

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

випуск 13



Донецьк - Львів
2013

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені С. С. ПРОКОФ'ЄВА

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірник наукових статей

Випуск 13

Донецьк-Львів
Юго-Восток
2013

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

Редакційна колегія:

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

Скрипник О. В. — заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (заступник головного редактора);

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

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

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

Качмарчик В. П. — доктор мистецтвознавства, професор;

Москаленко В. Г. — доктор мистецтвознавства, професор;

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

Шуміліна О. А. — доктор мистецтвознавства, доцент

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 31.10.2013 р.)*

*Свідоцтво про державну реєстрацію
Серія КВ № 17000–5770 ПР*

*Збірник внесений до нового Переліку наукових фахових видань України
в галузі мистецтвознавства*

Постанова Президії ВАК України № 1–5/8 від 22 грудня 2010 р.

Бюлетень ВАК України, 2011, № 2

© Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, 2013

© Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2013

І. Естетико-культурологічні та історико-теоретичні проблеми музичного мистецтва

УДК 78.01:78.03

Н. А. Герасимова-Персидская

МУЗЫКА НАЧАЛА XXI ВЕКА

Для современного мировосприятия характерно ощущение изменений в протекании времени. Нередко можно услышать жалобы на то, что время ускорилося, и человек не поспевает за ним. На самом деле суть состоит в том, что события, которые и определяют ощущение скорости времени, происходят гораздо чаще, чем прежде. К тому же к личным переживаниям добавляются информационные известия. Частота событий (реальных или внутренних) не дает человеку возможности их «изжить». Так, на незавершенное «сейчас» накладывается следующее событие. Таким образом, есть постоянно только одно *продолженное настоящее*. Что это означает? Прежде всего, трудность создания целостного представления об актуальных событиях в их связи с прошлым и открытости будущему.

Для понимания происходящих процессов и, главное, предвидения того, что за ними может последовать, необходимо фиксировать сегодня возникающее новое. Так сложится постоянно растущая панорама, демонстрирующая логику процессов.

Все сказанное выше относится и к музыке. Наблюдения в течение первого десятилетия нашего столетия за сферой музыкального времени показали, что здесь происходят значительные изменения.

Какие, собственно, проблемы могут быть затронуты в настоящий момент?

Одна из них касается ускорения и корреляции времени в музыке и в реальной жизни человека. Именно тут происходят радикальные сдвиги.

Изучение этих проблем дает возможность охарактеризовать нынешнюю эпоху. Ее особенности наиболее рельефно выявляются при сравнении с предшествующим столетием. Мы как бы останавливаемся и осмысливаем, что на самом деле произошло в XX веке.

Музыка быть может скорее и острее, чем другие искусства, откликается на изменения в восприятии человеком окружающего мира. Невербальная и невизуальная форма выражения способна запечатлеть тонкие нюансы, которые со временем станут яркими отличительными свойствами картины мира данной эпохи. Предложенная характеристика служит объяснением выбора именно музыки как области формирования новых качеств в культуре XXI века.

Она взята в ракурсе ее основного показателя — протекания во времени. Такой аспект естественен, поскольку, во-первых, Время входит в группу основных понятий, характеризующих свойства природы, наряду с Пространством, Материей, Энергией. Во-вторых, в XX веке в изучении Времени были сделаны фундаментальные открытия, перевернувшие наше представление об окружающем мире, что не могло не отразиться в искусстве. К этому следует добавить факт признания за искусством важной роли в освоении новых достижений науки, в том числе и в области исследования Времени.

Музыка — как временное искусство — практически, всегда была областью интуитивного постижения временных явлений. Коснемся некоторых ее специфических качеств.

Эфемерность музыки воспитывает память и способность охватывать все прозвучавшее как целостность. При этом целостность структурирована в нашем сознании по горизонтали (временной параметр) и вертикали (пространственный параметр) — в многоголосии. Музыка является воплощением самых глубинных, первичных свойств Сущего, в том числе основополагающей связи континуальности и дискретности, отражающей взаимосвязь пространства и времени. В музыкальной памяти образуются гештальты, не поддающиеся адекватному описанию, но дифференцированные в нашем сознании.

Первичная «одномерность» музыки (напев, наигрыш) со временем (по мере освоения многоголосия) разрастается до объемов большого масштаба — как развертывания во времени, так и пространственной многомерности. Ни одно искусство не связано со временем столь прочно, как музыка. Она как бы сливается с течением времени и придает ему, так сказать, осязаемую (для нашего слуха) форму. Время упорядочивается благодаря ритму и метру. На этой основе выстраиваются «многоэтажные» структуры произведений — вплоть до самых монументальных.

Переход через черту, отделяющую XX столетие от XXI (и даже второе тысячелетие от третьего) неизбежно создает представление о границе между эпохами. Прошедшие полтора десятилетия позволяют сделать некоторые заключения, в том числе и выводы, о степени отличия XXI столетия от предшествующего.

При сравнении века нынешнего и ушедшего отчетливо ощущается изменение, условно говоря, курса. Так, век XX был самым динамичным из всех эпох, он отмечен пафосом противостояния поллярных тенденций. Можно говорить также о его агрессивности в утверждении определенных творческих концепций. Тому были две причины. Одна определена логикой внутренней эволюции музыкального мышления, другая — спецификой конкретного исторического момента.

Господствующее стремление к открытию неизвестного встречало сильный отпор, в некоторых случаях приводивший к трагическим последствиям. Глубина и прочность традиционного направления могли быть преодолены мощью порыва к новому. Эту константу, все более укреплявшуюся в минувшие века, и унаследовало искусство XX столетия — в этом была его связь с прошлым. Пафосом борьбы отмечены и наука, и искусство. В этом отразилось скрытое воздействие главной действующей силы эпохи — устремленности к обретению нового знания, нового понимания Бытия.

Музыка XX столетия — вершина долгого процесса. Сегодня, имея перед собой многовековую ретроспективу, мы видим единую линию восхождения. Она началась с реформы Гвидо, возникновения и быстрого освоения вокального многоголосия (XI в.). Следующим этапом подъема стало расширение звукового поля благодаря включению инструментов в исполнительскую практику (конец XVI — начало XVII в.). Затем сформировалась классическая звуковысотная и временная система, обозначившая зрелый период (XVIII в.). Подъем единой линии продолжился и в XIX столетии — уже внутри кульминационной зоны. Наконец, в XX веке эволюция европейской музыки на наивысшей точке переживает драму грандиозного столкновения со своим антиподом, поглотившим всю накопленную энергию. В связи с этим можно предложить гипотезу о неизменном возрастании энергии и скорости эволюционного развития, которое в наивысшей точке меняет свой знак на противоположный, перенимая энергетический запас восхождения. Таким образом, динамика — как главный показатель — стабильна и (гипотетически) «питается» выбросами энергии при ослаблении движения под одним знаком и переходе на другой.

Перед композиторами открылся новый мир, для характеристики которого можно воспользоваться метафорой органа XII столетия: мощная традиция как «вытянутый тон», а движение верхних голосов как бурное возникновение все новых и новых направлений — верхние голоса в средневековом органе.

Управление Временем, его структурирование определили динамичность движения, его направленность вперед — к завершению. Так

формировалась внутренне структурированная целостность. Появление функциональной определенности отдельных моментов целого усилило устремленность к высшей точке — к кульминационной вершине.

Процесс выхода к новым музыкальным пространствам в XX веке проходил бурно, сразу в нескольких направлениях. Это и обусловило устремленность, векторность музыки как искусства и как части культуры. Все то, что веками накапливалось и сформировалось как воплощение идеи целеустремленного движения к самоутверждению, получило тут свое наивысшее выражение. Глядя из XXI столетия, мы ясно понимаем, что пережили драматическое время, а его искусство вобрало, претворило и представило свою эпоху в потрясающих художественных образах. Неизбежно должны были наступить перемены. В отличие от процессов в социальной жизни, искусство не порождает внезапных революций. Изменения наступают постепенно.

В XX веке такая ситуация возникла в самый острый момент достижения кульминационной зоны — в начале 60-х годов. События в сфере музыкального авангарда достаточно хорошо известны. Важнее отметить то, что одновременно с триумфом наиболее радикально ориентированного творчества появились произведения, открывшие новое, по всем параметрам противоположное господствующему, направление. Начало было положено произведением Д. Лигети «Атмосферы». В этой музыке все взаимообусловлено: длительное, слабо расчлененное движение, широта охватываемого пространства (весь диапазон симфонического оркестра), рождают ощущение удаленности звукового объекта. Он предстает как нечто величественное, вызывая у слушателя чувство причастности к сверхчеловеческому.

В 70-е годы появилось понятие «новой простоты». Пришедшая на смену драматичной, эпатажной, усложненной музыке авангарда, «Новая простота» тяготела к созерцанию, самоуглублению, тишине. Звучание возникало из тишины и в нее уходило, узор пауз составлял часть ткани. С этими свойствами гармонировал новый подход ко временной организации. Вместо быстроты движения, обеспеченной ритмической дробностью, — медленное, дрящееся звучание, крупномасштабность. Слабее ощущался метр — вплоть до полного его исчезновения. Все это дает слушателям возможность погрузиться в течение музыки, опереться на интуицию.

Истинная суть противоположностей, вначале замеченная немногими, вполне проявилась уже «за перевалом», в XXI веке. Академическая, а затем рок- и эстрадная культура открыли для себя музыку медленно-го времени, красивых звучаний. Неспешная смена событий на фоне

бурдона или *basso ostinato*, краткие обороты с долгим отголоском — все это дает возможность погружаться в звуковую среду и ее «осваивать», то есть понимать.

Со временем стало ясно, что формирующееся направление обозначает смену приоритетов и знаменует завершение эпохи авангарда. Связь и прямая взаимозависимость пространства и времени (чем медленнее, тем пространнее, а объекты больше) — создает условия для более масштабного мышления. Оно возможно при умении обобщать и «свертывать» гештальты, превращая их в мгновенные (вернее, как бы изъятые из времени) представления. Музыка прекрасно воспитывает такие способности благодаря невербальной форме мышления.

Итак, мы выходим к *музыке медленного времени*, соответствующей современной концепции бытия. В ее основе — представление о том, что человек достиг более высокого уровня самореализации и вышел за пределы соразмерных ему масштабов. Пространство расширилось в обоих направлениях: «вверх» (вовне) — в Космос, и «вниз» (внутри) — в мир элементарных частиц. Изменилось сознание человека, начался новый период и в искусстве.

Музыка медленного времени дает человеку возможность осмыслить то, что он слушает, погрузиться в звучание, но и, тем самым, в самого себя.

Время не имеет такой характеристики как скорость сама по себе. Оно измеряется событиями, потому что, в сущности, это единственное измерение, которое обладает бесконечным длением. События определяют скорость движения времени, вернее то, как мы его воспринимаем. Можно сказать, что это аксиома: частые события не могут быть крупными. Быстрые события — это мелкие события, большие события требуют времени не только для того, чтобы они состоялись, но и для того, чтобы мы их постигли. Поэтому медленное время — это возможность для человека познания себя и познания окружающего в нужных масштабах. Медленное время — время сакральное, — и это не требует разъяснения.

Существует взаимозависимость: если нечто разворачивается не спеша — мы успеваем понять, что оно значительное и большое. Если мы хотим выразить нечто значительное — мы не можем спешить. Музыка, которая формировалась под покровом все еще сильного авангарда во второй половине XX века, формировалась именно как такая, что дает возможность пребывать. Замечательно еще то, что музыка медленного времени несложна, при этом она тяготеет к цельности и тем самым воспитывает у человека способность понимать величие, масштабы мира, необходимые для его духовной жизни.

Сущности, формируемые веками, в музыке остались, но они приобрели иную форму, которой не подходят такие характеристики как изысканное, утонченное, остроумное, причудливое. Это все для времени быстрого, для напряжения логического мышления. А мы, наверное, учимся логике другой — логике простых соотношений, но основанных на слиянии глубокого чувства, что и требует времени, и какой-то простой и ясной логики, которая тоже постигается в общем не через вербальные формы.

Так складывается представление о Человеке как о невероятно сложной, постоянно совершенствующейся целостной системе. Процесс проникновения в одну из ее сфер предполагает привлечение знания о других. Экстраполируя это положение на избранную тему, можно сказать, что между новыми представлениями о картине мира, в том числе и времени, и изменениями в структуре музыкального времени существует тесная связь. Это еще одно подтверждение великого единства мира.

Список использованных источников

1. Барсова И. Опыт этимологического анализа / И. Барсова // Сов. музыка. — 1985. — № 9. — С. 59–66.
2. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание / Н. Бор ; [пер. с англ. В. Фока, А. Лермонтовой]. — М. : Изд-во иностранной литературы, 1961. — 151 с.
3. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / [сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова]. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 356 с., нот.
4. Фейнберг Е. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке / Е. Фейнберг. — М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1992. — 251 с.

Герасимова-Персидська Н. О. Музика початку ХХІ століття. У статті розглядається еволюція європейської музики, особливо — перехід від ХХ до ХХІ століття. Зміни, що відбуваються, вивчаються в аспекті музичного часу. Описується новий феномен, що визначається в статті як «музика повільного часу».

Ключові слова: ХХІ століття, музика, час, картина світу, інтуїція.

Герасимова-Персидская Н. А. Музыка начала ХХІ века. В статье рассматривается эволюция европейской музыки, в особенности — переход от ХХ к ХХІ веку. Происходящие изменения изучаются в аспекте музыкального времени. Описывается новый феномен, определяемый в статье как «музыка медленного времени».

Ключевые слова: ХХІ век, музыка, время, картина мира, интуиция.

Gerasimova-Persydska N. Music beginning of ХХІ century. The article describes the evolution of European music, in particular the transition from the ХХ to the ХХІ century. These changes are taken in the aspect of musical time. We describe a new phenomenon, as defined in the article as «music of the slow time».

Keywords: ХХІ century, music, time, picture of the world, intuition.

МУЗЫКОЗНАНИЕ И ЕСТЕСТВОЗНАНИЕ: ПРИЧИНЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ НАУЧНОГО ДИАЛОГА

Естественные и гуманитарные науки являют диаметрально противоположные подходы к описанию мира. Их коренное различие определяется, в первую очередь, объектом — материей или духом, природой или человеком. Однако, несмотря на отличие в подходах, методах, языке описания, все же эти две сферы не являются герметично замкнутыми и непроницаемыми друг для друга.

Общность их была заложена еще в поздней Античности и прошла сквозь все Средневековье в единстве семи свободных искусств¹. Новый синтез естествознания и гуманитаристики можно наблюдать во второй половине XX — начале XXI столетия. Однако между периодами сближения этих сфер познания и отражения мира находится время их противопоставления друг другу.

Цель данной статьи заключается в обосновании необходимости диалога между естествознанием и музыкознанием, определением его перспектив.

Принципиальное отделение естествознания от философии начинается с наступлением эпохи Нового времени (XVII век), когда происходит формирование науки как самостоятельной сферы деятельности, ее методов, языка описания явлений и пр. Направленность на выявление объективных, повторяющихся законов устройства природы, доминирование идеи механистичности, детерминизм мышления сформировали к XIX веку такое представление о науке, в котором не было места вариантам интерпретации явлений, статистическому подходу и, безусловно, взаимодействию с методами, характерными для наук об искусстве. К середине XX столетия взаимное непонимание между представителями

¹ Напомним, что по традиции, идущей от Марциана Капеллы (V век, хотя попытки систематизации делались и ранее), семь свободных искусств (*artes liberales*) разделялись на две части: гуманитарный *trivium*, включавший в себя грамматику, диалектику, риторику, и математический *quadrivium*, объединявший геометрию, арифметику, астрономию и гармонию (то есть музыку). Эта классификация прошла через всю эпоху Средневековья. Например, начальный этап образования студенты XIII, XIV веков проходили на факультете искусств, изучая *artes liberales*. Следовательно, музыка на протяжении долгого периода рассматривалась как одна из точных наук. Однако, справедливости ради, надо отметить, что понятия «искусство» в современной трактовке этого слова в Средневековье просто не существовало.

точного и гуманитарного знания достигло, по мнению современников, критической точки. Такое противопоставление находило поддержку в философии и истории науки.

В наши задачи не входит описание различий исследовательских подходов между представителями естественного и гуманитарного знания. Ограничимся лишь констатацией данного факта, для доказательства которого сошлемся на труды Г. Риккерта и И. Берлина — философов, авторов влиятельных концепций по проблемам методологии науки.

В 1910 году в работе «Науки о природе и науки о культуре» Г. Риккерт отмечал, что для естествознания более характерен генерализирующий принцип, в то время как для наук о культуре — индивидуализирующий: «Мы можем абстрактно различать два вида эмпирической научной деятельности. На одной стороне стоят науки о природе, или естествознание. Слово «природа» характеризует эти науки со стороны как их предмета, так и их метода. Они видят в своих объектах бытие и бывание, свободное от всякого отнесения к ценности, цель их — изучить общие абстрактные отношения, по возможности законы, значимость которых распространяется на это бытие и бывание. <...> Природа есть совокупность всей действительности, понятой генерализирующим образом и без всякого отношения к ценностям. На другой стороне стоят исторические науки о культуре. <...> Как науки о культуре, названные науки изучают объекты, отнесенные ко всеобщим культурным ценностям; как исторические науки, они изображают их единичное развитие в его особенности и индивидуальности <...>» [12, с. 100–101].

Внешне ситуация не изменяется и в середине XX века. В 1960 году И. Берлин, посвятивший немало страниц специфике естественнонаучного и гуманитарного знания, публикует статью «Естественная ли наука история?», где высказывает близкое риккертскому суждение: «Наука сосредоточена на *сходствах*, а не на различиях, она должна быть общей, игнорируя все, что не отвечает на крайне специализированные вопросы, ответить на которые наука и хочет, тогда как историки, которые занимаются чем-то более широким, заинтересованы в *различиях*, которые отличают одну вещь, личность, ситуацию, эпоху, схему индивидуального или коллективного опыта — от другой» [2, с. 100].

Таким образом, еще раз констатируем факт, что отличие точного и гуманитарного знания связано, во-первых, с объектом исследования — природа и человек; во-вторых, с подходом — обобщающим или индивидуализирующим, акцентирующим внимание на законе или на его нарушении².

² О проблемах методологии науки, логики научного исследования, кроме работ И. Берлина и Г. Риккерта, см., например, Вернадский В. Труды по всеобщей истории науки [4]; Бахтин М. К философским основам гуманитарных наук [1]; Лакатос И. История науки и ее рациональные реконструкции [9]; Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки [18] и др.

Такое соотношение и противопоставление двух сфер познания мира³ было зафиксировано в 1957 году Ч. Сноу в понятии «две культуры», обобщившем всю глубину противоречий между точными и гуманитарными науками: «Это название возникло из ощущения, что я постоянно соприкасаюсь с двумя разными группами, вполне сравнимыми по интеллекту, принадлежащими к одной и той же расе, не слишком различающимися по социальному происхождению, располагающими примерно одинаковыми средствами к существованию и в то же время почти потерявшими возможность общаться друг с другом, живущими настолько разными интересами, в такой непохожей психологической и моральной атмосфере, что, кажется, легче пересечь океан, чем проделать путь от Берлингтон-Хауса или Южного Кенсингтона до Челси» [13, с. 196].

Понятие «две культуры» очень быстро распространилось, возможно, в связи с актуальностью поставленной проблемы, к осмыслению и решению которой обращались многие ученые-естественники. Среди наиболее показательных исследований можно назвать работу «Порядок из хаоса» И. Пригожина и И. Стенгерс, третья глава первой части которой так и называется: «Две культуры» [11]; монографию Е. Фейнберга «Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке» [18] и пр.

В целом же необходимо отметить, что со второй половины XX столетия идет процесс активизации диалога между представителями естественных и гуманитарных наук, направленный, в первую очередь, на распространение и в какой-то мере адаптацию специфических знаний, полученных в каждой из сфер. Великие физики, химики, математики, астрономы делают всеобщим достоянием открытые новые принципы мироустройства, подходы к анализу явлений, подчеркивая их общекультурное значение, влияние на сферы деятельности, непосредственно связанные с психикой человека, искусством и пр. Наиболее значимые размышления и обобщения в этой пограничной сфере принадлежат Н. Бору, В. Гейзенбергу, И. Пригожину, С. Хокингу, Е. Фейнбергу, А. Эйнштейну и мн. др.

Встречные шаги со стороны гуманитарных наук связаны с претворением в собственной среде выработанных естествознанием методов описания явлений. Среди философов и искусствоведов, использовавших такой подход, можно назвать имена М. Мамардашвили, Г. Коломиец, Н. Корниенко, В. Суханцевой, В. Тасалова и др. Для музыковедения знаковыми представляются исследования М. Аркадьева, Н. Герасимовой-Персидской, И. Пясковского⁴. Еще раз подчеркнем, что в назван-

³ В данном случае при описании истории соотношения научного и гуманитарного знания мы сознательно упрощаем ситуацию, объединяя искусство и науки о нем (эстетику, искусствоведение, литературоведение, музыковедение и пр.) в единое целое. Этот подход использует, в частности, и Ч. Сноу.

⁴ Приведенные списки имен не претендуют на полноту, однако, думается, доказывают актуальность поставленной проблемы.

ных философских и искусствоведческих трудах применяются методы, предложенные в точных науках, для анализа именно художественных явлений.

Что же дает такой диалог? Справедливости ради необходимо отметить, что на данный момент в нем преобладает голос представителей точного знания⁵. Думается, это обусловлено несколькими причинами.

Во-первых, происходящая, по определению Е. Фейнберга, «гуманизация науки» [18, с. 228] требует от ученых расширения сферы применения полученных ими выводов, доказательства их универсальности для всего мира: микро и макро, живого и неживого. Показательны в этом отношении работы Н. Бора («Единство знаний» [3]), В. Гейзенберга («Тенденция к абстрактности в современном искусстве и науке» [6]⁶; отдельные замечания в курсе лекций «Физика и философия» и научной автобиографии «Часть и целое» [5]). Обращают на себя внимание аналогии с музыкой в книге И. Пригожина и И. Стенгерс⁷, сравнение математических открытий сходным процессам в искусстве и технике Р. Пенроузом⁸ и мн. др.

⁵ Аналогичную мысль высказывает В. Тасалов, пишущий, что во второй половине XX столетия «...принципы самоорганизации, объединяя естествознание и социокультурную философию, стали все явственнее тяготеть к “полосу искусства”. Это тяготение остро нуждается во встречной солидарной инициативе теоретического искусствознания» [14, с. 29].

⁶ Акцент в этой статье делается на выявлении аналогий в развитии физики и музыки первой половины XX столетия.

⁷ Реальный урок, который мы можем извлечь из принципа дополнительности (урок, важный и для других областей знания), состоит в констатации богатства и разнообразия реальности, превосходящей изобразительные возможности любого отдельно взятого языка, любой отдельно взятой логической структуры. Каждый язык способен выразить лишь какую-то часть реальности. Например, ни одно направление в исполнительском искусстве и музыкальной композиции от Баха до Шёнберга не исчерпывает всей музыки» [11, с. 290].

⁸ «...в математике существуют вещи, к которым термин “открытие” подходит больше, чем “изобретение” <...> Это происходит, когда структура дает гораздо больше того, что в нее было вложено изначально. Можно встать и на такую точку зрения, согласно которой в этих случаях математики просто наталкиваются на “творения Бога”. <...> Такого рода ранжирование обнаруживает некоторое сходство с тем, что мы иногда наблюдаем в области искусства или техники. <...> Однако <...> я не могу отделаться от ощущения, что в случае математики вера в некоторое высшее вечное существование — по крайней мере для наиболее глубоких математических концепций, — имеет под собой гораздо больше оснований, чем в других областях человеческой деятельности. Несомненная уникальность и универсальность такого рода математических идей по своей природе существенно отличается от всего того, с чем приходится сталкиваться в области искусства или техники» [10, с. 108–109].

Во-вторых, поиск новых подходов к пониманию и интерпретации полученных знаний требовал от ученых кардинально иных решений, особенности которых могло подсказывать, в том числе, и искусство. Как доказательство этого тезиса можно привести концепцию известного физика Е. Фейнберга, который считал, что в конце XX века происходит интеллектуальная революция, связанная с появлением ЭВМ, берущих на себя «грубый» труд ученого по разнообразным вычислениям, подбору моделей и пр. Поэтому деятельность исследователя переключается в сферу творчества, что является более характерным для искусства: «Мы видим, что с тех пор, как ЭВМ сделала столь облегченными вычислительную и другие формализуемые стадии труда ученого в области прикладной математики, в инженерном проектировании и в других областях математизированного знания, ясно обнаруживается *принципиальное сходство структуры творческого процесса в сфере естественнонаучного и технического знания со структурой процесса творчества гуманитария и художника*» [18, с. 226–227]. На роль интуиции в рациональном научном познании мира обращал внимание не только Е. Фейнберг, но, например, также А. Пуанкаре, Н. Бор, Т. Кун и др. Отметим, что встречные рассуждения о роли и значении интуиции в постижении музыкантами устройства Космоса и мира элементарных частиц можно найти в статьях Н. Герасимовой-Персидской⁹.

В-третьих, ученые естественники осознали, что выводы, к которым они приходят, являются важными не только для отдельной, зачастую весьма замкнутой, научной области, но для культуры всего человеческого сообщества. Для доказательства этого положения приведем несколько развернутых высказываний.

Э. Шредингер начинает свою статью «Существуют ли квантовые скачки?» (1952) параграфом «Культурный фон», в котором пишет: «Физика, как наука, цель которой не только изобретение все новых и новых заманчивых экспериментов, но и получение рационального понимания результатов наблюдений, навлекает на себя, по моему убеждению, серьезную угрозу отрыва от своего собственного исторического фона. <...> Наряду с таким неуважением к историческим узам существует и тенденция забывать, что все естественные науки связаны с общечеловеческой культурой и что научные открытия, даже кажущиеся в данный момент наиболее передовыми и доступными пониманию немногих избранных, все же бессмысленны вне своего культурного контекста» [19, с. 261].

В. Гейзенберг в Предисловии к работе «Физика и философия» (1959) подчеркивает: «Выводы современной физики, о которых здесь идет речь, во многом изменили представление о мире, унаследованное от прошлого века. Они вызывают переворот в мышлении и потому касаются широкого круга людей» [19, с. 5].

⁹ См., например, статью «Музыка в новой культурной парадигме» [7].

В широко известной работе И. Пригожина и И. Стенгерс «Порядок из хаоса» (1984) акцентируется, что «одна из главных тем нашей книги — сильное взаимодействие проблем, относящихся к культуре как целому, и внутренних концептуальных проблем естествознания» [11, с. 61–62].

Итак, даже в таком эскизном изложении можно увидеть изменения, происходящие в понимании роли естествознания во второй половине XX века, осознание его общекультурного значения. Исходя из этого, весьма логичным представляется поиск учеными возможных точек соприкосновения с иными сферами интеллектуальной деятельности человека, в том числе с искусством и гуманитарными науками. Думается, во многом этот процесс связан с установлением в первой трети столетия новой общенаучной картины мира. Детерминизм ньютоновской физики сменяется релятивизмом эйнштейновской физики и принципом дополнителности в описании явлений, предложенным в квантовой механике. В 60–70-х годах XX века формируется теория сложных систем, которая привнесла в естествознание понимание необратимости времени¹⁰, наделила изучаемые объекты собственной историей (наличие «прошлого» является принципиальным отличием живых систем от неживых¹¹).

Глобальные открытия, произошедшие в, казалось бы, одной из областей физики (атомной физике), перевернули общее понимание законов природы. Главное заключается в том, что явления микромира кардинально отличаются от всего, что человек привык воспринимать в макромире. Законы атомной физики потребовали от их первооткрывателей (например, от Н. Бора) не только рациональный подход к познанию природы, но также доверие интуиции и опыту¹². Поэтому, дума-

¹⁰ Напомним, что как в классической, так и в квантовой механике время является обратимым.

¹¹ И. Пригожин и И. Стенгерс пишут: «Нам бы хотелось подчеркнуть одно любопытное различие. В примерах самоорганизации, известных из неорганической химии, молекулы, участвующие в реакциях, просты, тогда как механизмы реакций сложны (например, в реакции Белоусова-Жаботинского удалось установить около тридцати различных промежуточных соединений). С другой стороны, во многих примерах самоорганизации, известных из биологии, схема реакции проста, тогда как молекулы, участвующие в реакции веществ (протеинов нуклеиновых кислот и т. д.), весьма сложны и специфичны. Отмеченное нами различие вряд ли носит случайный характер. В нем проявляется некий первичный элемент, присущий различию между физикой и биологией. У биологических систем есть прошлое. Образующие их молекулы — итог предшествующей эволюции; они были отобраны для участия в автокаталитических механизмах, призванных породить весьма специфические формы процессов организации» [11, с. 209].

¹² См. об этом, например, в научной автобиографии В. Гейзенберга «Часть и целое» [5]. Об интуиции как основном источнике познания для А. Эйнштейна пишет Ч. Сноу [13].

ется, среди причин разгерметизации знаний естественных наук, поиска дополнительных способов разрешения все более усложняющихся теоретических проблем и экспериментальных заданий, было и изменение принципов познания, описания, интерпретации законов природы.

Что же получают искусство и гуманитарные науки от этого сближения с точным знанием?

Если говорить только о современной классической музыке, то это, во-первых, новая образность¹³. В XX столетии появилось достаточно много произведений, являющихся эмоциональным откликом или воссоздающих в технической идее научные представления о мире. Показательным становится использование терминологии из естествознания в названиях сочинений. Среди такого рода опусов можно назвать «Экваториал» Э. Вареза, «Макрокосмос» Дж. Крама, «Дрейф материков» Т. Мюроя, «*Cosmic pulses*» (из цикла «Звук. 24 часа дня. Час № 13») К. Штокхаузена, «Гравитация» А. Загайкевич, «Элементарные частицы» Г. Дорохова, «*Gravitation-Space*» В. Горлинского, «Интерференции» Н. Хруста и др.

Во-вторых, расширение возможностей техник композиции (стохастическая техника, спектрализм, техника групп, электронная музыка, оригинальные математические расчеты для конкретных сочинений и пр.).

Если же рассматривать заданный выше вопрос с позиции музыковедения, то наибольшую сложность сейчас, как видится, представляет обобщение тенденций развития современной классической музыки, понимание логики ее становления, перспектив дальнейшей эволюции.

Музыкальная практика XX — начала XXI столетий предложила большее количество разнообразных принципов отбора и организации материала, синтеза различных форм художественной деятельности и пр. Э. Денисов очень точно отметил, что «потребность в новых музыкальных законах ощущали уже достаточно остро композиторы второй венской школы. <...> Следующее поколение от операций над единичными объектами перешло к оперированию множествами звуков и множествами множеств, то есть к оперированию не индивидуумами, а совокупностями» [8, с. 288]. Одним из показательных примеров внешней множественности технической организации музыкальных сочинений может служить перечисление техник композиции, используемых в музыкальном искусстве XX века. В учебном пособии «Теория современной композиции» (часть III: Композиционные техники. Новые формы) называются следующие: двенадцатитоновые техники, сонорика, алеаторика, полистилистика, пространственная музыка, минимализм и репетитивная техника, «новая сложность», электроакустическая музыка, спектральный метод, смешанные техники, новые индивидуальные формы [15].

¹³ См. об этом, например, статью Н. Герасимовой-Персидской «Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект» [7].

На данный момент современная классическая музыка видится внешнему, отстраненному наблюдателю как множество разнообразных эстетик, художественных манифестов, идеи которых реализовываются в «индивидуальных проектах» (Ю. Холопов). Однако внутрисистемный анализ процессов, происходящих в музыкальном искусстве XX — начала XXI столетий, демонстрирует единство звучания, взаимосвязь разнообразных идей и техник композиции. Современная музыка, с одной стороны, отражает те знания об окружающем мире, которые существуют у человечества в настоящий момент. С другой, на наш взгляд, являет собой целостность, только иного качества, отличающуюся от устоявшегося представления об эстетико-художественной целостности, сформированного предшествующими стилями (например, Барокко, Классицизмом, Романтизмом).

Предлагаемый в данной статье подход, главная идея которого заключается в выявлении общих тенденций развития естествознания и музыки, позволяет:

— показать единство основных принципов познания и отражения мира естествознанием и музыкальным искусством / музыкальной теорией в определенную эпоху;

— рассмотреть музыку XX — начала XXI столетий как целостность, особые черты которой соотносятся с релятивистской (неклассической) общенаучной картиной мира;

— привлечь внимание гуманитариев к философским взглядам выдающихся ученых-естественников (Н. Бора, В. Гейзенберга, И. Пригожина, А. Эйнштейна и др.), обосновывающим новые методы понимания и анализа как неживой, так и живой природы.

Думается, что одним из важных вопросов современного музыкознания является обобщение и типологизация тех процессов, которые происходят в музыкальной практике и связаны с отбором и организацией материала. Традиционные методы анализа направлены на выявление индивидуальных черт творчества композитора, сочинения, особенностей языка. Однако такой подход возможен лишь в случае стабильно организованных систем, которыми являлись, например, модальность или тональность, мензуральная или тактометрическая ритмика. Иными словами, шел поиск уникального в четко заданных начальных условиях. В XX столетии ситуация кардинально изменилась: индивидуальное доминирует настолько, что типовое практически не удается рассмотреть. Следствием этой тенденции явилось усложнение самого метода анализа произведений, который во многих случаях стал возможным только благодаря помощи композитора, использованию его предкомпозиционных схем, таблиц и пр. (показательный пример — творчество Б. Фернейхоу). Поэтому, представляется необходимым, в первую очередь, выявить об-

шие черты музыкального материала и принципов его организации в современной классической музыке¹⁴.

Об этой задаче композиторы начали говорить уже в последнее двадцатилетие прошлого века (естественно, со своей стороны, рассуждая о творческих перспективах). Например, в 1994 году, С. Губайдулина, отметила, что «пожалуй, смысл наших действий заключается сейчас не в том, чтобы еще и еще изобретать новости <...> От чего-то надо отказываться, чтобы работать не с материалом, а внутри его, ощущая и используя его сопротивление <...> еще не раскрыты адекватные материалу законы, и для того, чтобы подготовить следующий, классический период сонорного пространства, нужно долго и тщательно выработать — либо сами законы, либо условия их раскрытия» [8, с. 349–350]. Безусловно, в данном высказывании речь идет только о специфическом сонорном пространстве, однако, показательна сама направленность композиторских поисков¹⁵.

Выше приводились выводы о том, что отличие естественнонаучного знания от гуманитарного заключается в объекте познания (генерализирующий и индивидуализирующий принципы, по Г. Риккерту). Для того, чтобы понять законы развития музыкального искусства XX — начала XXI столетия, необходимо переключение внимания исследователей именно на поиск типового, общих законов и механизмов их реализации. В этом видится первая перспектива развития диалога естествознания и музыкознания.

Вторая, на наш взгляд, заключается в том, что, перейдя от детерминистических к статистическим законам, естествознание выработало новые способы описания мира. Одним из них стал принцип дополнительности Н. Бора¹⁶. Возможно, именно этот подход и станет основой понимания той противоречивой целостности, которую в данный момент представляет собой современная классическая музыка.

Список использованных источников

1. Бахтин М. К философским основам гуманитарных наук / М. Бахтин // Бахтин М. Собрание сочинений. — М. : Русские словари, 1997. — Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов. — С. 7–10.
2. Берлин И. Естественная ли наука история? / И. Берлин // Берлин И. Философия свободы. Европа. — М. : Новое литературное обозрение, 2001. — С. 70–122.
3. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание / Н. Бор ; [пер. с англ. В. Фока, А. Лермонтовой]. — М. : Изд-во иностранной литературы, 1961. — 151 с.

¹⁴ Одной из попыток такого подхода стало учебное пособие коллектива авторов Московской консерватории «Теория современной композиции» [15].

¹⁵ О нашей трактовке сонорного пространства см. [16].

¹⁶ Принцип дополнительности для описания явлений современной музыки привлекает Н. Герасимова-Персидская в статье «Музыка в новой культурной парадигме» для объяснения взаимодействия различных способов человеческого познания (пары — рациональное и интуитивное, протяженное и дискретное и пр.) в культуре второй половины XX—начала XXI века [7].

4. Вернадский В. Труды по всеобщей истории науки / В. Вернадский. — М. : Наука, 1988. — 336 с.
5. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое / В. Гейзенберг ; [пер. с нем.]. — М. : Наука. Гл. ред. физ.-мат. лит., 1989. — 400 с.
6. Гейзенберг В. Шаги за горизонт / В. Гейзенберг ; [пер. с нем. / сост. А. Ахутин ; общ. ред. и вступ. ст. Н. Овчинникова]. — М. : Прогресс, 1987. — 368 с.
7. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / Н. Герасимова-Персидская. — К. : Дух і літера, 2012. — 408 с.
8. Композиторы о современной композиции : Хрестоматия / [сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова]. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 356 с., нот.
9. Лакатос И. История науки и ее рациональные реконструкции / И. Лакатос // Структура и развитие науки. Из Бостонских исследований по философии науки : сб. переводов ; [сост., вступ. статья и общ. ред. Б. Грязнова и В. Садовского]. — М. : Прогресс, 1978. — С. 203–269.
10. Пенроуз Р. Новый ум короля: О компьютерах, мышлении и законах физики / Р. Пенроуз ; [пер. с англ., под общ. ред. В. Малышенко, предисл. Г. Малинецкого]. — [4-е изд.]. — М. : УРСС, Издательство ЛКИ, 2011. — 400 с.
11. Пригожин И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс ; [пер. с англ.]. — М. : Прогресс, 1986. — 471 с.
12. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт // Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре ; [пер. с нем.]. — М. : Республика, 1998. — С. 44–129.
13. Сноу Ч. П. Портреты и размышления / Ч. П. Сноу. — М. : Прогресс, 1985. — 368 с.
14. Тасалов В. Искусство в системе Человек — Вселенная: Эстетика «антропного принципа» на стыках искусства, религии, естествознания / В. Тасалов. — М. : КомКнига, 2007. — 256 с.
15. Теория современной композиции : [учебн. пособие] / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2007. — 624 с., нот.
16. Тукова И. О сонорном пространстве / И. Тукова // Київське музикознавство: Музикознавство у діалозі. — Київ-Дюссельдорф, 2011. — Вип. 37. — С. 64–88.
17. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки / П. Фейерабенд ; [пер. с англ. и нем. ; общ. ред. и авт. вступ. ст. И. Нарский]. — М. : Прогресс, 1986. — 542 с.
18. Фейнберг Е. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке / Е. Фейнберг. — М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1992. — 251 с.
19. Шредингер Э. Существуют ли квантовые скачки / Э. Шредингер // Шредингер Э. Избранные труды по квантовой механике. — М. : Наука, 1976. — С. 261–284.

Тукова І. Г. Музикознавство і природознавство: причини та перспективи наукового діалогу. У статті розглядається тенденція залучення методів пізнання світу, що є притаманними для точних наук, до гуманітарних та навпаки. Аналізуються причини зближення цих сфер знання в другій половині ХХ — початку ХХІ сторіччя. Розглядаються перспективи цього діалогу для музикознавства.

Ключові слова: музикознавство, природознавство, наука, метод, техніка композиції.

Тукова И. Г. Музыкальное и естествознание: причины и перспективы научно-го диалога. В статье прослеживается тенденция привлечения методов познания мира, разрабатываемых в точных науках, в гуманитарные и наоборот. Анализируются причины сближения этих сфер знания во второй половине XX — начале XXI века. Рассматриваются перспективы такого диалога для музыковедения.

Ключевые слова: музыковедение, естествознание, наука, метод, техника композиции.

Tukova I. Musicology and natural sciences: reasons and prospects of scientific dialogue. In article the tendency of attraction of methods of knowledge of the world, developed in the exact sciences, in humanitarian and vice versa is traced. The reasons of rapprochement of these spheres of knowledge in the second half of XX — the beginning of the XXI century are analyzed. Prospects of such dialogue for a musicology are considered.

Keywords: musicology, natural sciences, science, method, technique of composition.

УДК 78.03:786.1

Л. С. Титаренко

ЖАНРЫ АНГЛИЙСКОЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ XVI — НАЧАЛА XVII ВЕКА В ФИТЦУИЛЬЯМОВОЙ ВЕРДЖИНАЛЬНОЙ КНИГЕ

Двор Елизаветы I¹ был образцом хороших манер и хорошего вкуса для ее подданных. Все, кто хотел модно одеваться и правильно говорить, т. е. быть «совершенным джентльменом», ориентировались на королевский двор. Королева Елизавета придавала особое значение музыке при дворе. Как и ее отец, Генрих VIII, она немного сочиняла, а также блестяще играла на верджинале. Может быть, поэтому во времена ее правления в Англии резко возросло число музыкантов-любителей. Наиболее популярными музыкальными инструментами для домашнего музицирования были виола, лютня и верджинал. К концу XVI столетия игра на музыкальных инструментах увлекла не только придворных, но и простых горожан настолько, что верджины начали ставить даже в парикмахерских!

Несмотря на такую популярность инструментального исполнительства, английское нотопечатание развивалось в этот период медленнее, чем на континенте. Между 1570 и 1600 годами в Англии было напечатано около 40 нотных сборников. В это же время в Париже было издано

¹ Елизавета I (1533—1603) взошла на английский престол в 1558 году и занимала его вплоть до своей смерти.

более 70 сборников, а в Венеции — 370! [8, с. 335]. В Англии нотные сборники продолжали записывать от руки. Одним из самых крупных рукописных нотных источников английской клавирной музыки XVI—начала XVII века является Фитцуильямова верджинальная книга (далее — ФК). Записал ее Френсис Треджиан-младший, представитель старинного английского католического семейства. Получив образование в Италии, он вернулся в Англию, где в 1609 году был арестован «за неповиновение властям» и брошен во Флитскую тюрьму, в которой ранее содержался его отец. Находясь там с 1609 года вплоть до своей смерти в 1619, Ф. Треджиан-мл. составил и записал сборник английской клавирной музыки, который впоследствии получил название Фитцуильямовой верджинальной книги (по фамилии последнего частного владельца)². В нее вошли сочинения таких композиторов, как Томас Таллис, Джон Блитмен, Уильям Берд, Томас Морли, Джон Булл, Мартин Пирсон, Орландо Гиббонс. Особую ценность сборник представляет еще и потому, что это основной источник клавирной музыки композиторов Джэйлса Фарнэби и Питера Филипса³.

Интерес к музыке английских верджиналистов значительно возрос после того, как Дж. А. Фуйлер Мейтланд и У. Барклай Сквайр в 1899 году впервые опубликовали полный текст ФК, проведя большую редакторскую работу. Автором первого крупного исследования, посвященного ФК, является Чарльз Ван ден Боррен (*Charles Van den Borren «The sources of Keyboard music in England»*, 1912). За столетие, прошедшее с тех пор, об английской инструментальной музыке было написано большое количество статей и научных работ. Назовем лишь наиболее крупных западноевропейских исследователей: Алан Браун (*Alan Brown*), Джон Колдуэлл (*John Caldwell*), Тарстон Дарт (*Thurston Dart*), Дэвид Дж. Смит (*David J. Smith*). Среди русскоязычной литературы выделим диссертации Е. Кофановой [3] и Т. Смирновой [4].

Исследователи в своих работах предлагают несколько взглядов на классификацию жанров английской клавирной музыки. В данной статье мы опираемся на общепринятую систему, изложенную в работах Алана Брауна и Анны Бонд [6; 7]. Учитывались также основные позиции

² Кроме ФК Ф. Треджиан-мл. составил еще два достаточно объемных сборника, содержащих английскую и итальянскую вокальную и инструментальную музыку.

³ Все клавирное творчество Дж. Фарнэби содержится в ФК. Из 25 клавирных пьес П. Филипса в ФК находится 19, при этом только одна из них встречается в другом сборнике. Речь идет о клавирном переложении мадригала А. Стриджио «*Chi fara fede al Cielo*». Здесь и далее названия пьес даны в переводе лишь в том случае, если существует устоявшийся русскоязычный эквивалент. Во всех остальных случаях названия представлены в оригинальной записи.

труда польской исследовательницы Агнешки Травчинской [9], которая рассматривает английские клавирные пьесы XVI — начала XVII века согласно преобладающим в них способам развития музыкальной ткани. На этом основании она выделяет две группы пьес: контрапунктические, где авторы используют различные полифонические приемы развития, и вариационные пьесы, в которых преобладают вариационные методы развития музыкального материала. Характеристику каждого из жанров содержат статьи А. Брауна, Кристофера Д. С. Филда, У. Эдвардса⁴. Большим подспорьем в изучении жанровых особенностей музыки верджиналистов является трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку» (*A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*), переведенный на русский язык Е. Кофановой [3].

Цель данной статьи — выделить и охарактеризовать основные жанровые группы, представленные в ФК, в контексте клавирного творчества композиторов Италии и Испании XVI—начала XVII столетий. Это обусловило привлечение сравнительного метода для исследования жанров клавирной музыки Англии и континента, что до сих пор в известной литературе не встречалось. Отметим лишь освещение отдельного аспекта в работе У. Д. Вильжоена «Орнаментирование в Фитцуильямовой верджинальной книге с вступительным исследованием современной практики», где автор дает сравнительный анализ украшений из ФК и континентальных орнаментальных практик XVI — начала XVII столетия⁵.

В музыке английских верджиналистов исследователи [6; 7] выделяют шесть жанровых типов клавирных пьес: характеристические миниатюры; вариации на темы народных песен; транскрипции популярных вокальных и инструментальных сочинений; танцы; сочинения на кантус фирмус и сольмизационные темы; фантазии и прелюдии.

Жанр *характеристической миниатюры* широко представлен в репертуаре ФК. По сути, эти пьесы являются одними из первых образцов программной клавирной музыки, аналогов которым в творчестве испанских композиторов XVI — начала XVII века исследователи не называют. Английские верджиналисты обратились к характеристическим миниатюрам практически на столетие раньше французских клавесинистов, с творчеством которых традиционно связывают расцвет жанра программной миниатюры⁶. В итальянском клавирном репертуаре встреча-

⁴ См.: «*Fantasia*», «*Galliard*», «*In Nomine*», «*Pavan*» // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: [in 20 volumes]. — London : Edition Stanley Sadie, 1980.

⁵ *Viljoen W. D. The ornamentation in the Fitzwilliam virginal book with an introductory study of contemporary practice / [dissertation for the degree of Doctor philosophiae] / W. D. Viljoen. — Pretoria, 1986. — 342 p.*

⁶ Ф. Куперен «Жнецы», «Тростники», «Маленькие ветряные мельницы», Ж. Ф. Рамо «Галантные Индии», «Тамбурин», «Беседа муз», Л.-К. Дакен «Кукушка».

ются пьесы-автопортреты (например, сочинение Дж. Фрескобальди «*La Frescobalda*»), но они не составляют отдельной жанровой группы в силу их малочисленности.

В репертуаре ФК из ста шестидесяти авторских сочинений треть занимают характеристические миниатюры⁷. Здесь есть портретные и автопортретные пьесы (У. Берд «*Woolsey's wilde*», Дж. Фарнэби «*Giles Farnaby's dream*», Д. Булл «Жига. Доктор Булл собственной персоной»), пьесы-зарисовки (Дж. Фарнэби «*Tower Hill*», «Фазан» / «*Woody-Cook*», У. Берд «Колокола», М. Пирсон «Листопад», Джон Мандей фантазия «Хорошая погода»), пьесы с оригинальными названиями (Дж. Фарнэби «*The New Sa-Hoo*», У. Берд «*Fortune*», «*The Ghost*»). Излюбленным занятием королевы была охота, поэтому не удивительно, что в сборник помещены «Охотничья гальярда» Т. Томкинса, «Королевская охота» У. Берда, Д. Булла, Дж. Фарнэби. По форме все характеристические миниатюры, содержащиеся в ФК, представляют собой вариации. Забегая вперед, отметим, что английские композиторы практически во всех жанрах клавирной музыки разрабатывали форму вариаций, получивших впоследствии название фигурационных или орнаментальных [5, с. 138]⁸.

Обработки популярных песен образуют отдельную жанровую группу в английском клавирном репертуаре изучаемого периода. В качестве тем для своих пьес верджиналисты предпочитали использовать мелодии английских народных песен. В ФК помещены обработки «*John come kiss me now*», «*Carman's whistle*», «*All in a garden green*» У. Берда, «*Go from my window*» Т. Морли, «*Leaves be green*» У. Инглота, «*The woods so wild*» О. Гиббонса и У. Берда, написанные в форме вариаций. Кроме того, английские композиторы делали обработки светских мелодий. В то время в странах Западной Европы существовал общий круг вокальных тем, которые авторы обрабатывали в инструментальных сочинениях. Так, У. Берд в своей «Аллеманде королевы», содержащейся в ФК, использовал мелодию «Песня монашки», клавирные вариации на которую написал Дж. Фрескобальди. Темы с вариациями, дифференциас (*diferencias*), широко представлены и в испанской клавирной музыке того времени⁹. Так же как в характеристических миниатюрах, в обработках народных песен англичане разрабатывали технику диминуирования и клавирную фактуру.

Объемную часть репертуара английской клавирной музыки составляют *танцы*. Наиболее популярной, как и в Италии, была пара танцев

⁷ Всего в ФК содержится около 200 пьес, 43 из них анонимного авторства.

⁸ Классификация типов вариаций условна и схематична. При практическом анализе сталкиваемся со смешением различных типов вариаций в одном сочинении [5, с. 123–125].

⁹ Р. Паркинс пишет, что дифференциас представляют собой «простой набор вариаций». [7, с. 304].

павана — гальярда. Павана¹⁰ — неспешный, величавый придворный танец XVI — первой половины XVII столетия, чаще всего в двудольном метре. По одной из версий, название танца происходит от итальянского города Падуя, где возник этот танец. По другой, оно происходит от испанского «*pavone*» (павлин), что, безусловно, связано с торжественным характером танца. Именно в силу торжественности и неспешности паваны, ею часто открывались балы. Сохранилось описание того, как павану танцевали при английском дворе времен правления Елизаветы, сделанное в 1585 году немецким путешественником Лупольдом вон Веледем: «Мужчины и женщины соединили руки, как в Германии. Мужчины надели свои шляпы <...> Танцоры танцевали позади друг друга, как в Германии, и все, как мужчины, так и женщины, были в перчатках. Поначалу могло показаться, что танец похож на немецкий, но это не так¹¹. Танцующие сделали несколько шагов вперед и потом обратно назад. В конце они разделились. Пары менялись партнерами, но в нужный момент каждый танцор возвращался к своему партнеру. Во время танца женщины часто приседали в приветственном реверансе, а мужчины склонялись перед дамами, снимая шляпы в знак приветствия» (цит. по: [8, с. 319], перевод наш. — Л. Т.).

Гальярда — быстрый прыжковый придворный танец XVI — начала XVII века, написанный в трехдольном метре. Название происходит от итальянского *gagliardo* — живой, решительный¹². Обычно гальярда танцевалась вслед за паваной, что и стало поводом для объединения этих двух танцев в пару. Скрепляет танцы и музыкальный материал, так как обычно мелодия гальярды является производной от мелодии паваны¹³. Т. Морли в своем трактате (1597) пишет: «После каждой паваны обычно помещают гальярду (это музыка, производная от предыдущей). Она должна идти в размере, который ученые называют “*trochaicam rationem*”, состоящем из последования длинного и короткого ударов, длительность первого [удара] равна семибравису, а второго — миниме. Этот танец легче и оживленнее, чем павана» (цит. по: [3, с. 258]). Говоря о форме танцев, Т. Морли пишет, что «каждый из них /разделов пьесы. — Л. Т./ играется или поется дважды». Выписывая повторы, композиторы настолько изобретательно их орнаментируют восходящими и нисходя-

¹⁰ Ит. *pavana, padovana*; фр. *pavane*; нем. *paduana*.

¹¹ Действительно, исследователи указывают на некоторое сходство начальных шагов паваны и аллеманды. См.: Brown A. *Pavan / A. Brown // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: [in 20 volumes]. — London : Edition Stanley Sadie, 1980. — Band 14. — P. 311–313.*

¹² Ит. *gagliarda, gagiarda, gaiarda*; фр. *gaillarde*; укр. *gallarda*.

¹³ Иногда это правило «преемственности» мелодического материала нарушалось, и гальярда писалась на новую тему.

щими пассажами и различными фигурациями, что характер этих диминуций позволяет исследователям говорить не просто о повторах, но о вариациях на каждое колено танца. Не случайно В. Холопова называет пару танцев павана — гальярда вариационным циклом [5]¹⁴.

Переложения вокальных и инструментальных сочинений имеют место в клавирном репертуаре как английских, так и итальянских и испанских композиторов XVI столетия. По сравнению с характеристическими миниатюрами и танцами, транскрипций популярных сочинений в творчестве английских верджиналистов гораздо меньше. Значительная часть транскрипций, содержащихся в ФК, принадлежит П. Филипсу. Это переложения мадригалов А. Стриджио, Л. Маренцио и О. Лассо. Кроме того, в сборнике мы находим три переложения популярной «*Pavana lacrymae*» Д. Доуланда, сделанные У. Бердом, Т. Морли и Дж. Фарнэби.

Питер Филипс — английский композитор, проживший всю жизнь на континенте¹⁵. Как отмечает исследователь его творчества Д. Стил: «Стиль его вокальной музыки испытал на себе сильное влияние итальянской традиции»¹⁶. В то же время, клавирные сочинения композитора тяготеют к английской традиции. Почти все переложения П. Филипса, содержащиеся в ФК, повторяют форму первоисточника. Исключение составляют обработки мадригала О. Лассо «*Margot laborez*» и арии Дж. Каччини «*Amarilli*». В них П. Филипс вводит дополнительные повторы отдельных строф, не выписанные в первоисточнике, благодаря чему форма этих переложений приобретает черты вариационной.

¹⁴ Российская исследовательница Т. Смирнова отмечает, что во второй половине XVI — начале XVII века в консортной музыке сформировалось несколько основных жанровых групп. Прежде всего, это танцевальные пьесы, фантазии и *In Nomine*, а также инструментальные обработки бытовых песен (здесь исследовательница выделяет консортную обработку О. Гиббонса «*Go from my window*»). И, если клавирные фантазии и *In Nomine* подобны своим консортным аналогам, то в отношении пары танцев павана — гальярда Т. Смирнова отмечает важное отличие: «В танцевальной практике /так же, как и в клавирном репертуаре. — Л. Т./ сложилась устойчивая и повсеместная традиция исполнения контрастных танцев — паваны и гальярды. Однако в английской консортной литературе они существуют как автономные композиции и никогда не объединяются в единый микроцикл» [4, с. 44].

¹⁵ Покинув Англию в 1585 году в возрасте 22 лет, он три года учился в Английском колледже в Риме, после чего, предприняв путешествие по Европе, в 1590 году осел в Антверпене. В 1597 году П. Филипс поступил на службу к эрцгерцогу Альберту и переехал в Брюссель, где он жил вплоть до своей смерти в 1628 году. Во время учебы в Риме композитор имел возможность познакомиться с итальянской музыкальной традицией того времени.

¹⁶ Steele J. *Piter Philipps / J. Steele // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: [in 20 volumes]. — London : Edition Stanley Sadie, 1980. — Band 14. — P. 654–657.*

Изменения, внесенные П. Филиппом, касаются не только формы первоисточника, но также и гармонии. Все хроматические созвучия, встречающиеся в «*Amarilli*» Дж. Каччини, П. Филипп заменил диатоническими. Это связано с различиями в гармоническом мышлении английских и итальянских композиторов второй половины XVI века¹⁷. Итальянские композиторы вводили в свои сочинения много хроматизмов, в результате чего возник особый язык «жесткостей» («*durezza*»). Английские и испанские авторы XVI — начала XVII века придерживались системы диатонических модусов, изложенной в трактатах Глареана и Царлино. Вообще, диатоничность с обилием несовершенных консонансов (терций, секст) сформировалась как отличительная черта мышления английских композиторов гораздо раньше, чем на континенте и сохранилась вплоть до первой половины XVII века. Исследователи отмечают, что несовершенные консонансы появились на континенте благодаря влиянию английской музыки¹⁸. Модальная система с небольшим количеством хроматизмов долгое время преобладала и в Испании. Музыковед Р. Паркинс пишет: «Контрапунктический язык /в испанской музыке. — Л. Т./ оставался незыблемым, хроматизмы встречаются достаточно редко, и даже в конце 17 столетия развивающаяся мажоро-минорная тональная система до конца не вытеснила следы модальной /перевод наш. — Л. Т./» [7, с. 300].

В отдельную группу пьес исследователи объединяют фантазии и прелюдии. *Английская клавирная фантазия* XVI века — это пьеса имитационно-полифонического склада, состоящая из серии имитаций, основанных на одной или разных темах. Фантазия родственна по своему складу испанским клавирным тьенто и итальянским клавирным канцонам и имитационным ричеркарам. Из фантазий, содержащихся в ФК, по своему складу наиболее близки ричеркару фантазии П. Филиппа, что

¹⁷ Около VIII века в трудах западноевропейских теоретиков сложилось учение о 8 церковных модусах: Дорийский, Гиподорийский, Фригийский, Гипофригийский, Лидийский, Гиполидийский, Миксолидийский, Гипомиксолидийский. Уже в XIII столетии авторы трактатов отмечали, что не всякая музыка укладывается в эту систему. Так, теоретик Иоанн де Грохео писал: «...народное пение не ладит с закономерностями церковного пения и не подлежит обсуждению с точки зрения этой закономерности <...> пение граждан и мензуральное не очень согласны с правилами ладов и не подчиняются им» (цит. по : [1, с. 9]). С течением времени эта система расширялась и изменялась. В результате, в XVI столетии Глареан в трактате «*Dodecachordon*» и Дж. Царлино в «*Dimonstratione harmoniche*» изложили новую систему модусов, которая сформировалась на практике. В ней, к уже существующим восьми ладам были прибавлены еще четыре: Ионийский, Гипоионийский, Эолийский, Гипоэолийский.

¹⁸ Подробнее см.: Евдокимова Ю. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век. — Вып. 2а. — М. : Музыка, 1989. — 413 с.

не удивительно, если вспомнить, что он три года учился в английском колледже в Риме. Чаще всего английские клавирные фантазии представляют собой цепь тем, изложенных имитационно. Так, все пять фантазий У. Берда, содержащиеся в ФК, многотемны, каждая тема излагается имитационно один или несколько раз, и затем ее сменяет другая. В большинстве пьес У. Берд от начала и до конца придерживается имитационного изложения в отличие от Дж. Фарнэби, в фантазиях которого начальный имитационный раздел сменяется свободным изложением музыкального материала.

Прелюдии — жанр, наименее представленный в английской клавирной музыке XVI — начала XVII века — в ФК составляют самую малочисленную группу пьес. Прелюдии возникли из импровизации органиста перед началом церковной службы. Записывать такие импровизации в виде прелюдий стали для того, чтобы облегчить обучение органиста. Прелюдии, содержащиеся в ФК, как правило, небольшого размера, в каждой из них разрабатывается та или иная орнаментальная или диминуционная формула.

Еще одну жанровую группу в творчестве английских верджиналистов составляют *пьесы, написанные на кантус фирмус и сольмизационные темы*. В качестве кантус фирмуса наиболее популярным среди английских авторов этого периода века был антифон *Gloria Tibi Trinitas*, заимствованный ими из одноименной мессы выдающегося английского мастера XV века Д. Тавернера (1490/1495—1545). В одной из частей мессы напев звучит на словах «*In Nomine Domini*», поэтому все пьесы, написанные на этот антифон, называются *In Nomine*. Отметим, что композиторы писали *In Nomine* как для клавира, так и для консорта виол. В отличие от консортных *In Nomine*, где основной напев излагается равными длительностями, в клавирных пьесах каждый звук антифона записан в определенном ритме. Во всех *In Nomine* напев проводится один раз целиком, с сохраненным мелодическим контуром.

Особняком стоит пьеса Д. Блитмена (1525—1591) из ФК, где антифон колорится. Исследователи отмечают, что колорирование основного напева чаще встречается в сочинениях авторов первой половины XVI столетия, тогда как авторы второй половины XVI — начала XVII столетий мелодический рисунок антифона оставляли не тронутым¹⁹. Кроме того, структура всех *In Nomine* подобна: на фоне ритмизованного основного напева в свободных голосах выстраивается форма второго плана, где в каждом разделе экспонируется новый музыкальный ма-

¹⁹ Edwards W. *In Nomine* / W. Edwards // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: [in 20 volumes]. — London: Edition Stanley Sadie, 1980. — Band 9. — P. 230—233.

териал²⁰. Протяженность пьес определяется тем, как звуки основного напева распределены в сочинении. В большинстве пьес одному звуку антифона соответствует один такт пьесы (54–56 тактов)²¹. Однако существуют исключения: в *In Nomine* Д. Блитмена в каждом такте помещено по несколько звуков антифона, благодаря чему пьеса короче других — в ней 25 тактов. Д. Булл в *In Nomine in A* из второго тома ФК²² наоборот, растягивает основной напев, записывая каждый его звук в размере 11/4, что приводит к увеличению размеров пьесы в два раза (в ней 126 тактов).

Сочинения на кантус фирмус — *himnos* (гимны) — встречаются и в испанской клавирной музыке исследуемого периода. Они представляют собой двух-, трех- или четырехголосные произведения имитационно-полифонического склада, в которых звуки кантус фирмуса, так же, как и в английских консортных *In Nomine*, записаны в одном из голосов фактуры одинаковыми длительностями [7, с. 304–305]. Наиболее популярными в качестве кантус фирмуса среди испанских авторов были антифоны *Sacris solemnii*, *Ave maris stella* и особенно *Pange lingua*.

Музыкальный мир Европы XVI–XVII столетий не был однородным, каждая нация имела свои музыкальные традиции и особенности. В это время выделяются итальянская и английская музыкальные школы. Творчество итальянских композиторов отличается особой свежестью и новизной. Главным критерием выразительности музыки для них было слово. Л. Луццаски в предисловии к своей Шестой книге мадригалов писал: «/Музыка. — Л. Т./ плачет, если стих плачет, смеется, если стих (смеется), убегает, остается, умоляет, отвергает, кричит, молчит, живет и умирает» (цит. по: [2, с. 139]). Со второй половины XVI века в итальянской клавирной музыке возникает большое количество пьес, не имеющих аналогов в репертуаре других национальных школ, таких, как интонация, жесткости. В них композиторы экспериментировали с гармонией, фактурой и формой. Визитной карточкой итальянской клавирной музыки этого периода стала токката — жанр, созданный итальянскими композиторами и позже воспринятый австрийскими и немецкими музыкантами (И. Я. Фробергер, Д. Букстехуде). Нет ни одного итальянского автора, в творческом наследии которого не было бы хотя бы одной токкаты. Наибольшего расцвета этот жанр достиг в творчестве К. Меруло и Дж. Фрескобальди.

Английские композиторы, безусловно, были знакомы с новшествами итальянской музыки. Вспомним, что при дворе Елизаветы I работа-

²⁰ Исследователь Т. Смирнова называет такую форму мотетной [4].

²¹ Это правило сохраняется и для консортных *In Nomine*.

²² *The Fitzwilliam Virginal book / Edited with an Introduction and Notes by J. A. Fuller Maitland, W. Barclay Squire. — New York : Dover publications, inc., 436 p.*

ло много иностранных, в том числе и итальянских музыкантов [8]. При этом новые жанры, возникшие в итальянской музыке, не получили распространения в творчестве английских композиторов. В ФК содержатся две токкаты: одна из них написана итальянцем Дж. Пиччи, другая — фламандцем Я. П. Свелинком. А таких пьес, как интонация, в ФК, которая является жанрово-стилевой антологией английской клавирной музыки XVI — начала XVII века, вообще нет.

Английские авторы по-новому использовали уже существующие средства и приемы. Одна из важных особенностей мышления английских композиторов — тяготение к вариационным методам развития материала, которые сами по себе не являются сугубо английским изобретением. Развивая жанр вариаций, английские композиторы в своей клавирной музыке разрабатывали технику диминуирования. В результате, выкристаллизовался особый тип вариаций, впоследствии получивший название фигурационных или орнаментальных. С точки зрения исторической хронологии исследователи выделяют несколько типов вариаций и отмечают, что классификация достаточно условна: «Синкретизм ренессансно-барочных вариаций заключается в соединении вариаций на бас, гармонический остов и мелодию в одновременности, вариаций орнаментальных и характерных, строгих и свободных, однотемных и многотемных» [5, с. 123–125].

Показательно, что в форме вариаций английские композиторы писали танцы, а также все характеристические миниатюры. В книге российской исследовательницы и исполнительницы на старинных клавишных инструментах Е. Бурундуковской читаем: «Более всего англичане прославились как авторы клавирных вариаций на народные темы и многочисленных танцев, большей частью, также написанных в вариационной форме. Контраст между отдельными вариациями у англичан достигается, в первую очередь, с помощью, фактурных переключений» [2, с. 10]. Не случайно аналогом английской клавирной фантазии является итальянский имитационный ричеркар — проверенный временем, давно существующий жанр, а не экспериментальная токката или интонация. Кроме того, в области ренессансных традиций лежат и гармонические принципы английских композиторов. Несмотря на то, что они были знакомы с поисками итальянцев в области гармонии, английские авторы все же придерживались традиционной для того времени системы 12 модусов.

Стремление сохранять и развивать уже существующее — характерная черта не только клавирной, но и всей английской музыки XVI — начала XVII века в целом. Сравнение английской музыкальной традиции того времени с современными ей испанской, и особенно итальянской национальными школами позволяет ярче выявить ее стилиевые черты, а также глубже осознать параллельные процессы в культуре и искусстве Западной Европы.

Список использованных источников

1. Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков. Из истории музыкальной науки / Т. Баранова // Из истории зарубежной музыки. — М. : Музыка, 1980. — Вып. 4. — С. 6–27.
2. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии (конец 16 — первая половина 17 века) / Е. В. Бурундуковская. — Казань : Казан. гос. консерватория, 2007. — 284 с.
3. Кофанова Е. С. Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку». Вопросы теории и практики : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. С. Кофанова. — М., 2000. — 328 с.
4. Смирнова Т. В. Английские консортные жанры конца XVI — первой четверти XVII веков : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Т. В. Смирнова. — Новосибирск, 2009. — 387 с.
5. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 1999. — 496 с.
6. Bond A. A Guide to the Harpsichord / A. Bond. — Hong Kong : Amadeus Press, Paperback.
7. Keyboard music before 1700. Routledge studies in Musical genres / Edited by Alexander Silbiger. — New York, London : Routledge, 2004. — 405 p.
8. The Renaissance: from the 1470 to the end of the 16th century / Edited by Iain Fenlon. — Macmillan, 1989. — 418 p.
9. Trawczyńska A. Wirginaliści angielscy — początki muzyki klawiszowej / [Praca dyplomowa] / A. Trawczyńska. — Wrocław, 2003. — 68 p.

Титаренко Л. С. Жанри англійської клавірної музики XVI — початку XVII століття у Фітцуільямовій вьорджинальній книзі. У статті охарактеризовані основні жанри англійської клавірної музики XVI — початку XVII ст., виділені та перелічені їх особливості, спільні та відмінні риси в порівнянні з клавірною музикою Італії та Іспанії того часу. Висвітлено та розкрито деякі риси стилю англійської клавірної музики елизаветинської доби.

Ключові слова: жанр, димінування, Фітцуільямова вьорджинальна книга.

Титаренко Л. С. Жанры английской клавирной музыки XVI — начала XVII века в Фитцуильямовой верджинальной книге. В статье охарактеризованы основные жанры английской клавирной музыки XVI — начала XVII века, выделены и перечислены их особенности, общие и отличительные черты с клавирной музыкой Италии и Испании того времени. Освещены и раскрыты некоторые черты стиля английской клавирной музыки елизаветинской эпохи.

Ключевые слова: жанр, диминирование, Фитцуильямова верджинальная книга.

Titarenko L. The genres of English keyboard music of 16 — beginning of 17 century in the Fitzwilliam Virginal book. This article characterizes the main genres of Elizabethan keyboard music. There are considered similar and different features with Italian and Spanish keyboard music of this period. Some features of English keyboard music are elucidated.

Keywords: genre, diminution, Fitzwilliam virginal book.

**СТИЛЕВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ
В ШЕСТИ СОНАТАХ ДЛЯ СКРИПКИ
И ФОРТЕПИАНО К. М. ВЕБЕРА**

К. М. Вебер вошёл в историю музыкального искусства, в первую очередь, как провозвестник романтического направления на немецкой оперной сцене. Исследователи высоко оценивают его вклад в музыкальную критику [1] и дирижёрскую практику [7]. Значительно менее рельефно в научной литературе очерчена инструментальная сфера творчества композитора. В тех же случаях, когда она привлекает внимание учёных, предпочтение, как правило, отдаётся фортепианным сочинениям. Например, во второй главе кандидатской диссертации Р. Мизитовой [6] изучаются его сонаты, а в статье И. Ивановой и А. Мизитовой о фортепианном вальсе XIX века значительное место уделяется веберовским вальсам [4].

Между тем, не менее ярко К. М. Вебер заявил о себе в опусах, предназначенных для исполнения на других инструментах. В современный концертный репертуар прочно вошли, например, два кларнетовых концерта композитора, нередко звучат и скрипичные сонаты. Названные и другие инструментальные сочинения К. М. Вебера представляют ценный материал для музыкальной науки, изучение которого позволяет, с одной стороны, более широко осветить стиль композитора, с другой стороны, — глубже проникнуть в суть исторических процессов, характерных для художественного творчества первых десятилетий XIX века. В это время музыкальное искусство значительно трансформируется: прежняя стилевая система подвергается дестабилизации и рождаются необычные — на фоне устоявшихся — явления, свидетельствующие о зарождении нового стиля. Оба процесса происходят синхронно, во взаимодействии друг с другом, в результате чего возникает стилевая метаморфоза, при которой формальное сходство с недавним прошлым оборачивается качественным сдвигом. Механизм такого рода превращений демонстрируют шесть сонат для скрипки и фортепиано К. М. Вебера.

Рассматриваемые сочинения написаны в 1810 году, то есть в то время, которое Л. Кириллина относит к «осени классицизма» [5, с. 12]. Согласно периодизации исследователя, широко понимаемый классический стиль в музыке (вторая половина XVIII — начало XIX веков) завершает своё существование к 1813–1815 годам [5, с. 27]. Таким образом, веберовские сонаты исторически могут считаться принадлежностью венского классицизма. Однако переходность, присущая этому времени, накладывает от-

печаток на их стиль, в котором ясно угадываются приметы романтического искусства, уже вполне заявившего о себе в литературе и начавшего исподволь влиять на композиторское звукоосозерцание.

На первый взгляд, данный опус в жанровом отношении отсылает к тому пониманию сонаты, которое господствовало в XVIII веке и было во многом преодолено венскими классиками. Характеризуя сонату XVIII века, Л. Кириллина отмечает нерегламентированность в ней количества частей и индивидуализацию способов высказывания. Исследователь обращает также внимание на отдельный тип «характеристической» сонаты, которая исчезает из практики Й. Гайдна и В. А. Моцарта, но на рубеже XVIII—XIX веков вновь становится популярной [5, с. 110, 112—113]. Как представляется, возросший интерес к «характеристической» сонате стимулируется поисками новых средств выражения и образно-семантического строя. В самом деле, характеристичность в недалёком будущем станет одним из типичных свойств романтического тематизма, что найдёт своё отражение в инструментальных сочинениях Ф. Мендельсона и Р. Шумана. Для К. М. Вебера данное стилистическое свойство обуславливалось не только созвучностью современности, но и своеобразием его творческого мышления. Не случайно композитор достиг таких успехов в оперном жанре.

Каждая из шести скрипичных сонат К. М. Вебера представляет собой миниатюрный цикл с произвольным количеством частей. Трёхчастные и двухчастные циклы занимают равное положение, соответственно, Сонаты № 1, № 2, № 6 — трёхчастные; № 3—5 — двухчастные. Далеко не во всех композициях первая часть написана в сонатной форме. Например, в Сонатах № 3—5 данная форма вытесняется вариационностью, но даже обращаясь к традиционному решению первой части, К. М. Вебер трактует её достаточно свободно. Комментируя это свойство веберского формообразования, М. С. Туса пишет: «Отдавая дань форме, Вебер полагался на традиции, появившиеся в конце XVIII века, но часто интерпретировал их не так, как они были записаны писателем XIX века А. Ф. Марксом. Более того, желание Вебера не повторяться привело к появлению отличных друг от друга стратегий в одной традиции» [8, с. 145].

Наиболее классично сонатное *Allegro* № 1 (*F-dur*). В экспозиции ясно выделяются основные партии, выдерживаются тонико-доминантовые соотношения, система кадансов. После знака репризы, по традиции выставленного в конце экспозиции, следует интенсивная разработка, которую композитор по-моцартовски начинает сдвигом в область минора. В тональном плане выделяются зоны *c-moll*, *As-dur*, *f-moll*, *Des-dur*. В репризе намечается такое характерное свойство романтической композиции, как сокращение за счёт изъятия *связующей партии*. В целом форма этого *Allegro* миниатюрна, но обозначению её как сонатинной

препятствует активности разработки. Скорее, благодаря скромным масштабам первой части, тип сонаты можно определить как «малый».

Соната № 6 (*C-dur*) представляет «большой» тип. Её *Allegro con fuoco* масштабно и пронизано активным драматургическим развитием. В обоих приведённых примерах обращает на себя внимание разнообразие тематического материала, что заставляет вспомнить о композициях В. А. Моцарта. Возникающая аналогия оправдана театральностью мышления венского классика и раннего немецкого романтика. В Сонате № 2 (*G-dur*) это свойство приводит к функциональному преобразованию сонатной формы, логика которой определяется уже не столько риторическими закономерностями композиции, сколько драматургической событийностью. В Сонате № 4 (*Es-dur*) первая часть написана в темпе *Moderato*; в ней господствует лирическое состояние, которое распространяется и на разработку, целиком выдержанную в тональности *g-moll*. Её общий масштаб вместе с предыктом составляет всего двенадцать тактов.

В двух циклах первые части написаны в виде вариаций. В отличие от самостоятельных сочинений в этой форме, в скрипичных сонатах они лишены экстравертности, виртуозности, импровизационного начала. М. С. Туса отмечает популярность «самостоятельных» вариаций в инструментальном репертуаре К. М. Вебера, объясняя это направленностью на широкую аудиторию в публичных концертах [8, с. 145]. В скрипичных же сонатах, предназначенных для любительской аудитории, артистический темперамент композитора уступает место лирическому началу, как одной из существенных граней формирующегося романтического музыкального мира. Первая часть Сонаты № 3 (*d-moll*) имеет подзаголовок «Русская песня» (*Allegretto moderato*). Её тема по строению напоминает традиционную немецкую *Barform*, использование которой, очевидно, связано с потребностями ансамбля. *Stollen I* поручен фортепиано, *Stollen II* — скрипке; контрастный по характеру *Abgesang* — обоим инструментам. В условиях дуэта вариационность проникает внутрь темы: орнаментирование вместо строгих вертикалей в партии фортепиано превращает *Stollen II* в фактурную вариацию *Stollen I*. В дальнейшем К. М. Вебер не выдерживает заявленную форму, сохраняя лишь последовательность двух *Stollen*'ов. Напротив, вариации на тему из оперы «Сильвана» (*Andante con moto*), открывающие Сонату № 5 (*A-dur*), с точки зрения музыкальной формы выдержаны в классической схеме. Одновременно в них проникают черты сюитности, поскольку каждая из вариаций имеет ярко выраженный индивидуальный характер. Такое сращение двух разных способов формообразования станет типичной чертой циклов фортепианных миниатюр Р. Шумана¹.

¹ Сюитность присуща Фортепианным вариациям *op.* 34 (1802) Л. Бетховена — типичного представителя позднего классицизма (по Л. Кириллиной).

Особой любовью К. М. Вебера пользуются жанр и форма рондо, в которых он почти неизменно пишет финалы (исключение составляет лишь Соната № 5). Пристрастие к этой популярной композиционной схеме, завершающей сонату, на первый взгляд, является данью сложившейся традиции. Вместе с тем, заложенная в рондо идея круговращения отвечает одному из широко распространённых представлений немецких романтиков. В диссертационном исследовании Р. Мизитовой приводится любопытная цитата из «Крейслерианы» Э. Т. А. Гофмана, которой Д. Житомирский подкрепляет свои рассуждения об эстетике этого писателя: «Нет, вы никуда не уйдёте от слова «*Kreis*» — круг, и я молю небо, чтобы в мыслях ваших тотчас же возникли волшебные круги, в коих вращается всё наше бытие, и откуда мы никак не можем вырваться, сколько бы ни старались» [6, с. 101]. Рондо Сонаты № 1 (*Amabile*) демонстрирует свободное отношение композитора к этой форме. Между первым и вторым контрастными эпизодами появляются лишь отголоски рефрена; они же возникают перед третьим рефреном. Любопытно, что композитор рекомендует сыграть всё рондо два раза, а затем перейти на коду, тем самым усиливая эффект круговращения. В Сонате № 2 рондальность сосуществует с вариантно-вариационным методом развития (*Allegro*); в № 3 — с чертами сонатной оппозиции (*Allegretto moderato*); в № 4 — с элементами сюитности (*Vivace*); в № 6 — рефрены и эпизоды пронизаны ритмоформулой полонеза (*Tempo di Polacca*).

Индивидуализация творческого замысла относится не только к принципам формообразования, но и к драматургической логике каждой из сонат. Независимо от того, сколько частей содержится в цикле (две или три), К. М. Вебер неизменно стремится к рельефным контрастам, которые представлены у него в большом разнообразии. Индивидуализация каждой драматургической единицы обусловлена избираемой композитором стилистикой, нередко связанной с бытовыми прообразами. Так, средняя, медленная, часть Сонаты № 1 (*Laghetto, B-dur*) получает название «Романс». Эта миниатюрная пьеса в движении сицилианы написана в простой двухчастной форме, что превращает её в род интермеццо. Напомним, что слово «романс» в немецкой культурной традиции связан с аурой старины, что придаёт циклу Сонаты семантическую «глубину». К этому жанру, но уже без его обозначения, К. М. Вебер вернётся в Фортепианной сонате № 2 (*As-dur, 1916*). Можно также вспомнить о второй части Четвёртой симфонии Р. Шумана, имеющей то же наименование, и третьей части Третьей симфонии И. Брамса — своеобразном шумановском парафразе. Интимность тона высказывания веберовского «Романса» эффектно оттеняется активной первой частью и жанрово-танцевальным финалом.

Соната № 2 открывается *Moderato* «В испанском стиле», в основу которого положен ритм болеро. В народно-национальном духе выдержан и финал цикла — «Польская песня» (*Allegro*). На фоне жанровых частей

неожиданным контрастом выделяется вторая часть (*Adagio, c-moll*). Её полифонический склад, экспрессивные обороты уменьшённой квинты, малой септимы, малой секунды, уменьшённой септимы, активность гармонического развития напоминают о барочной музыке скорби. Заметим, что обобщение через различную по происхождению стилистику относится к числу наиболее типичных примет романтического стиля. Две части Сонаты № 3 раскрывают различные стороны характеристической образности. Первая — «Русская песня» (*Allegretto moderato, d-moll*) — и пронизанное остинатностью в размере 6/8 «Рондо» (*Presto, D-dur*) сопрягаются в романтическую пару «лирика — игра». Причём игровая семантика предвосхищает ту «эльфийскую» образность, которая обычно ассоциируется с Ф. Мендельсоном. В более широком плане она определит область фантастического в инструментальных скерцо Р. Шумана и И. Брамса.

С точки зрения семантических оппозиций, организующих цикл, Соната № 4 предстаёт «дублем» № 3. Открывающее её лирическое *Moderato* сменяется игровым «Рондо». Однако на этот раз первая часть не связана с песенной стилистикой и представляет собой типичную инструментальную кантилену. Отметим ведущую роль скрипки в её интонировании, что гармонирует с аналогичными способами высказывания в скрипичных концертах Дж. Виотти. В противовес предыдущей Сонате, финальное «Рондо» обращено к реальному миру — в его основу заложен ритм польки.

Необычен цикл Сонаты № 5. Обе её части имеют программную подоплёку. *Andante con moto* написано на тему из оперы «Сильвана»; *Allegretto* имеет название «Сицилиана». В отличие от Сонаты № 3, соотношение мажора и одноименного минора здесь имеет противоположную направленность: первая часть *A-dur*, вторая часть — *a-moll*.

В Сонате № 6 вторая часть (*Largo, c-moll*) без каданса переходит в финал. Она составляет всего шестнадцать тактов и представляет собой ещё один вариант интермеццо. Особенность этого *Largo* заключается в его тотальной диалогичности. Оно всё построено на обмене инструментов короткими репликами, причём если в первом предложении господствует вопросо-ответная структура, то во втором доминируют нисходящие обороты, связанные с барочной символикой безнадёжности. Так возникает драматургия антитез, заимствованная К. М. Вебером у прошлого, но получающая переосмысление и закрепление в его зрелых оперных сочинениях. В финале композитор вновь обращается к польским национальным источникам (*Tempo di Polacca*).

Индивидуализация тематизма в рассматриваемых сонатах достигается не только интонационными, но и ритмическими средствами. В своём «Ответе на замечания Мюльнера» композитор пишет: «Именно потому, что, как совершенно верно пишет Мюльнер, музыка лишь пробуждает чувства, движение для неё важнее и священнее, нежели для поэзии. Ритмическое

движение в широком или более узком смысле (темп и такт) придаёт музыке характер, мелодия и гармония — краски и строение» [3, с. 74–75]. Вопрос музыкального времени К. М. Вебер рассматривает и с исполнительских позиций. «Такт (темп) не должен стать тираническим мельничным жёрновом, — он должен для музыкальной пьесы быть тем же, что пульс — для жизни человека. Не бывает такого медленного темпа, чтобы не встретились в нём требующие более быстрого движения места, препятствующие тому, чтобы создавалось ощущение затянутости. И нет такого *Presto*, которое, напротив, не требовало бы спокойного исполнения ряда мест <...>» [2, с. 77–78]. В авторском тексте сонат практически нет иных агогических указаний, кроме темповых. Однако он изобилует множеством типов движений, ритмических пульсаций, не говоря уже о сменах темпа в характерных вариациях Сонаты № 5. Даже в танцевальных частях избранная ритмоформула сочетается в единовременьи с различными ритмическими рисунками. В качестве примера приведём первую часть «В испанском стиле» Сонаты № 2. Она открывается повествовательно-лирической темой, выполняющей функцию вступления. Три элемента *главной партии* контрастируют на основе типов движения: закрепляющего формулу болеро, равномерно фигурационного, пунктирного. Каждая последующая музыкальная мысль обладает собственной ритмической организацией. Ритмические особенности определяют жанровые преобразования вариаций первой части Сонаты № 5. Кокетливая маршевость темы, напоминающая знаменитое моцартовское Дуэтино Дон Жуана и Церлины, сменяется фигурациями триолей первой вариации, «вечного движения» *Vivace* второй, *Marcia maestoso* третьей, взволнованной лирикой четвёртой *Più agitato*².

Мелодические и ритмические контрасты определяют драматургию частей каждого цикла. В сонатном *Allegro* № 1 он заложен между крупными разделами формы. Безмятежная музыка экспозиции и репризы вступает в резкое противоречие с конфликтностью разработки, для которой характерны постоянные смены минора и мажора, подчиняющиеся скорее образной антитезе, чем требованиям тонального развития в центральном разделе сонатной формы. Этим же принципом К. М. Вебер руководствуется в работе с тематизмом, который не столько разрабатывается, сколько получает новое образное освещение. В результате в разработке возникает относительно самостоятельный «драматургический сюжет», функционально сближающий её с эпизодами будущих поэменных композиций Р. Шумана и Ф. Листа. С точки зрения литературных аналогий правомерно говорить о перенесении в музыкальное искусство приёма «рассказа в рассказе».

² Это едва ли не единственный случай, когда К. М. Вебер выставляет ремарку *più lento* в конце.

Иной подход к контрасту обнаруживает *Moderato* Сонаты № 2. Его *главная партия* тонально двойственна: *G-dur* (первое предложение) — натуральный *e-moll* (второе). При переходе к дополнению возвращается основной строй, а продвижение музыкальных событий осуществляется благодаря обновлению тематизма, сперва оформленного ровными длительностями, затем — фигурами с пунктиром. Небольшая связка начинается уже использованной краской натурального *e-moll* с последующей модуляцией в доминантовую *побочную* тональность. В обыгрывание гармоний скрипкой вплетён новый элемент: репетиции триолей. Зона *побочного D-dur* отодвинута в самый конец, что ведёт к совмещению *побочной* и *заключительной партий*. Ритм утрачивает здесь свою остроту, как бы «выравнивается», что наряду с фигурационной мелодической кантиленой рождает состояние умиротворения. Впрочем, последний такт экспозиции неожиданно ошеломляет вторжением *ff* и закреплением тоники пунктирным «жестом». Оригинально решена реприза. Она словно «сжимается», переводя последовательность событий в одновременность. Вначале тема вступления излагается в виде горизонтально-вертикального подвижного контрапункта. Затем, минуя основную часть *главной партии*, воспроизводится материал дополнения, на который накладывается тематизм связки, вбирающий в себя пунктирный элемент дополнения. Вместо ожидаемой *побочной* появляется её свободный вариант, а кода подхватывает наиболее упругие ритмоформулы: танцевальную и пунктирную. Завершается *Moderato* симметрично его первому разделу.

Интересный пример подчинения риторической логики формы образной драматургией содержится в *Allegro con fuoco* «большой» Сонаты № 6. Её двухчастная форма отмечена многократно умноженным контрастом. Пунктирным фигурам первой части противостоят ровные длительности второй, коротким фразам — безостановочное движение, *pp* — *f*. В *связующей партии* появляется новая идея — синкопы, возникающие благодаря акцентированию слабой и относительно слабой долей такта. Потребность в усложнении событийной канвы вызвала необходимость глубокого водораздела между *связующей партией*, модулирующей в тональность доминанты, и *побочной*, звучащей в параллельной тональности (*a-moll*). Этот «незапланированный» сонатной экспозицией четырёхтакт ассоциируется с внезапным погружением в раздумье: короткий диалог скрипки, переход из *G-dur* в *a-moll*, паузы. *Побочная* тема кажется «инобытием» *главной*. Она содержит тот же пунктирный ритм, но мелодическая линия и пульсация сопровождения другие. Ещё одна образная модификация единой музыкальной идеи происходит при втором проведении этой темы солирующим фортепиано с триольным арпеджированным аккомпанементом (функция *заключительной*).

Подобно тому, как мажорному окончанию экспозиции *Allegro* Сонаты № 1 контрастировал одноименный минор начала разработки, в *Allegro*

con fuoco «большой» Сонаты № 6 центральный раздел «осветляется» одноименным мажором. Однако не торжественно-репрезентативная образность определяет его содержание. Композитор создаёт антитезу внезапно перешедшего в *B-dur* равномерного движения шестнадцатых из второй части *главной партии* (*pp*) и страстных отголосков *побочной* (*e-moll*). На кратком промежутке времени музыкальная фабула дважды делает крутой поворот, нарушая логику причинно-следственных связей и подменяя её последовательностью драматургических сдвигов. Кульминация в *As-dur* как будто сулит благополучный исход сюжетных перипетий, однако её окончание хроматическим ходом с остановкой на четвёртой повышенной ступени основной тональности создаёт осложнение, приводящее к изложению первого предложения *главной* темы в *c-moll*. Аналогичное смещение в сторону минора встречалось в репризе первой части Сонаты № 4.

Рассмотренные свойства драматургии сонат раскрывают те стороны художественного мышления К. М. Вебера, которые во многом определяют его новаторство в жанре оперы. Разумеется, в камерной инструментальной музыке композитор не ставит перед собой столь масштабных задач. Однако его артистический темперамент, взращённый на почве его жизненных обстоятельств в атмосфере всё более настойчивого раскрепощения творческого сознания, приводит к открытию нового типа контраста — романтического. В духе исторического времени К. М. Вебер мыслит и диалог, в данном случае, двух разнотембровых инструментов. Предназначенность для любительского музицирования определила в его скрипичных сонатах то общение участников ансамбля, которое рождается в процессе «неофициального» обмена мнениями. Чередование реплик, перепоручение темы, периодически возникающее «дружеское соревнование» — вот наиболее часто встречающиеся ансамблевые приёмы. Партия каждого инструмента иногда требует от исполнителя хорошей технической выучки, особенно в игре быстрых пассажей. Но самая большая трудность заключается в исполнении фрагментов, где диалог строится на основе кратких реплик. Высшей сложностью в этом плане отличается «Рондо» из Сонаты № 3, где периодические вторжения скрипки, её быстрые «ответы» фортепиано в темпе *Presto* по плечу лишь достаточно опытным ансамблистам.

Единство художественных намерений композитора позволяет трактовать шесть скрипичных сонат как своего рода макроцикл. Его крайние части представляют собой классический сонатный тип композиции, написанной в виде трёхчастного цикла с сохранением амплуа частей. Обе сонаты звучат в мажорных тональностях: Первая в *F-dur*, Шестая в *C-dur*. С этих позиций торжественное начало Первой сонаты в духе интрады воспринимается вступлением ко всему макроциклу, а заключительная часть *Tempo di Pollacca* Шестой — его финалом. Срединные части макроцикла, за исключением Четвёртой сонаты, тяготеют к отходу от класси-

ческой сонатности в сторону разнохарактерной образности и помещены в условия, близкие к сюитной форме. В них отсутствует сонатное *Allegro*, а количество частей колеблется между двумя и тремя. Четвёртая соната продлевает идею лирической первой части макроцикла и более того, лирическое начало здесь углубляется благодаря особой драматургической логике, направленной на последовательное усиление медитативного начала. Она синтезирует особенности крайних сонат и срединных, так как имеет сонатное *Moderato* вместо *Allegro* и двухчастное строение, что также знаменует отход от нормативных форм сонатности венских классиков. В макроцикле композитор обращается к разнохарактерным жанровым и танцевальным прообразам, которые составляют в его границах своеобразную сюиту: в «Испанском стиле», «Польский напев», «Русский напев», вариации на тему из оперы «Сильвана», *Tempo di Pollacca*.

Фактически каждый из сонатных циклов представляет собой новый вариант сопряжения сонатности и сюитности. В Сонате № 1 это проявляется в классическом построении цикла; характерные черты сюитности выражаются в использовании композитором во второй части жанрового наименования «Романс». Во втором трёхчастном цикле К. М. Вебер стремится придать индивидуальный облик каждой части, отмечая в названиях частей национальные элементы. В двухчастной Сонате № 3 композитор продолжает линию характеристичности, которая берёт своё начало во Второй сонате. Здесь мы в третий раз встречаемся с «вокальностью» в макроцикле К. М. Вебера: «Романс» в Сонате № 1, род инструментальной арии — в № 2, «Русский напев» — в № 3. Как показывает амплуа Сонаты № 5, лирическая тематика, заданная «Русским напевом» Третьей, постепенно углубляет и расширяет свою территорию. В данном цикле контраст между частями смягчён и получает новое измерение: сопоставление различных типов движения, ладовой окраски, завуалированной, скрытой маршевости и танцевальности. Одновременно усиливается контраст внутри первой части, где вариационность сопряжена с сюитностью, причём сопоставление образов осуществляется вне сонатной формы. Учитывая характерный для сонатных *Allegri* К. М. Вебера метод нанизывания различных тем, который имеет сюитный прообраз, следует сделать вывод, что в первой части Пятой сонаты этот метод получает соответствующее воплощение в музыкальной форме. Заключительные части, за исключением Сонаты № 5, — рондо, относительно близки классическим, но лишь в одном определённом смысле: по обращению к моторным жанрам (танцевальность, скерцозность, игра) с песенными вкраплениями, порой в народном духе. Благодаря нестабильности рефрена, его вариантному изложению, гармоническому переосмыслению название частей «Рондо» относится в большей степени к их жанровой характеристике, нежели к собственно форме. Сами же изменения в рефренах подчиняются игрово-

му принципу «переодевания», «обманутых ожиданий», то есть фигурам театральных событий.

Таким образом, скрипичные сонаты К. М. Вебера предстают полем творческих экспериментов композитора, которому становится «тесно» в границах сложившихся драматургических моделей и музыкальных форм. Это не барочное *initio*, заметное во многих камерно-инструментальных сочинениях Й. Гайдна, не демонстрация универсальности сонатной композиции, присущая В. А. Моцарту, не проявление «бурного гения» Л. Бетховена, а те прорывы в область свободного самовыражения художника, которые определяют романтическую стилевую систему.

Список использованных источников

1. Бронфин Е. Карл Мария Вебер — музыкальный критик / Е. Бронфин // Сов. музыка. — 1962. — № 4. — С. 66–72.
2. Вебер К. М. Метрономические указания к опере «Эврианта» и замечания о музыкальном темпе вообще / К. М. Вебер // Музыкальная эстетика Германии XIX века. — М. : Музыка, 1982. — Том 2. — С. 77–78.
3. Вебер К. М. Ответ на замечания Мюльнера / К. М. Вебер // Музыкальная эстетика Германии XIX века. — М. : Музыка, 1982. — Том 2. — С. 74–75.
4. Иванова И. Правда фантазии, или Житие вальса / И. Иванова, А. Мизитова // Аспекты историчного музикознавства IV: Правда фантастики і фантастика правди. Магічне «Дев'ять» в історії художньої культури : зб. наук. праць. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2010. — С. 198–213.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. — М. : Моск. гос. консерватория, 1996. — 192 с., илл.
6. Мизитова Р. В. Фортепианная соната 10–20-х годов XIX столетия : дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Р. В. Мизитова. — М., 1999. — 195 с.
7. Плужников В. Н. Профессия дирижёра и пути её формирования в западноевропейской театрально-концертной практике XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 «Музыкальное искусство» / В. Н. Плужников. — Харьков, 2006. — 237 с.
8. Tusa M. C. Weber Karl Maria von / M. C. Tusa // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. ed. S. Sadie. — 2 th. ed. — New York : Oxford Univ. Press, 2001. — Vol. 27. — P. 135–172.

Карачевцева И. М. Стильові метаморфози в Шести сонатах для скрипки та фортепіано К. М. Вебера. Названі твори розглядаються як макроцикл, у кожній частині якого композитор демонструє індивідуальне розуміння жанру сонати. З цих позицій вивчаються особливості формоутворення, тематизму та драматургії під кутом зору переростання класичних традицій у нову романтичну систему.

Ключові слова: К. М. Вебер, Соната, класицизм, романтизм.

Карачевцева И. М. Стилевые метаморфозы в Шести сонатах для скрипки и фортепиано К. М. Вебера. Названные сочинения рассматриваются как макро-

цикл, в каждой части которого композитор демонстрирует индивидуальное понимание жанра сонаты. С этих позиций изучаются особенности формообразования, тематизма и драматургии под углом зрения перерастания классических традиций в новую романтическую систему.

Ключевые слова: К. М. Вебер, Соната, классицизм, романтизм.

Karachevtseva I. Stylistic Metamorphosis in Six Sonatas for Violin and Piano by K. M. Weber. Weber's compositions are considered as macrocycle, the composer demonstrating his understanding of the genre of the Sonata in each part. Peculiarities of form building, themes and dramatic art are studied from developing perspectives of classical traditions and into a new romantic system.

Keywords: K. M. Weber, Sonata, Classicism, Romanticism.

УДК 78.08:78.082.2

В. Г. Семикін

**ФОРМУВАННЯ КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИХ
ПРИНЦИПІВ ОДНОЧАСТИННОЇ СОНАТИ
У ФАНТАЗІЇ-СОНАТИ «ПІСЛЯ ПРОЧИТАННЯ ДАНТЕ» Ф. ЛІСТА**

Музичний романтизм яскраво демонструє тяжіння до синтезу видів мистецтв, жанрів і форм, завдяки чому активного розвитку набувають програмна симфонія, симфонія-кантата, одночастинна симфонічна поема, фортепіанна балада та ін. У цьому контексті покажемо є і формування композиційно-драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати як нового жанрового різновиду. Прагнення до модифікації традиційної сонатної форми було безпосередньо пов'язане з романтичним стилем фортепіанного виконавства, геніальним представником якого був Ф. Ліст. Створюючи музику, наповнену складними романтичними образами, композитор усвідомив важливість використання нових драматургічних принципів, відповідних його новаторським задумам. В одночастинних монументальних фортепіанних сонатах «Після прочитання Данте» і Сонаті *h-moll* Ф. Ліст демонструє досконале втілення поетичних героїко-філософських образів, які розкривають усю повноту його композиторських задумів і фортепіанно-виконавських можливостей.

До розгляду двох фортепіанних сонат Ф. Ліста зверталися Г. Коваль [3; 4], В. Коннов [5], Н. Невська [6], О. Рощенко [8], Ф. Таїрова [10], Т. Фоміна [12] та ін. Проте, в музикознавчих дослідженнях і розвідках, здебільшого, йдеться про втілення програмності, відображення типових романтичних образів у творчості композитора, особливості їх інтерпретації, у той час, як проблеми композиційно-драматургічної побудови со-

© В. Г. Семикін, 2013

нат дослідники торкаються лише побіжно. Спираючись на цілісний музикознавчий аналіз фантазії-сонати «Після прочитання Данте» Ф. Ліста, автор статті ставить за мету, використовуючи принципи функціональної теорії В. Бобровського [1], виявити композиційно-драматургічні принципи, що стали визначальними для драматургії одночастинної фортепіанної сонати. Як фундаментальні ознаки одночастинної сонати виділені наступні чинники: тяжіння до самостійності окремих функціональних розділів, наявність тріадної або множинної драматургії, суміщення драматургічних функцій на основі їх протилежної дії та функціонування драматургічних принципів інших форм.

Фантазія-соната «Після прочитання Данте» Ф. Ліста (1837–38, 1849 — друга редакція) в історії музики стала першим зразком одночастинної фортепіанної сонати¹. У другій редакції твору композитором конкретизовано жанрову природу твору як *«fantasia quasi sonata»*, чим зроблено акцент на важливості принципу фантазійності в розгортанні сонатної форми. Разом з тим, одночастинна композиція твору містить ознаки циклічних форм з характерним функціональним навантаженням, тобто поєднує у вигляді відносно самостійних розділів цілісної форми окремі частини циклу. У загальному вигляді, форма фантазії-сонати «Після прочитання Данте» визначається як соната зі вступом, усіма необхідними розділами і підрозділами сонатного *allegro* та кодою. Принципи фантазійності виявляються у всіх підрозділах означеної форми на багатьох рівнях, що буде висвітлено у процесі аналізу².

Охарактеризуємо основні композиційно-драматургічні складові твору з точки зору їх функціонального навантаження. Вже у двох підрозділах вступу виявляються такі особливості одночастинної фортепіанної сонати, як отримання її окремими функціональними розділами значної самостійності та на-

¹ Усі зразки одночастинних сонат, що мають місце у композиторській творчості XVIII століття (наприклад, клавирні сонати Д. Скарлатті), виникали в період лише формування структурно-семантичного жанрового інваріанту сонати, і тому вони знаменують скоріше своєрідну переджанрову стадію, для якої характерна відсутність типової композиційної і драматургічної будови. Створення класичної моделі сонати здійснилось у добу зрілого класицизму та набуло поширення і розвитку у творчості композиторів-романтиків. Тому саме Ф. Ліста вважаємо засновником одночастинної фортепіанної сонати як самостійного жанрового варіанту, що виник за аналогією з програмною симфонічною поемою, родоначальником якої теж був цей композитор.

² Загальне визначення форми, завдяки дії принципів вільного фантазійного розгортання, постає достатньо складним і неоднозначним. Так, Г. Коваль вважає, що основою фантазії-сонати «Після прочитання Данте» «стає вільно розгорнута сонатна форма з крупномасштабним вступом, експозицією без заключної партії, розробкою з великим ліричним епізодом і дзеркальною репризою-кодою» [4, с. 12].

явність принципів тріадної драматургії. Це пов'язано з провідною ознакою, що покладена в основу експресивно-драматургічних функцій цього розділу сонатної форми, а саме конфліктністю, обумовленою героїко-трагічним емоційно-образним навантаженням³. Уже в першому мелодичному утворенні відчувається конфліктність двох мотивів — низхідного тритонового зі зловісним форшлагом (такти 1–2) і висхідного хорального (такти 3–4). Тритоновий хід сприймається лістівським *Dies irae*, своєрідним демонічним закликом, голосом невідвортної Долі, який асоціюється із поетичним описом дантівського Пекла. Такі асоціації підтверджуються зв'язками з музичними інтонаціями, що мають чітке семантичне навантаження: традиційно в основі мелодичних ходів розділу «*Dies irae*» в реквіємі, згідно канонів музичної риторики, були покладені ходи по звуках зменшеного септакорду, в якому саме тритон давав певне образне забарвлення. Окрім того, перший мотив з форшлагом буде покладено в основу головної теми, що дозволяє віднайти у розгортанні музичної драматургії твору дію принципів монотематизму.

В основі кожного акорду другого елементу теми Долі теж міститься тритон, що надає обом мотивам інтонаційної єдності. Окрім того, загальний об'єм мелодичного утворення — зменшена септима (*fis — g — as — es*), що також окреслює крайні звуки зменшеного септакорду. Отже, протягом перших чотирьох тактів спостерігаємо дію принципів багатоелементної драматургії — обидва елементи теми вступу співвідносяться як теза й анти-теза. До синтезу вони приходять у тактах 5–6 (де об'єднуються ці два елементи), завершивши, таким чином, на малому часовому відрізку співвідношення «теза — антитеза — синтез», що стає ознакою тріадної драматургії.

Сам вступ характеризується подвійністю загальних композиційних функцій. Згідно концепції В. Бобровського, даний розділ може виконувати функції вступу на різних композиційних рівнях, зокрема: 1) до всієї сонатної форми; 2) до експозиції; 3) до головної партії. У тактах 1–28 музичний матеріал виконує функції вступу до всього сонатного *allegro*, адже його мотивні утворення наскрізним чином будуть проводитися протягом усієї форми. У тактах 29–34 формуються провідний мотив і тип фактури головної партії, що дозволяє ідентифікувати цей підрозділ як вступ до головної партії, підтвердженням чого слугує і той факт, що в такому вигляді він з'являється єдиний раз і його драматургічний вплив далі головної партії не поширюється. Відповідно до цього в самому вступному розділі міститься два функціональні підрозділи — вступ до всієї форми сонатного *allegro* і вступ до головної партії, хоча вони й належать до одного типу загальних композиційних функцій вступу, проте мають різний вплив на подальше розгортання музичної форми.

³ На стилістичному рівні має місце також дія принципів рапсодії або фантазії: риторична декламаційність першого елементу теми Долі, значна імпровізаційність фактурного викладу, тислілі заключні мелодичні утворення.

Вступ до сонатного *allegro* налічує в собі дію всіх логічних функцій: перше проведення теми Долі виконує функцію початку (*i*), друге і третє проведення — функцію розвитку (*m*), а функцію завершення (*t*) беруть на себе два мелодико-гармонічних утворення (такти 25–28), які отримують свій подальший розвиток протягом розгортання сонатної форми. Перше висхідне утворення окреслює звуки доміантового нонакорду в тональності *d-moll*, причому його остання інтонація — в межах зменшеної септими поєднує його з усім попереднім матеріалом. Друге мелодико-гармонічне утворення в низхідному русі окреслює подвійний доміантовий зменшений септакорд у тональності *d-moll*, застигаючи на тритоновій інтонації. Таким чином, вступ, вичерпавши у своїх межах усі логічні функції, є розімкненою побудовою, що передує наступному розділу форми.

Героїко-трагедійний пафос вступу яскраво відтіняє лірична образність експозиції, пов'язана з розкриттям внутрішнього світу Людини. Вступ і головна партія експонують не лише основний конфлікт твору, але й початок його розвитку. Внутрішня конфліктність обох тем додає драматургії рис динамічності та наскрізного розвитку, а принцип монотематизму (адже розвиток головної теми виростає з початкового елементу вступу) матеріалізує дію діалектичного закону боротьби та єдності протилежностей.

Головна партія, яку ми схильні називати темою Людини, розкриває нестерпний внутрішній біль особистості від зіткнення з фатальністю Долі. Таким чином, тема вступу (тема Долі) і тема головної партії (тема Людини) на рівні всієї форми виступають як теза й антитеза, тобто розкривають конфліктність як провідну категорію, що лежить в основі експресивно-драматургічних функцій сонати. Внутрішня побудова головної партії досить складна, вона проходить у вигляді двох напружених динамічних хвиль (такти 35–51, 54–76). Важливим є момент сполучення між двома проведеннями головної теми (такти 52–53), де в басу проводиться мелодична формула з кінця вступу до експозиції головної партії (25–28 такти), яку можна сприймати додатковим проявом конфліктності, адже вона належить до пекельних, фатальних образів. Його змістовна функція настільки важлива, що впливає на визначення форми головної партії — простої тричастинної з серединою типу сполучення і динамічною репризою ($A - \text{сполучення} - A_1$).

На рівні сонатної форми логічну функцію головної партії можна визначити як поєднання *i* та *m*. З одного боку, вона, як і весь вступ, виконує функцію початку, а з іншої — є інтонаційним розвитком монотемати. Розвиваюча функція підкреслюється і тональною нестійкістю головної теми. Таким чином, спостерігаємо суміщення двох логічних функцій. Отже, відокремлення головної партії у відносно самостійний розділ, з притаманним йому конфліктністю та подвійністю композиційних функцій, виявляє яскраві ознаки одночастинної сонати.

Якщо в головній партії сумішаються логічні функції імпульсу та, розвитку (*i* та *m*), то у сполучній партії виявляються виключно розвиваючі функції. У сполучній партії на перше місце висуваються принципи фантазійності, адже її класична тричастинна побудова (перебування в основній тональності — модуляція в тональність побічної партії — закріплення у цій тональності, передикт) порушена. Проте, цьому є й виправдання: поперше, зовнішній і внутрішній конфліктності образів вступу і головної партії не відповідає би домірність і врівноваженість сполучної партії; по-друге, своїм бурхливим викладенням вона продовжує попередній розвиток головної партії (адже з'явилась за допомогою прийому вторгнення) і відтіняє натхненну побічну партію, яка відноситься до сфери людського.

Тричастинна побічна партія з контрастною серединою, яка сумішає дві логічні функції (експонування нового матеріалу і початку його розвитку), є наймасштабнішим розділом в експозиції. Це дозволяє констатувати ще одну спеціальну композиційну функцію, яку вона виконує — повільної частини сонатного циклу.

Образ побічної партії цілковито відноситься до сфери Людського, її тема за своїм емоційно-піднесеним звучанням асоціюється з багатьма іншими лістовськими темами Кохання (Соната *h-moll*, симфонічна поема «Прелюди»). Таке образне навантаження обумовлене і поетичною ідеєю «Божественної комедії» Данте, в якій образ Коханої виконує одну з провідних символічних функцій.

Інтонаційна спорідненість головної і побічної тем виявляється в тому, що вони побудовані на секундовому мотиві, якій спочатку спрямований догори, а потім — донизу. Це може слугувати додатковим свідченням того, що обидві теми репрезентують сферу Людського, але в його контрастних проявах — біль, страждання, сум'яття (головна партія) і захоплення пристрастю, її поетично-гімнічне оспівування (побічна партія).

Внутрішня побудова побічної партії виявляється більш складною, аніж головної: тема Кохання формується в самостійний розгорнутий розділ тричастинної побудови з контрастною серединою, заснованою на зіткненні протилежних образів і стислим завершенням (*quasi coda*). Власне з початком побічної партії принципи фантазійності отримують у сонаті інтенсивного розвитку.

Перша побудова побічної партії з'являється на кульмінаційній хвилі попереднього розділу і сприймається як урочистий апофеоз, гімн силі Кохання. Така її поява сприймається як завершення сполучної партії і стає ознакою заключних логічних функцій (*t*). Проте, поява нової теми свідчить про дію функцій експонування (*i*). Таке суміщення логічних функцій на межі партій вкотре вказує на те, що принципи багатоелементної драматургії в сонаті репрезентуються на різних рівнях композиційної організації форми.

Перше проведення теми побічної партії — замкнена побудова, що закінчується повним кадансом ($K_{6/4}-D_9-T$) у тональності — *Cis-dur* (домінантової до *Fis-dur*) Заключний мелодичний зворот по звуках домінантового нонакорду із секстовим тоном, що в пунктирному ритмі перетікає у квінтовий (такт 114), нагадує початок Балади *g-moll* Ф. Шопена, проте там він був розташований на початку головної партії, а Ф. Ліст розміщує його в завершенні розділу. Повний досконалий каданс, заспокоєння, уповільнення темпу створюють у слухача ілюзію завершення експозиційного розділу сонатної форми і початку розробки. Поява теми Долі з її обома елементами (тритону з форшлагом і хоралу) зі вступу підтверджує таке враження. Насправді ж — це початок серединного розділу побічної партії, що знову стає свідченням суміщення вже спеціальних композиційних функцій (середини партії і розробки).

Контрастна середина побічної партії містить два розділи. Перший з них побудований на темі вступу (такти 115–123), а другий — на матеріалі низхідного руху головної партії (такти 124–135). Новий тональний план обох тем також підтверджує ілюзію початку розробки. Сама ж поява теми Долі знову нагадує про романтичний принцип драматургії антитез. При цьому характер викладення обох тем досить імпровізаційний, схильний до виконавської агогіки, що свідчить про дію у серединному розділі побічної партії драматургічних принципів фантазії.

У зв'язку з тим, що тема вступу (яка водночас постає і моно темою сонати) виникає у сполучній партії і середині побічної, можна стверджувати, що, окрім принципів сонати і фантазії, в музичну композицію втручаються принципи рондальності, в яких функцію умовного рефрену виконує тема вступу. Проте, рондальність буде виявлятися ще й на іншому рівні форми.

Заклучна партія продовжує ліричну лінію партії побічної. Вона цілковито побудована на темі головної партії, але має інше смислове забарвлення, позбавлене трагедійності. Її емоційний стан певною мірою нагадує лірико-споглядальні повільні розділи симфонічних поем Ф. Ліста. Поступово експресія наростає і заключна партія досягає пристрасного кульмінаційного звучання. Побудова заключної партії цілковито на матеріалі головної знову додає рис рондальності, нагадуючи форму рондо-сонати, в якій перед репризою ще раз проводиться головна партія.

Підсумовуючи огляд драматургічних особливостей експозиції, слід зазначити, що будова всіх її партій здійснюється за однаковим кресцендуючим принципом: початкове експонування, далі розвиток, що доводиться до кульмінації, після чого завдяки прийому вторгнення з'являється наступна тема. Відносно чітко визначені композиційні межі основних партій (головної і побічної) надає їм рис певної самостійності і замкнутості.

Розробка містить три нерівноцінні розділи. Перший — традиційно є ввідним, він побудований на тритонових інтонаціях теми вступу. Власне розробка починається з проведення заключного мелодичного утворення вступу в поєднанні з тритоновим рухом на тлі зловісного тремоло. Конфліктне співвідношення тем Долі і Людини виявляється з особливою гостротою, адже з такту 199 знову з'являється тема головної партії, яка звучить все більш трагічно. У протиборстві перемагає тема вступу: вона набуває стверджувального, апофеозного звучання. Остання фаза розробки — несправжня реприза (такти 251–272) — демонструє суміщення розвиваючих і завершальних логічних функцій. Наприкінці її знову виникає завершальне мелодичне утворення вступу.

Реприза дуже скорочена, що особливо відчутно в порівнянні з розгорнутими проведеннями партій в експозиції. Змінюється і характер звучання тем. Так, головна партія сприймається не стільки як образ страждання Людини, скільки як згадка про це страждання. Тут можливо провести паралелі з концепцією Данте, герой якого після проходження всіх пекельних кіл приходиться до усвідомлення хиткості і суєтності людського буття та покутної сили Кохання. Головна партія скорочена до одного проведення у тихій звучності, сполучна партія замінена появою теми вступу, з якої зникає тритоновий хід (замінюється на чистий інтервал), а тема Кохання (побічна партія) спочатку з'являється як крихкий, недосяжний і навіть примарний образ, чому сприяє мерехтіння тремоло у високому регістрі.

Викладення побічної партії в репризі скорочене з тричастинної контрастної форми до двох проведень, друге з яких знову отримує міцне, апофеозне, гімнічне звучання, стверджуючи, тим самим, важливість цього образу як в «Божественній комедії» Данте, так і в усій творчості Ф. Ліста. Окремо слід зауважити, що замість мелодичних фігурацій у гімнічному проведенні побічної партії в акордовому викладенні звучить монотема (перший елемент теми вступу). Проте, вона не має зловісного забарвлення, адже тритоновий хід у ній також замінено на чистий інтервал.

Перед заключною партією в репризі вкотре з'являється тема Долі з відновленим тритоном. Її настирливе проведення знову можна сприймати рефреном і стверджувати про наявність принципів рондальності. Сама заключна партія не скорочена, але отримує нове емоційне наповнення — звучить апофеозом життєствердження.

Стисла, проте концептуально насичена, кода твору гостро ставить питання усвідомлення головної ідеї фантазії-сонати «Після прочитання Данте». Тут послідовно, але дуже ёмко, проводяться три основні теми — тема Людини (головна, такти 353–360), тема Кохання (такти 361–365) і тема Долі (такти 366–373). Проте, в їх звучанні відчуються риси не стільки конфліктності, скільки подібності і не лише тому, що всі вони побудовані на монотемі, але й в смислового відношенні: головна партія

отримує мужнього звучання, побічна — стверджувального, а зі звучання теми вступу зникає його фатальна експресивність. Усвідомлення діалектичної єдності протилежностей у боротьбі конфліктних начал, ствердження життя і сили кохання, героїчний пафос долання всіх життєвих перешкод — ось головний висновок, який можна зробити з музичного втілення Ф. Лістом образів «Божественної комедії» Данте.

Роль теми вступу (Долі), головної (Людини) і побічної (Кохання) тем, умови їх появи в розгортанні музичного сюжету, характер змін дозволяють вважати їх лейтмотивами сонати, що сприяє наскрізному драматургічному розвитку і в той же час є міцним чинником архітектонічної стрункості твору.

У підсумку здійсненого цілісного музикознавчого аналізу фантазії-сонати можна зазначити, що в її будові прослідковується ціла низка специфічних композиційно-драматургічних функцій, властивих саме одночастинній сонаті. По-перше, це яскравий прояв конфліктності на різних рівнях як важливої складової експресивно-драматургічних функцій одночастинної сонати. По-друге, тенденція до виокремлення тем у самостійні розділи, що виявляється на рівні вступу, головної і побічної партій, які мають свою розгорнуту внутрішню структуру. По-третє, це наявність у кожному з розділів форми принципів багатоеlementної, зокрема, тріадної драматургії. Практично в кожному з розділів форми має місце також суміщення логічних, а в деяких випадках і композиційних функцій (наприклад, у побічній партії, яка компенсує відсутність розгорнутої повільної частини циклу), що свідчить про множинність драматургії, притаманну одночастинній сонаті. По-четверте, тенденція до взаємодії композиційних принципів різних форм. Так, завдяки імпровізаційному типу викладення окремих мелодичних утворень, відсутності чітких меж між розділами і партіями можна відчуття тяжіння до вільної фантазійності; постійне ж повернення до теми вступу, проведення головної партії перед розробкою демонструє ознаки рондальності і суто рондо-сонати як форми. Проте принципи сонатності виявляються домінуючими і рухають усім розгортанням музичної форми.

Отже, аналіз композиційно-драматургічних особливостей фантазії-сонати «Після прочитання Данте» дає підставу зробити висновок про трактовку одночастинної сонати як стислої проєкції циклічної форми за рахунок розгортання й укрупнення розділів сонатного *allegro*, які набувають функціональної тотожності окремим частинам типового циклу сонати. Таке художнє рішення витікає з естетико-стильових настанов Ф. Ліста і в даному випадку виражається в монументалізації образів твору Данте, що надає їм загального героїко-філософського звучання. Саме на цій підставі сформувався тип одночастинної фортепіанної сонати — героїко-драматичний за жанром, співзвучний багатьом симфонічним поемам композитора.

Список використаних джерел

1. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 332 с.
2. Друскин М. История зарубежной музыки / М. Друскин. — [7 изд., перераб.]. — Вып. 4. — СПб. : Композитор, 2004. — 528 с.
3. Коваль А. Ференц Лист: творческое осмысление Данте и Гёте (специфика философско-художественной интеграции контрастных тенденций в романтическом моностиле) / А. Коваль // Проблемная аура австро-германского романтизма. — К. : Музична Україна, 1993. — С. 59–71.
4. Коваль Г. О. Ліст і Данте: до проблеми синтезу мистецтв : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Г. О. Коваль. — К., 1998. — 20 с.
5. Коннов В. П. «Фаустовские» мотивы в творчестве Ф. Листа / В. П. Коннов // Музыковедение. — 2006. — № 1. — С. 2–7.
6. Невская Н. Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведе-ния : 17.00.02 спец. «Музыкальное искусство» / Н. Г. Невская. — Ростов-на-Дону, 2011. — 23 с.
7. Протопопов В. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-ой половины XIX века: Берлиоз. Лист. Вагнер. Верди. Франк. Брамс / В. В. Протопопов. — М. : Музыка, 2002. — 134 с.
8. Рощенко Е. Г. Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа / Е. Г. Рощенко // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник / [гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : АСТРОПРИНТ, 2000. — Вип. 1. — С. 59–67.
9. Сонкунь Ли. О программной жанровой двойственности (на примере фантазии-сонаты «По прочтении Данте» Ф. Листа) / Ли Сонкунь // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник / [гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса: ОДМА, 2009. — Вип. 10. — С. 210–218.
10. Таирова Ф. Фауст в музыке (образ Фауста в творчестве композиторов-романтиков) : уч. пособие / Ф. Таирова. — Баку: БМА, 2008. — 104 с.
11. Тирдатова Е. Образы Данте у Листа и Чайковского / Е. Тирдатова // Из истории зарубежной музыки : [сб. ст. / сост. М. Пекелис, И. Гивенталь]. — Е. Тирдатова. — М. : Музыка, 1979. — Вып. 3. — С. 5–28.
12. Фоміна Т. Художньо-виконавські принципи інтерпретації Сонати сі мінор Ф. Ліста (до проблеми формування виконавської традиції класу професора Л. Н. Гінзбург) / Т. Фоміна // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник / [гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2010. — Вип. 12. — С. 343–356.
13. Цунь У. Соната *h-moll* Ф. Ліста як предмет виконавського аналізу / У. Цунь // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник / [гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса: Друкарський дім, 2006. — Вип. 7, кн. 1. — С. 343–351.
14. Щитова С. Образ Мефістофеля в епоху романтизму як віддзеркалення двобою добра і зла / С. Щитова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. — К. : ДАКККіМ.2009, — Вип. XXII. — С. 33–41.

Семякин В. Г. Формування композиційно-драматургічних принципів сонатної одночастинності в фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» Ф. Ліста. У результаті цілісного музикознавчого аналізу із застосуванням принципів функціональної теорії В. Бобровського виявлено композиційно-драматургічні принципи фантазії-сонати Ф. Ліста «Після прочитання Данте», що стали визначальними для одночастинної фортепіанної сонати.

Ключові слова: романтизм, фантазія, соната, рондальність, драматургічні функції, монотема, конфліктність.

Семьякин В. Г. Формирование композиционно-драматургических принципов сонатной одночастности в фантазии-сонате «По прочтении Данте» Ф. Листа. В результате целостного музыковедческого анализа с применением принципов функциональной теории В. Бобровского выявлены композиционно-драматургические особенности фантазии-сонаты Ф. Листа «По прочтении Данте», которые стали определяющими для одночастной фортепианной сонаты.

Ключевые слова: романтизм, фантазия, соната, рондальность, драматургические функции, монотема, конфликтность.

Semykin V. Formation of compositional principles of dramatic sonata in one movement sonata-fantasy «After reading Dante's» Liszt. As a result, a holistic musicological analysis by applying the principles of the theory of functional V. Bobrovsky in the article the compositional principles of dramatic fantasy sonatas of F. Liszt «After reading Dante», which were decisive for the dramatic one-part piano sonatas.

Keywords: romanticism, fantasy, sonata, rondo, dramatic features monotypic, conflicts.

УДК 78.03:781.2

С. А. Стасюк

ЖАНРОВЫЕ АРХЕТИПЫ И НАЦИОНАЛЬНАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ В ОПЕРАХ Р. ВАГНЕРА И Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Опера, как жанр музыкально-сценический, в своем становлении основывалась на особенностях обрядовых, религиозных и театральных действий, вбирая приметы константных (архетипических) жанровых форм поэзии, литературы, театра, музыки, хореографии, живописи. Вопрос национальной самобытности оперы стал особенно важным в эпоху романтизма. Обращение к генетическим корням своей культуры через стилистику народных жанров создало феномен первых национальных опер, показателем чего в немецком и русском оперном творчестве явились сочинения К. М. Вебера и М. И. Глинки. Наиболее последовательными продолжателями этого направления в данных национальных культурах стали

© С. А. Стасюк, 2013

Р. Вагнер и Н. А. Римский-Корсаков. Глубинное и последовательное постижение народной поэтики привело художников к мифотворчеству, способному раскрыть важнейшие антиномии Бытия — добра и зла, греховности и святости, любви и смерти, света и тьмы. Вместе с тем, оперные стили композиторов оригинальны и самобытны. Истоки их художественного своеобразия и целостности заложены в *жанровых архетипах* опер, выбор которых коренится в природе *национальной ментальности*.

Категория *жанрового архетипа* давно известна в литературоведении. Ее применение в области исследования оперы служит выявлению исторически сложившихся художественно оформленных типов миромоделирования, обретших в оперном действии архетипические свойства и функции. Объясняя понятие менталитета, ученые называют в качестве его синонимов — склад ума, определенное умонастроение, коллективные представления, воображение, видение мира. Корреляцию понятий *жанрового архетипа* и *ментальности* можно представить как соотношение явления и фактора его осмысления. Сравнению этих позиций в творчестве немецкого и русского композиторов и посвящена настоящая статья, цель которой — выстроить систему эстетико-стилевых параллелей между операми Р. Вагнера и Н. А. Римский-Корсакова, исходя из своеобразия освоенных композиторами национальных жанровых архетипов.

Продолжая линию немецкой романтической оперы, Р. Вагнер обращается к архетипам немецкой баллады («Летучий голландец»), легенды («Тангейзер», «Лоэнгрин»), драмы-мистерии («Парсифаль»), мифу и сказанию (тетралогия «Кольцо нибелунга»). В творчестве Н. А. Римского-Корсакова появляются оперы, построенные по законам летописного и легендарного повествования («Псковитянка»), были-колядки («Ночь перед Рождеством»), былины («Садко»), сказки («Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный», «Золотой петушок»), сказания («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»). В операх обоих композиторов заметен ряд генетически сходных архетипов. Это типажи нюрнбергских мастерзингеров и новгородских гусяров, ведущие свое начало от мифологического образа Орфея; святые в своей нравственной чистоте Парсифаль и Феврония, образы небесного Грааля и Китежа; умирающие от любви Изольда и Снегурочка, генетически связанные с мифом о Персефоне и повторяющимся у Вагнера сюжетом *Liebestod* (Любовь/смерть); сюжет вечного скитания Летучего голландца и путешествия по морю Садко как модификации архетипа мифа об Одиссее.

Теоретическое основание подобных пересечений имело давнюю историю. Интерес к поэтике дописьменной мифологии и архетипическим формам ее передачи впервые возник в пору рождения древнегреческой литературы, а затем — в эпоху Просвещения на новом витке возрождения античности. Размышление над вопросами исторической эволюции чело-

вечества и взаимосвязи между эпохами открыло ученым конца XVIII века смысл выражения «народного духа» через мир народной поэзии. В качестве эталона выдвигался пример гомеровского эпоса. Одним из первых к греческим мифам обратился английский философ Ф. Бэкон, написавший трактат «*De Sapientia Veterum*» («О мудрости древних»). Далее следовали работы 1664 и 1715 годов француза д'Обиньяка, привлекшего внимание к «Илиаде» как циклу эпических песен, и немецкого ученого Ф. А. Вольфа, в 1795 году написавшего свое «Предисловие к Гомеру».

В русской культуре, преемственно связанной с византийской, а потому сохранявшей пиетет «эллинской античности», первый прозаический печатный перевод «Илиады» на русский язык был осуществлен во второй половине XVIII века. Публикация полного перевода поэмы, выполненного Н. Гнедичем в 1829 году, имела также широкий резонанс в русском литературном мире. В целях обоснования древних истоков своей национальной культуры «просветители» обращаются и к поискам «своей античности». Ученик Ф. А. Вольфа К. Лахман начинает изучение германского средневекового эпоса «Песня о нибелунгах». В Англии появляется «оссиановская» поэзия Дж. Макферсона (1763 г.), в Германии — «Народные сказки немцев» И. К. Музеуса (1782–1786), собрание сказок (1807–1823) и «Немецких преданий» братьев В. и Я. Гримм (1816–1818), собранный Э. Ленротом финский эпос «Калевала» (1835). В России в 1800 году печатается «Слово о полку Игореве», в 1804 году — «Сборник Кириши Данилова».

Ученых конца XVIII столетия увлекает тема мифологии. О сходстве мифов разных народов пишут: французский миссионер Ж. Ф. Лафито, один из первых исследователей быта североамериканских индейцев; итальянский философ Дж. Вико; И. Г. Гердер — основатель немецкой романтической «мифологической» школы. Последний, совместно с И. В. Гете издает сборник «О немецком характере и искусстве», а также (с 1784 по 1791 годы) свой основной труд по культурологии «Идеи к философии истории человечества». Ученый-гуманист верил в изначальную мудрость культуры, призванную воспитывать человека во имя идеалов справедливости [1]. Труды немецких философов с большим вниманием изучаются в России. С воззрениями И. Г. Гердера знакомятся Н. М. Карамзин, А. Н. Радищев, Г. Р. Державин, В. А. Жуковский. Для следующего поколения русских литераторов-мыслителей (В. Ф. Одоевский, Д. В. Веневитинов, П. Я. Чаадаев, славянофилы, а позднее В. С. Соловьев) близкими оказываются идеи немецкого идеалиста Ф. В. Шеллинга. Около 1815 года Ф. В. Шеллинг начал разработку «философии мифологии и откровения» или «позитивной философии». Ученый называл мифологию первоначальной материей для искусства, миф — архетипом или первообразом, полагая, что творческая индивидуальность способна сама создавать мифологию.

Взгляды Р. Вагнера сформировались под сильным воздействием философии его современников — И. Канта, И. В. Гете, Л. Фейербаха,

А. Шопенгауэра, Ф. Ницше. Вслед за И. Кантом, оценивающим мифологию с религиозной точки зрения, композитор считал ее средством морального воспитания человека (тетралогия «Кольцо Нибелунга»). Принимая веру А. Шопенгауэра в господство эмоционального начала над рациональным, Р. Вагнер сосредоточивает внимание на силе чувства («Тристан и Изольда», «Зигфрид»). Идеи психологии религии, созданной Л. Фейербахом, отзываются в операх духовного содержания («Лоэнгрин» и «Парсифаль»). По мысли И. Канта, основоположника «философии воли», человек — «цель сама по себе, то есть никогда и никем (даже Богом) не может быть использованным как способ» [2, с. 465]. Следуя за И. Кантом и Ф. Ницше, Р. Вагнер наделяет своих героев свойствами сверхчеловека, с сильными страстями, необычайной силой духа и веры, мистической связью с тайнами мира. Каждый из них — личность самодостаточной ценности, переживающая внутреннюю драму и потому обреченная на одиночество. Таковы и герои оперы-баллады Р. Вагнера «Летучий голландец».

Жанр *баллады* широко распространился в Германии конца XVIII—первой четверти XIX века в связи с открытиями ирландских *Песен Оссиана*, а также *Старшей и Младшей Эдды* как образцов германо-скандинавской мифологии. В период расцвета романтизма появились поэтические образцы баллад Г. А. Бюргера, И. В. Гёте, Л. Уланда, Г. Гейне. В опере Р. Вагнера «Летучий голландец» сохранены приметы немецкой баллады как драматической песни, в которой действие различных сцен направлено к кульминации. Исследователи, в частности, Ф. Нойманн, указывали на наличие в балладе как драматических так и эпических элементов, говоря о балладе как о «драматическом эпосе». Содержание немецкой баллады обычно носит мрачный характер, действие развивается эпизодично, восполнение недостающих или связывающих сюжет баллады частей, предоставляется фантазии слушателей. Эти особенности формируют и музыкальную драму «Летучий голландец». Реликты архетипических мотивов древней баллады присутствуют в ее сюжете: архетипы метаморфозы, брака с мифическим (в данном случае мистическим персонажем). Острые драматические столкновения направляют действие оперы в сторону психологической драмы. Отсюда — переплетение образов реального и фантастического мира, жизненных и потусторонних сил, охарактеризованных в контрастном сопоставлении жанрово-бытовых зарисовок (хоры матросов, песня пряж) и лейтмотивов Голландца, роковых предчувствий Сенты, хора команды корабля-призрака. Интонационная цельность осуществляется в опере при опоре на материал баллады Сенты, как музыкально-тематического ядра всей оперы. Для Р. Вагнера важнее всего не портретная характеристика образа, а *идея действия (воли) героя, мысль*, выражаемая в музыке через лейтмотивно обозначенное устремление души. Зачастую эти темы рождаются в оркестровом звучании, говоря о невыразимом словами роковым предчувствием, тяжести проклятия, тяготении мистической

страсти. Музыкальное выражение чувства у композитора подчинено идее познания на уровне интуиции, позволяющей услышать и отличить семантику используемых интонационных формул героики, страдания, томления, роковой обреченности, а также жанровых архетипов хоральности, гимничности, маршевости. Как представляется, позже сложившаяся теория архетипического сознания К. Г. Юнга родилась не без влияния музыки Р. Вагнера, передающей свойственный немецкой нации экзальтированный накал воинственных чувств, экспрессию страсти и любовного томления, образы сновидений, мистических откровений и предчувствий.

Иное у Н. А. Римского-Корсакова — пантеиста, приверженца платонической «идеи рода». Еще в 1910 году в своей статье «Н. Римский-Корсаков и Р. Вагнер» сотрудник «Русской музыкальной газеты» И. А. Корзухин писал: «Римский-Корсаков — верный и подлинный сын славянства — является натурой прямо-таки противоположной натуре Вагнера. В личной жизни он был идеалом скромности, и как огня боялся на кого-либо оказывать давление, несмотря на то, что колоссальность его личности давала для этого все основания. Влюблённый в вечные красоты природы и видящий в ней проявление Высшего Начала, он смиряется перед Космосом, по отношению к которому каждая отдельная личность является чем-то преходящим. И только, может быть, совокупность личностей — народ, вправе составлять нечто более самостоятельное и веское. Личность, как таковая, конечно, в произведениях Римского-Корсакова не только не отсутствует, но занимает чрезвычайно важное место, но воссоздание этой личности у Римского-Корсакова совершенно своеобразно: почти исключительно в пределах отношений или связи этой личности с Космосом-природой» [3]. По словам А. Лосева, «гармония человеческой личности и всей природы, которая окружает человека — это постоянный и неизменный идеал Платона» [4, с. 58]. Платон считал, что только любовь к прекрасному открывает глаза на это прекрасное, и что только понимание знания как любви, есть знание настоящее [4, с. 60]. Через образы идеализированных героев и героинь, мифических персонажей, причастных к миру природы, Искусства, Красоты и Любви, Н. А. Римский-Корсаков истолковывает вечную Истину Бытия. Образы Леля, Садко, Левко, Моцарта, Снегурочки, Морской царевны, Царевны-Лебедь, Февронии выступают посредниками между Высшей силой — Природой и людьми, открывающими глаза на Красоту, как вечную Истину.

Сказка, разнообразно представленная в оперном творчестве композитора, едва ли не самый живучий и распространенный в мире жанр народной поэзии. Это — и «мостик», по которому взрослые осторожно вводят ребенка в мир жизненных реалий с символически условным объяснением категорий Добра и Зла, и извечное выражение мечты народной о «царстве ином», и установка на позитивность веры в победу Света над Тьмой. К. П. Эстес (американская писательница, философ и пси-

хоаналитик школы К. Юнга, создатель «терапии историями») говорит о лечебной силе сказок и энергетически позитивной роли включенных в нее архетипов. Действительно, архетип жанра происходит от древних ритуалов и обрядов, веры в магию и обретаемого веками национального духовного опыта, что отражается в многочисленных обрядово-песенных сценах сказочных опер Н. А. Римского-Корсакова, подчеркивающего их красоту и позитивное начало.

Сказка — «сон, приснившийся нации» (И. А. Ильин). Связь сознательного и подсознательного зачастую соединяет в сказке реальность и фантастику через архетип сна: «то ли было, то ли не было» (сон Садко, Левко, Вакулы, Февронии). Сказка позволяет ввести символические образы мира пространственного, мотивируя возможность введения композитором в оперы-сказки музыкальных пейзажей. В обрисовке сказочных героев для русского композитора важна природная связь с народным мелосом пропетой мелодики как выражение сути народной души — живой, искренней, реальной. Фантастические персонажи сознательно охарактеризованы темами инструментального характера, искусственно созданными в воображении. За героями сказок всегда — их мир, народ. Хоровые сцены опер Н. А. Римского-Корсакова, вслед за М. И. Глинкой, проявляют черты славянской ментальности через обрядовость и литургичность.

Былина как род сказового народного искусства в отличие от сказки наполнена верой в реальность излагаемой истории. Отсюда сочетание исторически достоверного и фантастического. В опере-былине «Садко» сохранены все архетипические особенности жанра: 7 картин — архетипическое число, симметрично и концентрически формирует логику их чередования: быт, фантастика, быт... Эпические принципы симметрии, повторности, троичности приносят в оперу-былину характер спокойной и величественной цельности, законченности и психологической «устойчивости». Эпический «стержень» повествования — так называемые «общие места» былины, архетипические мотивы пира, спора, состязания, прославления выполнены в традиционных для былины формах зачина, завязки, «исхода», отмеченных развитыми хоровыми сценами. Неторопливость эпического времени передана через отображение «затянувшегося» времени забвения (VI картина — Садко на дне морском), введении роли рассказчика-гусяря. Символика былины обретает жизнь в многочисленных лейттемах и лейтмотивах, создающих музыкальные архетипы мифологических образов оперы, расширяющих пространство души героя в мечтах о странствиях (образ моря, Морского царя, Морской царевны). Былинный распев, по выражению Н. А. Римского-Корсакова, «красной нитью проходит через оперу», отвечая задаче подлинности воспроизводимого в опере жанра.

Последовательное воспроизведение народных жанровых архетипов в оперном творчестве позволило Р. Вагнеру и Н. А. Римскому-Корсакову

выйти на уровень мифосознания в способности видеть связь всеобщности явлений, их сути и закономерности развития современного им общества. Так, в «Закате богов» из тетралогии «Кольцо нибелунга» прорицалась будущая гибель жаждущих власти над миром и возможность катарсического очищения. В «Сказании о невидимом граде Китеже и деде Февронии» — противостояние грядущего Хаоса и всепобеждающей духовной силы.

Ментальная ориентированность Р. Вагнера создала Сагу из многих древнегерманских и скандинавских легендарных и мифологических сказаний, в которой каждый из персонажей был наделен качествами архетипических образов. По законам контаминационной природы сказания тетралогия «Кольцо Нибелунга» сложилась из разножанровых частей, в архетипах которых угадывались черты волшебной сказки («Золото Рейна»), лирической драмы («Валькирия»), героико-эпической поэмы («Зигфрид»), трагедии («Закат богов»). Мифологическая основа создала в тетралогии архетипическую цикличность календарного круга: от весеннего зарождения жизни — к зиме как ее закату, с предчувствием грядущего возрождения. Симметрия и концентричность тетралогии символично обрисовывает возможность продолжения мифологического сказания на новых кругах развития. Яркие оркестровые эпизоды («Волны Рейна», «Полет валькирий», «Похоронный марш Зигфрида») расставляют кульминационные точки в эмоциональном движении драматургии. Графика лейтмотивных характеристик живых образов и наделенных символическим смыслом предметов послужила предтечей такого направления, как музыкальный символизм. Интонационная связь лейтмотивов создала «мифологическое» единство звуковой ауры тетралогии. Музыкальные пейзажи, как будто списанные с картин немецких живописцев-романтиков, поражают продуманностью тональных и тембральных красок. Этот музыкально «зримый» контекст позволяет сохранить образы музыкальной драмы в русле мифологической системы взаимосвязи законов жизни и природы.

«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова, как и все оперы композитора (за исключением «Царской невесты»), не содержат выражения сильных страстей человеческих. «Тихому» образу Февронии находим объяснение в словах В. В. Медушевского: «Подобно тому, как лица Пресвятой троицы не разрывают на части свою Божественную природу, но владеют ею совместно, так и человеческая личность, полная Божественной любовью, сущностно соборна и не дерется как индивид за свою часть человеческой природы. <...> Отображения соборности как сроднения людей Божественной благодатью, Божественной святой жертвенной любовью, — пронизывают русскую музыку» [5, с. 18–19].

Необходимостью обращения к убывающей «силе нравственной» мотивировал свой выбор сюжета «Сказания» Н. А. Римский-Корсаков. Древнерусской литературе XIV–XV веков, времени сложения многих

историко-эпических сказаний была присуща многожанровость. Опера собиралась из реальных источников архетипических жанров: китежского «летописца», устных преданий о невидимом граде, духовных стихов переходных слепцов, старинных легенд и житийных повествований. В «Сказании» органично соединились эпизоды русских летописей и воинских повестей, исторических песен и апокрифических памятников, духовных песнопений и мотивов русской иконографии. Знаменный распев, как основа мелоса партии Февронии, в которой отсутствует деление на арии или ариозо, демонстрирует состояние души, находящейся «в круге Божьем». Это подчеркивают и музыкальные «духовные» пейзажи, словно списанные с картин М. Нестерова. Архетипы троичности и симметрии, формирующие общую архитектуру оперы, согласуются с идеей драматургической «вертикали» — образа духовного Восхождения в финале.

Таким образом, глубинно наследуя традиции своей национальной культуры, через использование сложившихся в ней жанровых архетипов Р. Вагнер и Н. А. Римский-Корсаков выводят национальное оперное искусство на уровень мифологии, изначально призванной сохранять и оберегать нравственные законы жизни человечества.

Список использованных источников

1. Иконникова С. История культурологических теорий / С. Иконникова. — [2-е изд., переработанное и дополненное]. — СПб. : Питер, 2005. — 474 с.
2. Кант И. Критика чистого разума : в 6-ти т. / И. Кант. — М. : Мысль, 1965. — Т. 4, ч. I. — 544 с.
3. Корзухин И. Римский-Корсаков и Рихард Вагнер [Электронный ресурс] / И. Корзухин. — Режим доступа : <http://wagner.su/node/90>.
4. Лосев А. Жизненный и творческий путь Платона / А. Лосев // Платон. Собр. соч. в 4 т. — М. : Мысль, 1990. — Т. I. — С. 3–63.
5. Медушевский В. Музыка Рахманинова: традиция духовного реализма / В. Медушевский // С. Рахманинов: на переломе столетий : [сб. материалов международного симпозиума]. — Харьков : Майдан, 2004. — С. 14–21.

Стасюк С. О. Жанрові архетипи і національна ментальність в операх Р. Вагнера і М. А. Римського-Корсакова. У статті розглянуто жанрові архетипи як відображення національної ментальності в операх Р. Вагнера й М. А. Римського-Корсакова. Доводиться значущість цих факторів у трактовці опери як міфологічного дійства.

Ключові слова: міфологія, жанровий архетип, національна ментальність, сказання, білина, казка.

Стасюк С. А. Жанровые архетипы и национальная ментальность в операх Р. Вагнера и Н. А. Римского-Корсакова. В статье рассматриваются жанровые архетипы как отражение национальной ментальности в операх Р. Вагнера и Н. А. Римского-Корсакова. Доказывается значимость этих факторов в трактовке оперы как мифологического действия.

Ключевые слова: мифология, жанровый архетип, национальная ментальность, сказание, былина, сказка.

Stasyuk S. Genre Archetypes and National Mentality in operas by Wagner and Rimsky-Korsakov. This article looks into genre archetypes as reflection of national mentality in Richard Wagner's and Nikolai Rimsky-Korsakov's operas. Significance of these factors in interpretation of opera as mythological act is being established.

Key words: mythology, genre archetype, national mentality, fairy-tale, heroic epic, story, legend.

УДК 782.7

Т. В. Тукова

**ОПЕРА С. ПРОКОФЬЕВА
«ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ»
И ТЕАТР В. МЕЙЕРХОЛЬДА**

Сергей Прокофьев и Всеволод Мейерхольд — ярчайшие новаторы в музыкальном и театральном искусстве XX века, чутко уловившие стремительный пульс своего времени, проложившие пути будущим смелым исканиям. Свойственная обоим мастерам огромная жизненная энергия, неистощимаая фантазия порождали процесс непрерывного движения вперед, неустанных открытий и художественных завоеваний. Во многом сходные по типу мышления, они испытывали глубокое взаимное уважение, вылившееся в многолетнюю дружбу и плодотворное сотрудничество.

О признании и высокой оценке результатов творческой деятельности друг друга свидетельствуют сохранившиеся документальные материалы. К примеру, высказывание С. Прокофьева о постановке В. Мейерхольдом гоголевского «Ревизора»: «Ничего подобного постановкам Мейерхольда <...> не встретишь. <...> изумительная работа. <...> Я подхожу к нему не с точки зрения отношения Мейерхольда к Гоголю, его спора с Гоголем, а с точки зрения режиссерской изобретательности. У него есть множество блестящих моментов» [7, с. 73]. В свою очередь В. Мейерхольд находил в музыке С. Прокофьева «яркий, эмоциональный, жизнеутверждающий тон» (цит. по: [14, с. 104]). По мнению режиссера, прокофьевская лирика «крепка, мужественна, — это не замкнутый мир, не мечта, оторванная от действительности», здесь проявляется полнота «охвата жизни человека» [там же].

На творческие связи С. Прокофьева и В. Мейерхольда указывается во многих музыковедческих источниках, среди которых монографии

© Т. В. Тукова, 2013

И. Мартынова. И. Нестьева, исследования Л. Данько, М. Сабининой, О. Степанова, М. Тараканова, Ю. Кирилловой и др. Наиболее полно этапы сотрудничества двух крупнейших мастеров, их совместная работа над рядом музыкально-театральных сочинений прослежены в статье А. Февральского [14]. Вместе с тем, проблема претворения принципов театра В. Мейерхольда в оперном наследии С. Прокофьева далеко не исчерпана и вызывает необходимость проецирования отдельных положений театральной эстетики выдающегося режиссера на конкретное музыкальное сочинение. В этом контексте попытка рассмотреть важнейшие аспекты обозначенной проблемы на материале оперы «Любовь к трем апельсинам» представляется актуальной.

Цель данной статьи — выстроить систему параллелей, направленную на выявление глубинных связей между новаторскими исканиями двух крупнейших представителей искусства XX века, показав влияние принципов «условного театра» В. Мейерхольда на драматургию избранного оперного произведения С. Прокофьева.

Предпринимая сопоставительный анализ эстетических принципов двух художников, необходимо ответить на вопрос: какие же факторы обусловили близость их творческих установок? Думается, что, прежде всего, здесь следует отметить сходную природу творческого мышления одного и другого мастера, а именно специфическую театральность видения мира. Наделенные необыкновенной наблюдательностью, оба художника фиксировали в памяти малейшие детали и явления действительности, а затем передавали их в единстве внешнего и внутреннего через особенности движения, поведения, жестов, пластики. Отсюда тяготение к зримости, точности, рельефности воплощаемых образов, к яркой зрелищности представления, что требовало «портретной выпуклости характеристики каждого действующего лица, максимума конкретности в передаче ситуации, обстановки и атмосферы действия» [9, с. 57]. Этим обусловлено выдвижение на первый план проблемы сценичности как драматического, так и оперного спектакля, его направленности не только на слушателя, но и на зрителя. Показательным в данном контексте является замечание С. Прокофьева: «... публике следовало бы проявлять интерес и к тому, что она видит, и к тому, что она слышит. Опера может иметь разные недостатки, но в ней не может быть недостатка действия. В ней постоянно должно что-то происходить» [7, с. 35].

Охваченные идеей переустройства театра, поисками новых форм, методов сценического воплощения, оба мастера ратовали за предельную активность всех компонентов целостного спектакля, что в целом отвечало тенденциям «режиссерского театра» XX века (вспомним имена К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, Е. Вахтангова, А. Таирова, К. Марджанова, Л. Курбаса, Г. Товстоногова, Ю. Любимова,

Р. Виктюка и др.). Обостренное внимание к «жизни» спектакля на сцене показательно и для многих выдающихся композиторов различных национальных школ, среди них Б. Барток, К. Орф, Б. Бриттен, Дж. Гершвин, Д. Шостакович, Р. Шедрин, С. Слонимский и др. Ярким отражением этой тенденции стал оперный театр С. Прокофьева, который М. Сабинина называет «театром композитора-режиссера», требующим новых принципов воплощения [9, с. 72].

Смыкание драматического и оперного театров выразилось также в привлечении драматических режиссеров к оперному искусству. Известно, что в 1908 году Мариинский театр пригласил В. Мейерхольда для постановки «Тристана и Изольды» Р. Вагнера и «Орфея» Х. Глюка. Планировалась и постановка им опер С. Прокофьева «Игрок» и «Семен Котко», но, к сожалению, этим планам не было суждено осуществиться в силу сложившейся политической и социокультурной ситуации в советской России 20–30-х годов¹.

Общность мышления и творческих установок двух выдающихся художников обусловили их приверженность к сходным принципам театральной эстетики, а именно принципам так называемого «условного театра». Что же лежит в его основе, в чем специфика этого типа театра? Не вдаваясь в подробное исследование данного вопроса, получившего разностороннее освещение в театроведческой литературе, сформулируем его главные позиции, опираясь на фундаментальный труд К. Рудницкого, посвященный режиссерскому искусству В. Мейерхольда [8].

Во-первых, подход к трактовке сценического действия.

Сценическое действие имеет чрезвычайно динамичный характер, что порождает высокую степень сюжетной концентрации и вызывает избирательность в жанровой сфере. «Условный театр» обращается к «крайним» жанрам — высокой трагедии и буффонной комедии, фарсу. Театр заранее делает установку зрителя на определенную эмоциональную окраску действия.

Во-вторых, требование к творчеству актера, разрушение так называемой «четвертой стены».

Актер должен точно выполнять заранее обозначенную партитуру роли, наслаждаясь своим мастерством, передавая радость своего перевоплощения зрителю, не вуалируя момент игры, давая понять, что действие происходит не в реальной атмосфере жизни, а на сцене². Поэтому в «условном театре» пространство сцены часто связывается с простран-

¹ Об этом см.: [14].

² Этим «условный театр» отличается от «театра прямых жизненных соответствий», приверженцами которого были К. Станиславский и В. Немирович-Данченко.

ством зрительного зала, в результате чего актеры получают возможность непосредственно общаться со зрителями и делают все, чтобы стереть границу между сценой и залом. Таким образом разрушается воображаемая «четвертая стена».

В-третьих, композиционные и темпоритмические особенности спектакля.

Действие в «условном театре», как правило, дробится на отдельные эпизоды, фрагменты, своего рода «кадры», между которыми подчеркиваются нарочито шероховатые «монтажные стыки» (эффект организации действия напоказ). Возможны резкие темповые смены — от полной остановки действия, до его крайнего ускорения.

В-четвертых, отношение к организации сценической речи и сценического движения.

Речь в «условном театре» ритмически организована, приближена к музыкальному речитативу, может легко переходить от одного типа произнесения слова к другому (от выровненного, напевного к выкрику, возгласу, сухому говорку и т. п.). Движение на сцене строго организовано, подчинено геометрическому принципу построения линий, фигур, их четкому соотношению, при этом значительная нагрузка ложится на цветовую гамму, колорит костюмов, создание ярких световых эффектов.

Выработанные практикой театра В. Мейерхольда, эти принципы в полной мере реализованы в прокофьевской опере «Любовь к трем апельсинам», что, безусловно, не является случайным. Известно, что идею написать оперное сочинение на сюжет пьесы-сказки итальянского драматурга XVIII века Карло Гоцци подсказал молодому автору именно В. Мейерхольд. Сам С. Прокофьев неоднократно указывал на это, рассказывая историю создания своей оперы. Приведем фрагмент из интервью композитора московскому корреспонденту: «История моей оперы “Любовь к трем апельсинам” такова. В 1918 году перед отъездом за границу, я ставил в Петрограде, в бывшем Мариинском театре оперу “Игрок”. Режиссировал В. Э. Мейерхольд и тогда же он предложил мне написать новую оперу. Мейерхольд увлекался К. Гоцци и даже издавал журнал “Любовь к трем апельсинам”. Пьесу с этим названием он и указал мне как сюжет для оперы. Меня также увлек ее сюжет своей сценичностью, и я согласился» [7, с. 68].

По дороге в Америку был обдуман замысел будущего произведения, и дальнейшая работа продвигалась стремительно. Вот что по этому поводу сообщает сам автор: «В течение девяти месяцев я работал над “Тремя апельсинами”, оторвавшись лишь на несколько недель, чтобы отболеть скарлатиной и дифтеритом, и к 1 октября 1919 года партитура была закончена» [7, с. 47–48]. Через два года в Чикаго состоялась премьера оперы, после чего она с большим успехом была поставлена в ряде

европейских стран, в том числе в России (1926 — в Ленинграде, 1927 — в Москве).

Рекомендуя сюжет пьесы К. Гоцци новаторски настроенному музыканту, «режиссер, несомненно, рассчитывал на то, что его поиски новой театральной формы окажутся созвучными поискам Прокофьева в области оперы, что они встретят живой отклик в творческой фантазии композитора», — отмечает О. Степанов [12, с. 10]. Результаты прокофьевской работы полностью подтвердили ожидания режиссера, ответили его творческим позициям.

Перейдем к выстраиванию системы параллелей между двумя самостоятельными и в то же время во многом соприкасающимися явлениями театральной и музыкальной культуры. Осознавая невозможность в рамках статьи дать подробный анализ оперы, остановится лишь на тех особенностях произведения, которые демонстрируют глубокое понимание и творческое преломление С. Прокофьевым принципов «условного театра» В. Мейерхольда.

Прежде всего, рассмотрим вопрос об организации сценического действия в «Любви к трем апельсинам». Уже при знакомстве со сценарной драматургией оперы (либретто составлено самим С. Прокофьевым) обращает на себя внимание огромная событийная плотность, обилие интригующих сюжетных поворотов, активность фабульного развития, что поддерживает постоянное внимание слушателей. Такое качество сочинения в значительной мере обусловлено его синтетической жанровой природой, идущей от литературного первоисточника. «Пьеса меня очень занимала смесью сказки, шутки и сатиры», — пишет С. Прокофьев [7, с. 35] и далее замечает: «Сценическая часть увлекала меня чрезвычайно. Новостью были три разные плана, в которых развивалось действие: 1-й — сказочные персонажи — Принц, Труффальдино и др., 2-й — подземные силы, от которых они зависели (маг Челий, Фата Моргана), и, наконец, 3-й — Чудаки вроде представителей дирекции, которые комментировали все предыдущее» [там же]. Все эти группы персонажей находятся в состоянии постоянных пересечений, продвигающих действие, создающих новые ситуации, в результате чего определяется своеобразный драматургический профиль произведения.

Особенностью драматургии оперы является то, что основной драматургический конфликт (ОДК), лежащий в основе любого зрелищно-театрального сочинения, формирующий логику его построения, в данном случае воплощается дважды, включая все основные фазы: завязку, развитие, кульминацию, развязку. Вследствие этого, в опере выделяются два сцепленных между собой драматургических круга, составляющих основу относительно самостоятельных произведений в рамках единого целого. Такое явление обусловлено тем, что сюжет оперы вбирает в себя

события двух сказок, первая из которых связана с излечением больного ипохондрической болезнью Принца, вторая — с его странствием в поисках счастья.

Отметим узловые моменты действия в каждом из драматургических кругов. Первый круг охватывает два акта (I акт состоит из трех картин, II акт — из двух) и полностью исчерпывает все этапы ОДК. Так, начало первой картины вводит в атмосферу обреченности, царящую во дворце короля Треф в связи с болезнью Принца. Приговор медиков, повергающий Короля в отчаяние, уточняет создавшуюся напряженную ситуацию. Возникающая у Панталоне идея излечить Принца с помощью смеха — знаменует коллизию, перерастающую в завязку — решение позвать Труффальдино, человека, умеющего смешить, который своим шутовским искусством должен заставить Принца рассмеяться. Вторая и третья картины углубляют контрсквозную линию действия, экспонируют фантастических персонажей (сцена игры в карты мага Челия и Фаты Морганы) и раскрывают заговор злодеев — принцессы Клариче и первого министра Леандра, стремящихся умертвить Принца. II акт представляет собой этап развития и содержит предкульминационную и кульминационную фазы ОДК. Переломным моментом первого драматургического круга является блестяще выполненная сцена смеха, которая одновременно служит кульминацией и развязкой первой сказки — Принц рассмеялся, следовательно, излечился.

Однако, на этом действие оперы не завершается, происходит драматургическая модуляция — развязка одного круга действия накладывается на завязку другого: разозлившись на Принца, посмеявшегося над нелепым обликом Фаты Морганы, ведьма закликает его влюбиться в три апельсина, что становится сюжетным стержнем последующих двух действий (III акт состоит из трех картин, IV акт — из двух). В результате образуется второй драматургический круг, также включающий все этапы ОДК. За завязкой следует активная фаза развития, где происходит стремительная смена событий: здесь и приключения Принца и Труффальдино, добывающих три апельсина в замке волшебницы Креонты, и поединок с великаншей Кухаркой, и новые козни злых сил, превращающих принцессу Нинетту в крысу, и соперничество фантастических персонажей, оспаривающих право на контроль над королевством Треф. Такое «накручивание» сюжетных линий готовит кульминацию второго круга действия (выстрел стражников в сидящую на троне крысу), предопределяющую счастливую развязку — принцесса Нинетта расколдована и Принц обретает искомое счастье.

Схематично обрисованный сценарный план оперы, подтверждает осознанную установку автора на приоритет зрелищного начала, событийную концентрированность, быструю смену разнохарактерных собы-

тий, нанизанных на единый стержень, что соответствует требованиям «условного театра», подчеркивает фарсовый характер происходящего на сцене, и тем самым создает эффект разрушения «четвертой стены». Вместе с тем, С. Прокофьев не ограничивается акцентированием «невсамделишного» характера самого действия, а вводит в оперу дополнительных, непосредственно не связанных со сказочным сюжетом персонажей, используя прием «театр в театре».

Обращение к традициям ярмарочного представления понадобилось композитору для усиления полемической направленности спектакля, создания пародии на «оперную вампуку», под которой сам автор понимал накопившиеся штампы, тривиальные сценические положения, ходульные характеристики, закрепившиеся и многократно тиражированные на протяжении последних столетий. Именно такую функцию выполняет пролог, представляющий собой яростную перепалку приверженцев различных типов оперы, провозглашающих свой эстетический идеал спектакля: Трагики требуют «высоких трагедий, философских решений мировых проблем», Комики — «бодрящего, оздоравливающего смеха», Лирики — «романтической любви, нежных поцелуев», Пустоголовые — «фарсов, занятой ерунды, двусмысленных острот». Ожесточенный спор представителей полярных оперных жанров, доходящий до открытой потасовки, прекращают Чудаки, которые гигантскими лопатами разгребают дерущихся и объявляют о начале представления. Таким образом, акцентируется игровой момент, возникает ситуация «двойного отстранения», сцены на сцене, требующая от оперных певцов высокого уровня актерского мастерства. Благодаря этому усиливается ощущение «театральности», у зрителей полностью исчезает иллюзия реальности, что и является важнейшим эстетическим принципом «условного театра» В. Мейерхольда.

Достигнутый в прологе эффект разыгрываемого спектакля, закрепляется дальнейшим развитием основной сюжетной линии за счет комментирования происходящего «внесценическими» персонажами, особенно тех моментов, где в пародийно преувеличенном виде воспроизводятся стереотипные для того или иного оперного жанра положения или состояния героев (например, одобрительные голоса Комиков, поддерживающих Труффальдино в организации веселых празднеств (первая картина II акта); восторженное восприятие Лириками романтической сцены объяснения в любви Принца и Нинетты (третья картина III акта). Особо важная нагрузка в разрушении воображаемой «четвертой стены» ложится на Чудаков, которые не только оценивают ту или иную ситуацию, но и способствуют продвижению действия вперед, нарочито игнорируя при этом фактор логической сюжетной мотивированности. Наглядно это проявляется в третьей картине III акта,

когда Чудаки в пустыне спасают от жажды Нинетту, выдвигая на сцену ведро с водой, а также в первой картине IV акта, где они хитростью заманивают Фату Моргану и запирают ее в башне, тем самым приближая счастливую развязку.

Острота сюжетных переключений, устремленность сценического действия определяет композиционные и темпоритмические особенности оперы, также во многом идущие от приемов «условного театра». По словам композитора, в «Любови к трем апельсинам» «сюжет развивается с быстротой мультипликации» [7, с. 36], чему способствует сочетание сквозного и монтажного принципов композиционной организации. Отсюда, с одной стороны, безостановочность музыкального потока, регулируемого сгущением или разряжением сценического напряжения, а с другой, — деление ряда картин на отдельные структурные звенья, напоминающие кинематографические кадры. Их стремительная смена способствует образованию многоярусных монтажных конструкций, где применяются различные типы монтажа — монтаж по сходству, монтаж по контрасту, параллельный монтаж, прием «кадровой перебивки», что обеспечивает остроту контрастных переключений (особо показательны в этом отношении первая и третья картины I акта, вторая картина II акта, третья картина III акта, вторая картина IV акта).

Важную формообразующую функцию в многофигурных картинах приобретают темповые, метроритмические и динамические изменения, обеспечивающие рельефность «монтажных стыков», смену фаз сценического действия. Аналогичную функцию в театре В. Мейерхольда выполняла разработанная художником А. Головиным система занавесов. Сошлемся на описание К. Рудницкого: «Занавесы нередко опускались посреди диалога, как бы расчлняя его: Мейерхольд выводил персонажей на просцениум и закрывал занавесом сцену. Тем самым он выигрывал время для перемены декораций, добивался либо чрезвычайной краткости антрактов между картинами, либо вообще ликвидировал антракты и вел действие непрерывно» [8, с. 208].

Наделенный точным ощущением динамики музыкально-сценического развития, С. Прокофьев широко использует систему темповых и метроритмических переключений. Так, в событийно насыщенной второй картине II акта, представляющей собой драматургический перелом первого круга действия, смена темпа происходит 22 раза, а размера — 23. Еще более высокий уровень сюжетной плотности отличает третью картину III акта, где смены темпа обозначены 41 раз, а размера — 24. В этом проявляется значительное внимание к трактовке музыкально-сценического времени как важного фактора достижения необходимого художественного эффекта (в данном случае ускорения действия, свя-

занного с нарастанием событийной активности в предкульминационной и кульминационной фазах драматургического развития).

Еще одной важной сферой, сближающей театральные поиски В. Мейерхольда и С. Прокофьева, является работа над точностью речевой интонации и организацией сценического движения. На огромное внимание режиссера к манере произнесения слова указывают многие исследователи, в частности, К. Рудницкий отмечает: «Звуковая партитура спектакля вообще разрабатывалась Мейерхольдом чрезвычайно тщательно <...> несомненно, главной заботой его было стремление к ритмическому чтению» [8, с. 55–56]. Столь же большое значение придавал С. Прокофьев омузыкаливанию слова, нахождению вокального «адекват» речевой интонации, в чем, несомненно, усматривается глубинная связь с традициями М. Мусоргского, разработанным им принципом интонационного портретирования. Идя по этому пути, С. Прокофьев в своих операх создает галерею ярко индивидуализированных образов, наделенных самобытной манерой речи, чуткое воспроизведение которой является важнейшим средством звуковой «лепки» характера. Так, в опере «Любовь к трем апельсинам» каждый персонаж наделен типичным для него слоем интонаций, дающих четкое представление о сути того или иного образа в определенной сценической ситуации. При этом, задача создания интонационно-характеристических портретов в данном случае еще более усложнялась в связи с пародийной трактовкой всех действующих лиц, что предопределило необходимость интонационной гиперболизации, утрированной подачи типизированного слоя интонаций, несущих на себе четкий семантический шлейф. Приведем лишь несколько примеров.

В первой картине I акта после доклада медиков о неизлечимой болезни Принца, в партии Короля появляется характерная для арий *Lamento* нисходящая секундовая интонация в объеме малой терции, имеющая плачевую природу (ц. 41). Ее троекратное проведение с выделением слова «бедный»: «О, бедный я», «О, бедный сын», «О, бедное царство», усиленное имитациями в оркестре и трагедийно форсированным произнесением (авторская ремарка «с рыданиями»), создает эффект «от противного» — скорее комический, чем трагический. Нельзя не согласиться с О. Степановым, который замечает: «Гиперболизация традиционных выразительных средств здесь не столько выражает, сколько *изображает* скорбные переживания героев, причем с явной тенденцией к пародированию» [12, с. 53].

Интонационной характерностью отличаются и многие сцены, представляющие собой психологические поединки действующих лиц. Ярчайшим образцом такого типа диалогической сцены может служить первая картина II акта, где сталкиваются Труффальдино и большой Принц. Ин-

дивидуализированность интонационной сферы каждого из персонажей метко воссоздает полярность их обликов, представляющих собой контрастную пару — активный, полный решимости, волевого напора Шут и ноющий, стонущий, ушедший в свою ипохондрию Принц. Отсюда преобладание в партии Труффальдино размашистых восклицательных интонаций с энергичным пунктирным ритмом, к которым примыкают краткие фразы, произносимые скороговоркой, и напротив — насыщенные партии Принца интонациями вдоха, жалобы, плача. Остроумной находкой композитора является применение «распевочного» вокализа на гласных «о» и «а» (ц. 142) как концентрированного воплощения сто-на (на это указывает и ремарка «стонет»).

Детальная выверенность музыкальных характеристик в опере С. Прокофьева, неразрывная связь музыкального ряда с его моторно-пластической основой, предопределили необходимость точного соотношения музыки и сценического действия, в чем сказался режиссерский талант композитора, его умение предвидеть постановочные решения целостного спектакля. И здесь вновь напрашивается аналогия с режиссерскими принципами В. Мейерхольда, ломающего многие стереотипы, смело вводящего в практику новейшие постановочные приемы, начиная от оформления сцены до необычного построения мизансцен, стирания границы между сценой и зрительным залом. Однако, в отличие от В. Мейерхольда, который непосредственно ставил пьесы, С. Прокофьев, будучи композитором, лишь создавал оперное произведение, поэтому на этапе сочинения музыки должен был предвидеть возможные варианты его сценического воплощения. С этой целью он дает многочисленные указания постановочного характера в виде ремарок, разбросанных щедрой рукой по партитуре оперы, то есть «режиссирует» будущий спектакль.

Выделим наиболее характерные типы режиссерских пояснений С. Прокофьева, «управляющих» последующим постановочным процессом.

К *первой группе* отнесем ремарки сценографического свойства, помогающие верно оформить сцену, создать необходимую атмосферу для развития действия, соответствующий эмоциональный настрой.

Примером такого типа ремарок может служить авторское предписание к первой картине II акта «Любви к трем апельсинам»: «Спальня ипохондрического Принца. Принц сидит в глубоком кресле, одетый в карикатурную одежду больного. На голове компресс. Сбоку от него стол, полный склянок, мазей, плевательниц и других приборов, соответствующих его состоянию». Не менее выразительна и ремарка ко второй картине II акта: «Большой двор королевского дворца. На крытой террасе Король, Клариче и Принц, укутанный в мантию и шубы. На других террасах придворные дамы и кавалеры, также Леандр и Панталон».

В качестве *второй группы* авторских указаний выделим ремарки ситуативного характера, которые способствуют выстраиванию самого действия, особенностей движения, положения актеров на сцене.

Из огромного числа ремарок такого типа, встречающихся в различных картинах, приведем лишь несколько из второй картины III акта, происходящего в замке Креонты: «Кухарка с грохотом трясет дверь». Принц и Труффальдино «Отскакивают», Кухарка «Трясет опять». Принц и Труффальдино «Опрометью бросаются из кухни и прячутся в разные стороны», «Дверь настезь и появляется кухарка с огромной ложкой», «Не получив ответа, направляется вперед. Осматриваясь по сторонам» и т. д.

Третья группа режиссерских уточнений касается игры актеров, их поведения, жестов, мимики, пластики, то есть помогает найти правильный рисунок роли в каждый из моментов сценического действия, раскрыть эмоциональное состояние персонажа.

Укажем несколько примеров из второй картины IV действия.

Король: «Гневно и презрительно», «Величественно», «Трагическим шепотом, утвердительно», «Энергично»; Принц: «Изнеженно»; Клариче: «Взволнованно»; Труффальдино: «На коленях сладко»; Чудаки: «Под сильным впечатлением».

Такие режиссерские указания композитора к опере, где господствует культ игры, постоянная смена положений, помогают созданию законченного спектакля, продуманного до мелочей сочетания музыки и сценического ряда, что свидетельствует о близости художественных установок С. Прокофьева к эстетическим принципам «условного театра» В. Мейерхольда. Оба художника ратовали за возрождение яркой зрелищности театрального действия, наполненного смелой выдумкой, стремительным движением, остроумными игровыми приемами. Эти качества в полной мере выявились в «Любви к трем апельсинам», которая, по словам М. Тараканова, «стала классическим созданием, демонстративно утвердившим в оперном жанре принципы театра представления» [13, с. 109].

Список использованных источников

1. Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр / И. Д. Гликман. — Л. : Сов. композитор, 1989. — 352 с.
2. Данько Л. Г. Комическая опера в XX веке : очерки / Л. Г. Данько. — Л. : Сов. композитор, 1986. — 178 с.
3. Данько Л. Г. Оперы С. Прокофьева / Л. Г. Данько. — Л. : Музгиз, 1963. — 64 с.
4. Кирилина Ю. В. «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева : путеводитель по операм и балетам / Ю. В. Кирилина. — М. : Музыка. 1969. — 80 с.
5. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьев / И. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 658 с.

6. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания : [сб. ст. / сост. С. И. Шлифштейн]. — М. : Музгиз, 1961. — 708 с.
7. Прокофьев о Прокофьеве : статьи, интервью / [ред.-сост. В. Варунц]. — М. : Сов. композитор, 1991. — 285 с.
8. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий. — М. : Наука, 1069. — 527 с.
9. Сабинина М. Д. Об оперном стиле Прокофьева / М. Д. Сабинина // Сергей Прокофьев : статьи и материалы / [сост. и ред. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман]. — М. : Музыка, 1965. — С. 54–93.
10. Сабинина М. Д. Прокофьев / М. Д. Сабинина // Музыка XX века : очерки. — М. : 1984. — Ч. II, кн. IV. — С. 7–43.
11. Сабинина М. Д. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии С. Прокофьева / М. Д. Сабинина. — М. : Сов. композитор, 1963. — 293 с.
12. Степанов О. Б. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» / О. Б. Степанов. — М. : Музыка, 1972. — 176 с.
13. Тараканов М. Е. Ранние оперы Прокофьева: исследование / М. Е. Тараканов. — М., Магнитогорск : Гос ин-т искусствознания, Магнитогорский муз.-пед. ин-т, 1996. — 199 с.
14. Февральский А. Прокофьев и Мейерхольд / А. Февральский // Сергей Прокофьев: статьи и материалы / [сост. и ред. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман]. — М. : Музыка, 1965. — С. 94–120.

Тукова Т. В. Опера С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» і театр В. Мейєрхольда. У статті надається система паралелей, що спрямовано на виявлення глибинних зв'язків між новітніми пошуками двох видатних представників театральної культури ХХ ст. Розглядається вплив принципів «умовного театру» В. Мейєрхольда на драматургію опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів».

Ключові слова: С. Прокоф'єв, В. Мейєрхольд, опера «Любов до трьох апельсинів», «умовний театр», оперна драматургія.

Тукова Т. В. Опера С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и театр В. Мейерхольда. В статье выстраивается система параллелей, направленная на выявление глубинных связей между новаторскими исканиями двух крупнейших представителей театральной культуры XX века. Рассматривается влияние принципов «условного театра» В. Мейерхольда на драматургию оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам».

Ключевые слова: С. Прокофьев, В. Мейерхольд, опера «Любовь к трем апельсинам», «условный театр», оперная драматургия.

Tukova T. S. Prokofiev's opera «Love to three oranges» and V. Meyerhold's theater. In article the system of parallels directed on identification of deep communications between innovative searches of two largest representatives of theatrical culture of the XX century is built. Influence of the principles of V. Meyerhold's «conditional theater» on dramatic art of the opera of S. Prokofiev «Love to three oranges» is considered.

Keywords: S. Prokofiev, V. Meyerhold, opera «Love to three oranges», «conditional theatre», opera dramatic art.

**«AGNUS DEI» С. БАРБЕРА:
ХОРАЛЬНАЯ ВЕРСИЯ СТРУННОГО *ADAGIO*
(К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ)**

*«...интонация и интонационная гармония способны
вбирать в себя неисчерпаемую мудрость, претворяя ее в
нечто простое — в простое по видимости, но бесконечно
богатое по внутренней сути: в особую духовную
интонационно уплотненную энергию, в которой запрятан
разветвленный мирозерцательный смысл»*

В. Медушевский

Мир музыки ушедшего столетия оставил в память о себе немало страниц, подобных внезапному озарению. Среди них — миниатюрный шедевр американского композитора Сэмюэля Барбера с непритязательным, программно-нейтральным жанровым наименованием *Adagio*. Слушая его еще и еще раз, проникаешь в смысл слова *увековечить*, переступить порог Вечности, уловить что-то, ей принадлежащее, подарить ей бесценный миг человеческой жизни, смириться с последней чертой, за которой — боль и скорбь ... и просветленная чистота. Поразительно, что произведение такой глубины было создано 26-летним малоизвестным композитором, сведения о котором зачастую ограничивались беглым жизнеописанием и хронологическими данными в справочной литературе. Даже если забыть о многих других сочинениях, написанных С. Барбером за время почти полувековой творческой активности, память сохранила эти «8 минут гениальности» — музыку, знакомую почти каждому и в значительной мере превзошедшую известность своего создателя.

Судьба *Adagio* в творческой биографии композитора не раз писалась «с чистого листа», как будто автор без конца срывал новую завесу с однажды созданного творения: то оно представало в качестве медленной части Струнного квартета, то вдруг превращалось в секстет, октет или в симфоническую картину, то становилось органной пьесой или хоровым сочинением. С. Барбер неустанно переписывал *Adagio*, вовсе не стремясь его улучшить, сохраняя в неприкосновенности все узнаваемые контуры текста, словно пытался подыскать ему место в идеальной акустической среде, где бы оно заиграло всеми излучениями сакральных смыслов. Последней авторской версией *Adagio* стала редакция хора *«Agnus Dei»* на канонический текст заупокойной мессы. Промежуток времени чуть больше тридцати лет

отделяет эту версию от первоначальной (1936—1967). Между ними в творчестве композитора пролегал путь мятежного поиска новой лексики, созвучной веяниям времени, и активного диалога с традициями: оперы «Антоний и Клеопатра», «Ванесса», «Партия в бридж», балеты «Медея», «Сувениры», две симфонии, фортепианный, скрипичный, виолончельный концерты, «Каприкорн» для духовых инструментов и струнного оркестра, токкаты и хоральные прелюдии для органа, сонаты, инструментальные циклы, камерно-вокальные и хоровые произведения. Но вдали от суетных исканий, подобно зову сердца, продолжала звучать музыка, к которой автору хотелось возвращаться бесконечно. Она «поднималась над» ситуативной экстремальностью своего времени и в этом смысле повторяла судьбу многих гениальных сочинений: «В анализе творений культуры нужно видеть различие между шедеврами и установками эпохи. Обратим внимание: стилевые эпохи уходят, а шедевры остаются. Почему так происходит? Потому, что стилевые эпохи *со-временны*, а шедевры *со-вечны*» [1, с. 231].

Конкретизируя данное высказывание В. Медушевского, обозначим целью статьи выявление аспектов взаимодействия стилизованных элементов в «*Agnus Dei*» для смешанного хора *a'cappella* — своеобразном, озвученном спустя тридцать лет «каноническом послесловии» к струнному *Adagio*.

Последняя авторская интерпретация вряд ли была очередным опытом перевоплощения произведения, еще одним испытанием его триумфального пути. Скорее это итог, момент окончательности, полной удовлетворенности композитора ликами своего творения. Маршрут пролегал сквозь череду инструментальных версий — к хоровой, выявляющей живые вибрации человеческого голоса. Эта последняя версия не стала лучше или хуже предыдущих. Существенно то, что она связала нити еле уловимых «сакральных обертонов» музыки с реальным литургическим текстом, усилила духовные токи интонаций, нашедших именно здесь, в союзе с каноническим словом свое пристанище. Вдыхая в музыку новую жизнь, Барбер был предельно далёк от элементарной «подтекстовки» заранее готовых блоков — музыкального и вербального. Напротив, здесь есть момент прочувствованности их давнего синкретизма, проистекаемости интонации из очень далеких стилизованных слоев, спаянных со словом. Можно предположить, что композитор неосознанно в самом начале подарил своему произведению такое будущее. Отсюда — хоральность фактуры, тембровая теплота струнных, близкая слитости хоровых массивов, тесситурные ограничения инструментальных регистров, доступных и хоровым линиям, фразировка, цезурное членение формы, имеющее не столько инструментальную, сколько вокальную природу. Но главное — интонационный фонд произведения, обобщающий необычайно широкое поле смыслов.

С первых секунд звучания вырисовываются контуры мелодического ядра, наделенного высокой смысловой плотностью. Интонация,

рожденная из одного, возникающего как бы ниоткуда, застывшего «*b*», обрастающего плотью хоральной вертикали, складывается из юбилейных «вращений», мелизматических распевов, из паутины секундовых вздохов и кружения повторяющихся мотивов. В них — пронизанность безысходностью и робкая надежда, наполненность скорбью и ее катарсическое преодоление. Мелодия настолько глубинная, проникающая прямо в сердце, завораживающая, что невольно задаешься вопросом: какой из прожитых человечеством эпох она ближе по духу? Быть может средневековью с его глубоким религиозным сознанием, пропитывающим каждую интонацию в потоке линий? Или барочной чрезмерной выраженности аффектов, вобравших целый каталог душевных движений и риторических фигур? А может романтическому психологизму личного миропереживания, до краев наполненному смятенностью и чувственностью? Или высокой трагедийности литургических жанров эпохи классицизма?

Мелодия, являясь воплощением индивидуального авторского высказывания, а не результатом заведомой стилизации или прямого цитирования, хранит в себе, тем не менее, интонационные приметы разных времён. Не в этом ли ее гениальность? Как пишет В. Медушевский, «чем гениальнее конкретная интонация, тем сгущеннее она» [1, с. 71]. В мелодии, льющейся непрерывным потоком, абсолютно не скованной метрически, заложен стимул к длению, континуальному развертыванию. Выражаясь метафорически, эта мелодия устремлена в бесконечность. Она движется вопреки тактовой черте, минуя регламенты метрической периодичности, как будто воскрешая память о средневековом прошлом музыки, о культовых песнопениях *longissima melodie*, ранних грегорианских хорах с заложенным в них глубоким духовным смыслом.

Samuel Barber

Molto adagio
molto esp.

Soprano *pp* A - - - - - gnus De - - - - -

Alto *pp* A - - - - - gnus De - - - - -

Tenor *pp* A - - - - - gnus De - - - - -

Bass *pp* A - - - - - gnus De - - - - -

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Molto adagio' and the dynamics are 'molto esp.' and 'pp'. The lyrics are 'A - - - - - gnus De - - - - -'. The score is written in a single system with four staves. The Soprano part is in the treble clef, and the other three parts are in the bass clef. The music is in a key with two flats and a 2/2 time signature. The lyrics are written below the notes, with 'A' and 'gnus De' clearly visible.

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
 i, qui tol - lis
 i, qui tol - lis
 i, qui tol - lis

di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta
 lis pec - ca - ta mun - di unis. *pespr.*
 pec - ca - ta mun - di, A - gnus De -
 lis pec - ca - ta mun -
 lis pec - ca - ta
 lis, pec - ca - ta

Solo Soprano
 A - gnus De - i.
 mun - di, *molto esp.* qui tol - lis pec -
 i, A - gnus De -
 di, A - gnus
 mun - di, qui

Анализируя нотный текст, можно усмотреть чередование старинных размеров 4/2, 5/2, 6/2, 3/2, усиливающих своеобразные метрические «сбои» в моментах гармонического синкопирования. На самом же деле в реальном звучании музыкальное время течет плавно, оно не имеет обычной извилистости, прихотливости индивидуализированного ритмического контура.

Сдержанность, строгость внутреннего мирозерцания органично переплетается с внешним образно-символичным проявлением барочной эстетики необычайного. В мелодическом рисунке нетрудно заметить сходство с распространенными в западноевропейской музыке риторическими фигурами, наделенными определенной семантической значимостью. Стремлением подняться и достичь духовных высот отмечено поступенное восходящее секвенционное движение начальных мелодических фраз «*b-a-b-c-a-b-c-b-c-des-b-c-des-c-des-es-c-des-es-c*», обрисовывающих фигуры *climax* и *circulation*. В то же время развитие нижних голосов построено на взаимодействии движений *anabasis* и *katabasis*, душевных подъемов и спусков, «восшествия» к надежде и «нисшествия» к страданию.

Глубина семантического поля произведения поглощает эту почти мистическую сгущенность интонаций. В нем отдаленным эхом резонирует «музыка средневековья, которая молится, произведения барокко, в которых слышится проповедь <...> — всё это разные проявления и формы духовной жизни умозерцательного “я” музыки» [1, с. 67].

Однако в «*Agnus Dei*» прослушивается и нечто иное: изумительно очищающая аскетичность, красота трагедийных вершин в духе гениальных страниц моцартовского Реквиема и беззащитность выплесков душевного страдания, индивидуально переживаемой боли, прорывающейся в стремительном восхождении мелодии к верхнему тесситурному порогу («*c-ges*» и далее «*f-ces*»). В такие моменты откровенности (не откровения, ниспосланного свыше, а именно откровенности, раскрытости личного чувства) интонация приобретает романтическую окрашенность, поддерживаемая всем спектром романтических гармонических колоритов.

Интонационная жизнь произведения проходит не только в линейном, горизонтальном измерении. Она сквозит повсюду: в аккордовых слияниях звуков и в переключениях мелодической активности на каждый из голосов хоровой фактуры. При этом не следует забывать, что особый хоральный склад требует стабилизации вертикали, ее чистоты, стройности, не допускает чрезмерности певучих подголосков во всех партиях одновременно. Гармония *врастает* в интонацию, принимая на себя все спрятанные в ней духовные смыслы. Запечатлевает и хранит их подобно слепку. Стягивает воедино интонационные импульсы, разбросанные по всем слоям и «этажам» вертикали. Звучит как посланная ввысь молитва.

Пребывая в живом нерасторжимом единстве горизонтальных и вертикальных измерений музыки, сакральные импульсы усиливаются ритуальным словом *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Dona nobis pacem.*

Гармония подключена к содержательному слою произведения не только семантическим ореолом тональности *b—moll*, с её ритуальной скорбью (в памяти всплывает шопеновский траурный марш из *b—moll*'ной сонаты или вердиевская *Lacrymosa* из Реквиема)¹, но и одним из своих онтологических эстетических качеств. Она до краёв наполнена красивыми переливами мягко вплетенных и постепенно угасающих линейных тонов, меняющих контуры и фонические краски созвучий, незаметно стирая след только что звучавшей гармонии. Создается ощущение удивительно тонкой, текучей, пластичной субстанции, колышущейся в ритме свободного дыхания. В ее глубинах рождается эффект чистого струения, «парений духа, одновременно и движущегося во времени, и пребывающего в вечности» [1, с. 37]. Характерно, что в разных хоровых исполнениях² время движения то растягивается, то сжимается: протяженность звучания колеблется от шести до тринадцати минут, почти удваиваясь в сравнении с оригиналом (в авторском темпе музыка длится восемь минут). Перед нами тот случай, когда сочинение, исполненное значительно медленнее установленного темпа, от этого только выигрывает. Хронометрический ток, бесконечно замедляя ход, приостанавливает обычное для *Andante* времяизмерение. Укрупняет мельчайшие события в хоровом многоголосии подобно гигантскому увеличительному стеклу. Вытягивает каждый миг в текущую траекторию аккордов-красок, где любая важна сама по себе и во взаимодействии со всей колористической палитрой. Оставляет чувство потрясения величием и красотой созвучий. Наматывает длинноты мелодических линий над ними и внутри, в густоте хорового пространства. Чтобы каждый, кто слышит, успел прочувствовать в звуках глубину духовного страдания, покаяния и мольбы. Чтобы каждый мог пройти все излучины мелодического маршрута и устремиться к его истоку, первому интонационному импульсу, первому звуку, с неодолимой потребностью вернуться и начать всё сначала.

¹ Надо отметить, что в *органной* версии *Adagio C.* Барбер изменяет тональность *b—moll* на *a—moll*.

² Упомянем лишь некоторые из них: «*Agnus Dei*» в исполнении *Barbaras Quire of Voyces* [5'51"], *University Singers/Missouri — Columbia* [6'13"], хора имени А. В. Свешникова [6'18"], *Dresdner Kreuzchor* [6'30"], *Atlanta Choir* [7'30"], *Bavarian Radio Choir* [7'33"], *Winchester Cathedral Choir David Hill* [7'43"], *The Choir of New College/Oxford* [8'00"], *The Choir of Trinity College/Cambridge* [9'30"], *King's College Choir* [9'31"] и др.

Созвучие «*es—ges—b—des*» как гармоническое *initio*, с которого всегда всё начинается (каждый из трех композиционных разделов и даже кода), воплощает веер типично романтических гармонических идей — *функциональных и колористических*. С какого бы звука всякий раз не начиналась мелодия, она всегда обволакивается этим созвучием, возникающим из пустоты подобно мягкому звуковому покрову. При исходной слышимости тональности *b—moll*, эскизно намеченной первым тихим, одиноко звучащим мелодическим тоном, плагальный септаккорд сразу же поглощает его, сворачивает внутрь субдоминантовой зоны и тем самым погашает активный ритм чередования аккордов, смягчает и ослабляет центростремительные силы тональной системы. Исходя из *музыкально-эстетических* позиций, это один из первичных симптомов романтического ощущения гармонии. Среди них выделим главные: стремление «прочувствовать и экспрессивно пережить полноту выразительности отдельной гармонии» [2, с. 225], уловить особое очарование ее колорита; «смещение художественного интереса с тоники на неустой, с центра на периферию» [2, с. 308], вглубь обширных системных зон тональности и, наоборот, оттеснение центра как можно дальше, с экспозиционного участка в фазу синтаксического закругления, а то и вовсе выведения из зоны окончания произведения; культивирование неустой и эстетическая переоценка (мягкого) диссонанса как источника романтически-чувственного наслаждения и др. Действуя порознь или совокупно, эти симптомы ведут к восприятию многоголосия как индивидуализированного мира звучностей, особым образом структурно обустроенного.

С функционально-гармонических позиций принцип единичности структуры хорала «*Agnus Dei*» выражается суммой нескольких важнейших следствий одного сложившегося в романтической гармонии процесса — *функциональной инверсии*³. Процесс этот неоднороден. Он вмещает целую сеть различных феноменов, противоречащих идиоматике классической ладовой формации. Если заглянуть глубже, он отражает романтическую эстетико-стилевую парадигму *индивидуализации как культа*: субъективности

³ Под *функциональной инверсией* (термин Ю. Холопова) подразумевается «стремление к диссонансу, не-тонике <...> обращение традиционного функционального тяготения» [2, с. 244]. Формы ее проявления (по Ю. Холопову): основная идея — богатство, многообразие, детализированность оттенков экспрессии; движение, обходящее тонику; гармонические обороты по типу прерванного каданса; структурное выделение неустой, подчеркивание диссонанса; начало или завершение фразы на неустое, диссонансе, полное раскрытие их собственных структурных и фонических свойств; функциональная однозначность, двусмысленность, многозначность, переменность как действующие принципы тональной структуры; ослабление централизации; увеличение зон фонического напряжения и прочие [2, с. 415–416].

личностного чувства, сгущенности эмоций и экспрессивности их проживания. Функциональная инверсия является стимулом и едва ли не основным проводником принципа единичности гармонической структуры — не собираемой из общедоступных аккордовых лексем и отшлифованных моделей их связи, а создаваемой композитором по «индивидуальным лекалам», для конкретного случая. Не вдаваясь во все подробности этого процесса в «*Agnus Dei*», сосредоточимся на его результате (системе, структуре) и ограничимся несколькими постулатами.

В гармонии реализуется идея *функциональной разомкнутости структуры* (завершение произведения не на тонике)⁴ — факт сам по себе симптоматичный, возникший на романтической почве и актуальный до сих пор. Обычно мотивируется причинами *внешними*, экстрамузыкальными и *внутренними*, имманентно-гармоническими. Из внешних опускаем воздействие слова, поскольку в данном случае оно вторично. Нет здесь и необратимой программы образных мутаций, способных спровоцировать открытость гармонической системы. Не наблюдается никаких первичных следов циклической спаянности частей Струнного квартета по принципу *attacca*, что могло вызвать предвещание тональности последующей части. Есть нечетко выраженное тяготение к открытой композиции (при всех арочных атрибутах её замыкания) как аллюзия бесконечности, вечности, метафора некоего «бесконечного канона». Это абсолютно не связано с музыкой *non finita* или звуковыми моделями *perpetuum mobile*. В «*Agnus Dei*» пропорции трехчастной формы соблюдены и кода служит дополнительным компонентом её равновесия. Но именно она, как ни странно, вскрывает последствия инверсионности гармонического процесса.

Чем можно компенсировать дефицит устойчивых элементов структуры, которые вроде бы и легко предугадываются устремленными к ним притяжениями, но никак не появляются, без конца отодвигаются блуждающими токами побочных аккордов? Каковы перспективы развития гармонической системы, если даже в фазе ее экспозиции тоника оттянута к самому концу? Если ее появление в партитуре минимизировано всего тремя случаями (тт. 19, 45, 50)? Можно возлагать надежды на репризу и коду. Реальность же такова: идущей следом за *es-moll*’ным серединным разделом репризе явно недостает внутренних резервов для восстановления баланса тональной устойчивости. Более того, в ней тоника сметена вторжением мощного кульминирующего модуляционного потока, охватившего самые отдаленные хроматические зоны (*E—A—D—G—C*) и тихо (в который раз!) сникшего на доминанте. Неизбежный в такой ситуации

⁴ Произведение заканчивается доминантовым трезвучием. Образцы разомкнутых гармонических структур встречаются в музыке Р. Шумана, Ф. Листа, М. Глинки, П. Чайковского, М. Мусоргского и др.

повтор начальных тактов композиции, разумеется, не решает проблему функционально устойчивого замыкания. Структура остается разомкнутой, но при этом органичной, парадоксально уравновешенной, не оставляя слушателю чувства незавершенности. Наоборот, сложившаяся модель восприятия подсказывает: так было в этой музыке уже много раз и потенциально всё может начаться сначала. Маркированное окончание ощущается открытым в бесконечность. Итак, потенции к открытости гармонической структуры заложены в ней самой. Назовем это *потенциальной функциональной разомкнутостью*⁵. Не исключаем также возможности неосознанного косвенного воздействия доклассического опыта регулирования гармонических процессов, допускавшего (в диалоге тональной и модальной систем) разомкнутые окончания произведений, подобные барочным образцам баховских хоралов. Однако о намеренном уподоблении здесь не может быть и речи.

Другой ранг гармонических событий, вызванных функциональной инверсией, не так демонстративен. Он внутренний, глубинный, закономерно обусловленный. Пролегает *над* быстро текущей сменой аккордов и формируется *динамикой смен особых состояний тональности*, в данном случае двух: *инверсионной и колеблющейся*. Обе обладают сниженным центростремительным потенциалом⁶. Первая развертывается масштабно, схватывая почти всё сочинение целиком, устояя локализуется небольшим по протяженности, но самым мощным участком кульминации (тт. 50–53) и фиксируется дальше, на неожиданно тихом островке, словно выпавшем из реальности, из времени, из места, оторванном от звучащего мира паузами интермедийной тишины (тт. 53–56): *Dona nobis pacem (Даруй нам мир)*. Здесь гармоническая структура наделяется принципиально новым качеством: выходит из диатонического поля в глубины тритонового хроматического пространства, где скользят по тонам вниз и секвенцируют всё новые опоры. В итоге динамика тональных состояний уподобляется волновой траектории с постепенным подъемом, стремительным взлётом и обрушением.

И, наконец, есть еще один необычайно важный гармонический фактор — *колористический*. Будучи феноменом «художественного возвышения звучности как таковой» [2, с. 226], колористика усиливает

⁵ Типология разомкнутых гармонических структур приводится в статье: Філатова Т. В. Про деякі особливості тонально-гармонічних структур в «Тихих піснях» В. Сильвестрова / Т. Філатова // Українське музикознавство. — К. : Муз. Україна, 1989. — Вип. 24. — С. 104–117.

⁶ Теория состояний тональности Ю. Холопова включают следующие их характеристики: в *инверсионной* «всё, как в обычной тональности, но вследствие действия функциональной инверсии либо окончание не на тонике, либо в начале нет ощущения тонике, либо начало и конец — не на тонике (полная инверсия)» [2, с. 365], в *колеблющейся* тоника слаба, центр ощущается только в момент его звучания и меняется с каждой новой опорой.

теплый, сочный, экспрессивно многообразный романтический тонус музыки. Ощущение колористического воздействия неизвлекаемо из логики аккордовой связи и до конца необъяснимо динамикой особых состояний тональности. Всё дело — в *артикуляции аккорда*, его *сонантных свойствах*⁷ и окружающей *интонационной энергии*, им впитываемой.

Фактурная плотность хоровых монолитов постоянно колеблется — от тихой, глубокой, проникновенно вибрирующей массы, равномерно распределенной по всем тесситурным слоям, до высокой, тесно сжатой, отчаянно щемящей и при этом громкостно форсированной звучности, артикулированной у верхних порогов хорового диапазона. И далее — от густой диссонансирующей педали, в которой ненадолго затвердевают и отслаиваются мелодические нити, перетекая из одного голоса в другой, до стройной, кристально чистой гармонии, звучащей катарсически умиротворенно. Красивые мягкие диссонансы чередуются с консонансами, подобно приливам и отливам. Композитор явно не стремился к энергии напряженных звуковых полей, способных воплощать чрезмерно накаленные, драматически мятежные состояния. Он распределял фоническое напряжение аккордов, почти не сбивая привычного пульса его подъемов и спадов, любясь каждой деталью. Гармоническая плотность воспринимается как живой многоголосный организм, все голоса которого движутся в стройной вертикальной слаженности и пропитываются интонационной энергией сплетенных мелодических линий, складываются в узор узнаваемых фигур, всякий раз немного иной конфигурации.

Можно предположить, что поразительная пластичность растяжения времени звучания произведения в пользу упомянутых ранее «длиннот» есть стремление прочувствовать полноту выразительности каждого момента музыки, особенно — в ее непосредственном контакте с литургическим тестом. Зачастую именно в синтезе с каноническим словом язык музыки способен превращаться «в особую духовную интонационно уплотненную энергию, в которой запрятан разветвленнейший мирозерцательный смысл» (В. Медушевский).

Список использованных источников

1. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Исследование / В. В. Медушевский. — М. : Музыка, 1993. — 265 с.
2. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : учебник / Ю. Н. Холопов. — М. : Композитор, 2005. — Т. 1. — 472 с.

⁷ По мнению Ю. Холопова, «колористический эффект извлекается <...> из фактурного расположения аккорда, способа его фигурирования, в связи с тембром, динамикой, артикуляцией звука (*legato*, *staccato*, *portato*). Совокупность способов фактурной обработки звуков аккорда может называться термином артикуляция аккорда» [2, с. 226]. Под сонантностью понимается степень фонического напряжения аккорда (дис- или консонантность).

Філатова Т. В. «*Agnus Dei*» С. Барбера: хоральна версія струнного Adagio (до проблеми стилевих взаємодій). Змістові аспекти стильової взаємодії елементів музичної мови розглядаються в «*Agnus Dei*» для хора а'cappella С. Барбера, останній авторській транскрипції струнного Adagio. Вивчається інтонаційний процес та його вплив на систему художніх засобів виразності.

Ключові слова: інтонація, стильові аспекти, звуковисотна система.

Филатова Т. В. «*Agnus Dei*» С. Барбера: хоральная версия струнного Adagio (к проблеме стилиевых взаимодействий). Содержательные аспекты стилиевого взаимодействия элементов языка музыки рассматриваются в «*Agnus Dei*» для хора а'cappella С. Барбера, последней авторской транскрипции струнного Adagio. Изучается интонационный процесс и его влияние на систему художественных средств.

Ключевые слова: интонация, стилиевые аспекты, звуковысотная система.

Filatova T. Barber's «*Agnus Dei*»: choral version of string Adagio (to the problem of style interactions). Substantial aspects of the stylistic interaction of the elements language of music are considered in S. Barber's «*Agnus Dei*» for chorus а'cappella, last transcription of author's string Adagio. The intonation process and its impact on the system of artistic media is studied.

Keywords: intonation, sound location system, stylish aspects.

УДК 78.08:781.5

Н. В. Гнатів

КОМПОЗИЦІЙНІ ФУНКЦІЇ ТЕМАТИЧНИХ ПОВТОРІВ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ П. ГІНДЕМІТА

Проблема повторності в музиці виникла, мабуть, з появою самої музики і має для неї всеохоплююче значення. На це вказує, зокрема, у своїй монографії з аналізу музичних форм В. Задерацький: «Повторюються метричні акценти і ритмічні фігури, повторюються типи акордів і синтаксичних структур, цілі інтонаційні блоки та окремі мотиви, фактурні формули та широкі побудови (розділи композиції)» [2, с. 36–37].

Повторність у широкому сенсі торкається перш за все формотворчого аспекту музичного твору. Проте, якщо мати на увазі конкретно тематичну повторність, то вона безпосередньо впливає і на драматургію твору. Тому не дивно, що «регулювання повторності — момент надзвичайної важливості для композитора» [2, с. 36].

У музичній теорії *повторність і контраст* справедливо вважаються двома провідними силами побудови композиції твору [2, с. 42]. Розглядаючи історичний шлях їх формування, можна стверджувати, що саме тематична повторність (точна, варійована) виникла на ранній стадії

© Н. В. Гнатів, 2013

розвитку музичного мистецтва й стала основою для базисного типу архітектоніки (за теорією В. Москаленка), що вказує на її первинність у композиційній організації [5, с. 71]. Але в процесі історичного розвитку музики все більш вагоме місце почав займати тематичний контраст, досягнувши одного зі своїх апогеїв у творах ХІХ століття. В музиці ХХ століття — напрочуд плюралістичній та багатоманітній — ми можемо спостерігати активне функціонування обох методів тематичного розвитку, де кульмінацією ідеї повторності стала техніка мінімалістів, а принципу контрасту — твори з монтажним типом композиції.

Таким чином, аналіз даних явищ бачиться особливо *актуальним* для розуміння саме музичних стилів ХХ століття, де естетична позиція вседозволеності поєдналася з прагненням композиторів до індивідуалізації музичної форми. В той же час, важко знайти музично-теоретичні праці, в яких повторність стала б основним предметом дослідження і розглядалася в контексті індивідуальних стилів¹. Вагомість подібних розвідок беззаперечна і безпосередньо пов'язана з вагомістю самої категорії індивідуального стилю, адже саме стилі конкретних композиторів є своєрідними цеглинками для формування більш масштабних стильових рівнів (стилів шкіл, напрямків, історичних, національних стилів) і без них існування музичної культури в цілому було б неможливим.

Метою даної статті є виявлення функцій тематичної повторності в інструментальній музиці П. Гіндеміта — композитора, який завдяки властивій йому невпинній творчій фантазії наповнював свої інструментальні твори найрізноманітнішими й часом чудернацькими музичними формами. Саме розмаїття музичних форм музики П. Гіндеміта спонукало шукати в них певних структурних закономірностей більш загального рівня, серед яких — повторність.

Наукова новизна даної розвідки насамперед пов'язана з концентрацією уваги на ідеї повторності, а також з вибором в якості матеріалу дослідження інструментальних творів П. Гіндеміта, які досі залишаються мало розробленими з точки зору музичної теорії, зокрема, ніколи не розглядалися в ракурсі тематичної повторності.

Враховуючи специфіку теми, *теоретичну базу* статті складатимуть праці з музичної форми [1; 2; 4; 6; 7], творчості П. Гіндеміта [3; 8], а також суміжних музично-теоретичних областей [5].

Перевага в музичних формах повторності чи контрасту дала змогу Б. Асаф'єву дуже умовно диференціювати їх за цією ознакою. За думкою

¹ Виняток становлять, наприклад, роботи, присвячені творам композиторів-мінімалістів, адже багаторазова повторність невеликих музичних фрагментів (часто музичних фраз) в останніх є ключовою ідеєю композиційної організації та головним елементом стилів композиторів даного напрямку.

музикознавця, до форм, де панує принцип тотожності, належать варіаційні форми та fuga [1].

Як визначає В. Холопова, «варіаційною називається форма, основана на *видозмінених повторах* теми (також двох і більше тем)» [7, с. 122]. Серед різновидів варіаційної форми найточнішою повторністю характеризуються *темброві варіації*, в яких зберігається структура теми, її «зовнішній вигляд», а єдина суттєва зміна торкається лише виконавського складу.

П. Гіндеміт неодноразово користується у своїх творах тембровими варіаціями. Один із найвідоміших зразків — вступ до першої частини *симфонії «Гармонія світу»* (1951), своєрідний маленький концерт для оркестру, за словами Т. Лєвої / О. Леонтьєвої [3, с. 211], де всі групи інструментів по черзі інтонують двотактову тему, що звучить тринадцять разів «як могутня фанфара з небес» [3, с. 212]:

Симфонія «Гармонія світу», вступ до 1 частини:

	T	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9
1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	<i>T-bi</i>	<i>Cor.</i>	<i>T-ne</i>	<i>Fg.+мід. Fl.</i>	<i>Ob.</i>	<i>Cl. V-ni + V-li</i>	<i>дух. дух. + стр.</i>			
	T10	T11	T12	T13						
	2	2	2	2 + 2						
	зв.	<i>Fl. + Cl. bCl.</i>	<i>Fg.</i>							

Ще одні темброві варіації П. Гіндеміт створює в першому розділі другої частини «*Симфонічних метаморфоз тем К. М. Вебера*» (1943):

«Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера», 2 частина:

	T	зв.	T1	T2	T3	T4	T5	T6
	21	6	16,5	17,5	17	17	17	17
	<i>Fl. pic. + Cl.</i>	<i>V-c + Cb.</i>	<i>Ob. + Cl. Cor.</i>	<i>Cor. Cor. + T-ni</i>	<i>V-ni2 + V-li</i>	<i>стр.</i>		
	T7	Кульмінація	зв.					
	17	4	9					
	<i>T-bi</i>							

Протягом семи варіацій композитор майже чітко дотримується обсягу теми в 17 тактів, що є дещо зменшеним варіантом у порівнянні з її початковим проведенням.

Подібну ситуацію спостерігаємо і в другій частині *Октетю* (1958), де тринадцятитактова тема початково викладається у скрипки, а по тому

шість разів почергово проводиться в інших інструментів з незначними масштабними змінами в третій, четвертій та п'ятій варіаціях:

Октет, II частина:

T	T1	T2	T3	T4	T5	T6
13	13	13	12	12	14	13
<i>V-no</i>	<i>Cl.</i>	<i>V-la1 + Cb. Cor.</i>	<i>V-no1</i>	<i>V-c + Cb.</i>	<i>Cl.</i>	

Значно більшого ступеня змін тематичні повтори зазнають у строгих та, особливо, характерних та вільних варіаціях. Можливо, саме цей факт дав привід В. Москаленку заперечувати повторність як конструктивну основу даної форми: «Суттєва відмінність *варіаційних форм* професійно-композиторської музики полягає <...> в тому, що в ній немає видозмінених повторень теми, а є особлива форма розвитку теми» [5, с. 78].

Строгі (фактурні), характерні, вільні варіаційні форми² в музиці П. Гіндеміта можемо зустріти в третій частині *Сонати для контрабасу з фортепіано* (1949), другій частині *Квартету, оп. 10* (1918), третій частині *Камерної музики № 6*, а також численних варіаціях на запозичені теми³, серед яких — варіації на тему романсу В. А. Моцарта «*Komm, lieber Mai*» в четвертій частині *Сонати для скрипки соло, оп. 31, № 2* (1924), варіації на німецьку народну пісню «*Prinz Eugen, der edle Ritter*» в другій частині *Концертної музики для мідного оркестру, оп. 41* (1926), *Варіації на старовинну англійську дитячу пісню «A frog he went a'courting»* (1941). У більшості неполіфонічних варіаційних форм тема у варіаціях суттєво змінює свій жанровий знак⁴, у результаті чого ідея контрасту (зміни) отримує дуже велике значення і, навіть, певною мірою претендує на витіснення тематичної повторності з позиції конструктивної основи форми. Але безза-

² Не всі варіаційні форми композитора ідентифікуються однозначно як той чи інший різновид. Скажімо, в десяти з одинадцяти *Варіацій на старовинну англійську дитячу пісню «A frog he went a'courting»* (1941) зберігається проста дво-частинна форма, яка, проте, в дев'ятій варіації змінюється на невеличке фугато. Це дає змогу тлумачити дану форму як строгі варіації з рисами вільних. Ще один зразок — третя частина *Сентети* (1948), написана у формі тембрових варіацій з рисами варіантності, де в другій та третій варіаціях композитор не лише змінює виконавців теми, але й варіантно оновлює саму тему.

³ Використання чужого матеріалу як основи власних творів є нормою для жанру варіацій. Проте П. Гіндеміт загалом активно користувався у своїх творах чужими темами, тому цей факт, як і повторність, можна вважати елементом його індивідуального стилю.

⁴ Один із найвідоміших зразків — *Концерт для фортепіано та камерного оркестру «Чотири темпераменти»* (1940), де в кожній з варіацій початково пісенна тема має представляти певний психологічний темперамент, що, в результаті, призводить до зміни її жанрового начала: меланхолік — похоронний марш, сангвінік — вальс, флегматик — ледь рухома моторика, холерик — віртуозна моторика.

перечним залишається той факт, що кожен композитор, і П. Гіндеміт у тому числі, мислить варіаційну форму як тему-інваріант, що 1) повторюється 2) зі змінами. При цьому жодні зміни у варіаціях не можуть похитнути ідею повторності теми, адже там, де вона позбавиться лідируючої позиції, доцільно стверджувати про похідний контраст, монотематизм, але аж ніяк не про форму варіацій.

Окрему нішу в музиці композитора посідають варіації на *basso ostinato* і *soprano ostinato*, які ми розглянемо дещо згодом разом з імітаційними формами в контексті поліфонічної музики.

У своїй творчості П. Гіндеміт звертався не лише до різних варіаційних форм, але й загалом до *варіантного* та *варіаційного методів розвитку*, які В. Холопова розглядає як *різновиди зміненого тематичного повторення* [7, с. 59]. Т. Леваєва та О. Леонтьєва у своїй монографії, присвяченій композитору [3], виділяють три основні, тісно сплетені між собою компоненти композиційного мислення П. Гіндеміта в симфонічному жанрі, один з яких — саме варіаційність, другий — поліфонія, що також у своїй основі базується на ідеї тематичної повторності і відноситься В. Холоповою до групи засобів зміненої повторності⁵. Можна тільки додати, що як поліфонія, так і варіаційність стали важливим компонентом усіх жанрів інструментальної музики композитора, не лише симфонічного.

Зупинимось на *поліфонічних формах*, які завжди були для П. Гіндеміта джерелом творчого натхнення. «Якщо поліфонія є загально стилістичною тенденцією нової музики, то у винятково послідовному використанні її як формотворчої та дисциплінуючої сили П. Гіндеміт не має собі рівних» [3, с. 236]. То ж не даремно композитора називають «Бахом ХХ століття». Він активно звертався до поліфонічних остінатних форм, перш за все пасакалії з характерним для неї *basso ostinato*. Численними в творчості П. Гіндеміта є імітаційні форми (найрізноманітніші фугато, фуги). Загалом, легше було б назвати твори митця, де поліфонічних форм немає.

Наскільки тотальних масштабів інколи досягає в музиці П. Гіндеміта принцип *поліфонічної тематичної повторності*, видно на прикладі *Квартету № 5, ор. 32* (1923). Твір написаний в трьох частинах, з яких нас цікавитиме перша і третя.

Перша частина формується чотирма фугато, з яких перше та друге мають свої власні теми, третє фугато створене на основі тем попередніх двох і четверте фугато є репрізою першого:

Квартет, ор. 32, 1 частина:

Фугато А → Фугато В → Фугато А + В → Фугато
92 тт. 102 тт. 62 тт. 49 тт.

⁵ Третій — концертність [3, с. 236].

Третя частина має багатоскладову форму, де перший розділ — «*Kleiner Marsch*» — 5 варіацій на *soprano ostinato*, другий — пасакалія (27 варіацій на *basso ostinato*) і третій — фугато на дві теми:

Квартет оп. 32, III частина:

<i>Kleiner Marsch</i>						
(варіації на <i>soprano ostinato</i>)						
a	a1	a2	a3	a4	a5	a
10	8	10	9	11	10	16



Passacaglia

T	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13	V14
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

V15	V16	V17	V18	V19	V20	V21	V22	V23	V24	V25	V26	V27
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7



Fugato

Тематичні повтори П. Гіндеміт постійно застосовує в формах змішаного типу, що заявили про себе в XIX столітті й активно продовжували розвиватися в першій половині XX ст. Як зразок розглянемо третю і четверту частини *Квартету, оп. 22* (1921).

Третя частина містить у собі ознаки контрастно-складової та варіаційної форм. Велика кількість розділів з контрастним тематичним матеріалом та непропорційними розмірами здатна внести хаос в організацію цілого. І лише постійні тематичні повтори забезпечують чіткість форми, а симетричне триразове проведення третьої теми (с) всередині частини створює міцний внутрішній каркас:

Квартет, оп. 22, III частина:

a	b	c	d	c1	a1	c2	d1	Coda (a)
20	11	5	25	5	33	3	8	6

У четвертій частині можна відзначити поєднання принципів варіаційності, потрібної тричастинної форми та, завдяки тональному плану, рис концентричності. Маючи сім розділів, частина збудована лише на двох темах, які, постійно повторюючись, утворюють багатопланову форму. Якщо перша тема (a) кожного разу проводиться з варіантними зміна-

ми, то друга тема (*b*) в шостому розділі звучить ідентично своєму початковому варіанту. Це, з одного боку, ускладнює загальну конструкцію, але, з іншого боку, робить тематичну арку, що надає формі симетричності:

Квартет, ор. 22, IV частина:

a	b	a1	b2	a2	b	a3
12	6	6	8	12	6	11
C	a	C	G	C	a	C

Які ж можливості створюють для П. Гіндеміта різного роду повтори тематичного матеріалу?

Серед функцій, які може виконувати повторність в музиці, чи не найосновнішою є *функція членування музичного матеріалу*, на яку вказало багато дослідників, починаючи ще від Г. Рімана [4, с. 377]. Адже при повторенні ми чітко відчуваємо межу між завершенням побудови та початком її наступного проведення. Членування, у свою чергу, є одним «із первинних, найпростіших виявлень закономірності, організованості в музиці» [4, с. 343]. На особливу вагомість даного фактору вказують Л. Мазель та В. Цуккерман по відношенню до інструментальної музики, де немає слів, і чіткість членування безпосередньо впливає на *ясність сприйняття*. Тому, можна прийти до висновку, що саме завдяки тематичним повторам П. Гіндеміт робить форми своїх інструментальних творів такими чіткими.

З тематичною повторністю безпосередньо пов'язаний феномен *симетричності в музиці*, що, за словами Ю. Холопова, «стає одним із провідних законів музичної форми» [6, с. 31]. «Відчуття повторності <...> перетворюється у свідомості, що сприймає, в позитивну художню емоцію — відчуття закономірності (логіки), сяяння симетрії вже як естетичного феномену, стрункості та краси цілого» [6, с. 47].

Ідея симетрії дає змогу провести паралелі між музикою та архітектурою, як підкреслюють Л. Мазель та В. Цуккерман: «З незображального характеру музики та архітектури витікає можливість та необхідність ясних, легко визначених повторів частин та елементів у творах цих мистецтв» [4, с. 20].

Тож різного роду тематичні повтори сприяють тому, що форми інструментальної музики П. Гіндеміта є не просто чіткими, а архітектурно вибудованими, в яких «культивується стійкість, мотивованість усіх деталей цілого» [3, с. 334]. Зрештою, можна згадати слова самого композитора: «Якщо ми не спороможні в момент проблиску побачити композицію в її абсолютній цілісності, зі всіма її деталями, що стоять на властивих їм місцях, ми не справжні творці» (цит. за: [5, с. 48]).

Таким чином, тематичні повтори — один із тих засобів, що дають змогу віднести П. Гіндеміта до митців, у творчості яких кристалічна (архітектонічна) сторона форми переважає над процесуально-динамічною

за теорією Л. Мазеля / В. Цуккермана [4, с. 37–38]. А завдяки своїй частоті і вагомості для музики композитора вони стають елементом його індивідуального стилю.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. / Б. Асафьев. — [2-е изд.]. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма : учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений в 2 выпусках / В. Задерацкий. — М. : Музыка, 1995. — Вып. 1. — 544 с.
3. Левая Т. Пауль Хиндемит / Т. Левая, О. Леонтьева. — М. : Музыка, 1974. — 448 с.
4. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм : учеб. спец. курса для муз. вузов / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1967. — 751 с.
5. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации: (К проблеме анализа): исследование / В. Г. Москаленко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
6. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов. — [2-е изд., испр.]. — М. : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2008. — 432 с.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие — [2-е изд., испр.] / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.
8. Bruhn Siglind. Hindemiths große Instrumentalwerke. Hindemith Trilogie. / Siglind Bruhn. — Berlin-Marienfelde : Edition Gorz, 2012. — Band 3. — 355 s.

Гнатів Н. В. Композиційні функції тематичних повторів в інструментальних творах Пауля Гіндеміта. Стаття присвячена розгляду дії принципу тематичної повторності в інструментальних творах П. Гіндеміта. Особливості функціонування, частота використання та вагомість даного принципу у варіаційних, поліфонічних та інших музичних формах дозволяють вважати його елементом індивідуального стилю композитора.

Ключові слова: тематичний повтор, музична форма, симетрія, індивідуальний стиль.

Гнатів Н. В. Композиционные функции тематических повторов в инструментальных произведениях Пауля Хиндемита. Статья посвящена рассмотрению действия принципа тематической повторности в инструментальных произведениях П. Хиндемита. Особенности функционирования, частота использования и важность этого принципа позволяют считать его элементом индивидуального стиля композитора.

Ключевые слова: тематический повтор, музыкальная форма, симметрия, индивидуальный стиль.

Gnativ N. Compositional functions of thematic repetitions in the instrumental music of Paul Hindemith. The article is dedicated to the consideration of thematic repeating action in Hindemith's instrumental works. Specifics of functioning, usage frequency and importance of this principle in the variational, polyphonic, and other musical forms let one to consider it as an element of the composer's individual style.

Keywords: thematic repetition, music form, symmetry, individual style.

ФЕНОМЕН ТЕМЫ В «ПРЕЛЮДИЯХ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО К. ДЕБЮССИ

Одним из главных показателей стиля композитора является музыкальная тема. Напомним, что само слово «тема» переводится с греческого как «то, что положено в основу». В связи с этим возникает вопрос: «положено в основу чего?»

В практике анализа суть ответа на этот вопрос чаще всего сводится к тому, что «тема» — это то, что положено в основу *текста* музыкального произведения. Приведем одно из таких определений, принадлежащее Е. А. Ручьевской: «Музыкальная тема — это элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе процесса формообразования» [7, с. 8].

Однако возможен и другой ответ: тема — это то, что положено в основу *музыкально-мыслительного процесса*, направленного на созидание музыкального целого. Этому подходу соответствует, на наш взгляд, следующее определение В. Г. Москаленко: «Тема — реально или мысленно исполняемый рельефный интонационно-конструктивный комплекс, который в процессе музыкального мышления служит психологически опорным фактором формо-творчества с функцией становления, усвоения и развития музыкальной образности произведения» [5, с. 65–66].

В соответствии с этим определением В. Москаленко предлагает выделить две ипостаси музыкальной темы: «тема-режиссер» и «тема-актер». Разница между ними уточняется следующим образом: «Функцию “темы-режиссера” определим как общее управление процессами интонирования в рамках музыкального произведения, функцию “темы-актера” — как непосредственное участие своей интонационной плотью в этих процессах» [5, с. 68–69].

В «Прелюдиях» К. Дебюсси функция темы-режиссера прослеживается в двух взаимно связанных формах: в данных композитором программных названиях и обусловленных этими названиями соответствующих тематических установках (рельефных музыкально-интонационных идеях).

Названия даются не в начале, а в завершении пьесы. Они не навязываются, а как бы подсказываются интерпретатору в виде смыслового подтекста. Заметим, что в плане организации композиторского мышления роль таких программных подтекстов соответствует выделенному

Е. Назайкинским особому типу музыкальной темы, названному «темой-заказом» [6, с. 160–162].

Уровень темы-актера в данном случае представлен вариантами структурного воплощения тематической идеи.

Итак, выстраивается следующая триада, которой в общем плане моделируется последовательность этапов творческого процесса: *тема-заказ — тема-идея — тема-структура*.

Соответственно триаде, в нашей трактовке феномена темы в «Прелюдиях» К. Дебюсси будет использован следующий алгоритм: а) рассмотрение программных подтекстов; б) выявление предполагаемых тематических идей; в) анализ их структурного воплощения.

Данные композитором названия пьес мы в общем плане связываем с такими направлениями в искусстве, как импрессионизм и символизм. Литераторы и философы символизма Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме и др. оказали огромное влияние на мировоззрение композитора. Каким же содержанием наделяется понятие «символ» поэтами-символистами?

Приведем высказывание С. Малларме, главного идеолога этого направления: «Назвать предмет — значит на три четверти уничтожить наслаждение от поэмы, которая создается из постепенного угадывания; внушить его образ — вот мечта. Постепенно вызывать предмет и через ряд расшифровок добыть из него состояние души — это значит найти превосходное употребление тайне, какую заключает в себе символ» (цит. по: [9, с. 62–63]).

Символ концентрирует вокруг некоего смыслового ядра духовную энергию, разлитую в Пространстве, образуя некую сущность, одновременно очерченную и неограниченную, такую, которая может быть постигнута, но не выражена окончательно.

Гармония рационального и интуитивного в мышлении К. Дебюсси рождается из особенного переживания Природы и представления о сущности Музыки как искусства, способного восстановить утраченное равновесие между мышлением и бытием, разумом, духом и природой.

«Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? — пишет композитор. — <...> шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию, и какие бы усилия к этому ни приложить, никогда не удастся найти гармонии ни более точной, ни более искренней. Только таким образом сердце, предназначенное для музыки, совершает свои самые прекрасные открытия» (цит. по: [9, с. 143]). В другом высказывании К. Дебюсси очень близок к идеям Ш. Бодлера: «Музыка не сводится к более или менее верному воспроизведению при-

роды, она способна открывать тайные связи между природой и воображением»¹ (цит. по: [9, с. 144]).

В качестве дополнительных источников информации о впечатлениях, ставших импульсами программных подтекстов «Прелюдий», могут выступить работы М. Лонг «За роялем с Дебюсси» [4] и С. Брюнн «*Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen*» [10]. Значительный интерес в данном плане представляет и раздел исследования Л. Кокоревой «Дебюсси», посвященный «Прелюдиям» [3].

Иницируемый названиями программный подтекст раскрывается в каждой прелюдии как целый выразительный комплекс, эти «впечатления» — сложны и многокомпонентны. Прослеживаются родственные образы, но они решены индивидуально в каждой из пьес.

Анализируя тематическое содержание произведений К. Дебюсси, исследователи часто ссылаются на следующие слова композитора: «...Я хотел бы достичь, и я достигну наконец того, чтобы музыка действительно избавилась от мотивов и строилась, скорее, на одном постоянном мотиве, течения которого ничто не прервет и который никогда не повторится. Тогда развитие формы будет логичным, уплотненным и дедуктивным. Уже не будет между двумя повторами ни характерного мотива, связанного с положением в форме произведения, ни поспешного и поверхностного заполнения пустот. Развитие уже не будет этим раздуванием материала, риторикой профессионала, вышколенного отличными уроками, а станет трактовать материал в более общем смысле, даже и духовном» (цит. по: [9, с. 153]). Однако, на наш взгляд, понятие «мотив» у К. Дебюсси получает в данном случае несколько иную, по сравнению с традиционной, трактовку. Речь, скорее всего, идет о некоем *мета-мотиве*, который, в нашей трактовке, и является *темой-идеи*. Естественно, что в смысловой объем понятия «мета-мотив» входит не только мелодия, а весь фактурный комплекс.

В структурных характеристиках музыкальных тем произведений К. Дебюсси часто делается акцент на «мотиве». Так, в статье о композиционных принципах французского мастера Э. Денисов пишет: «“Дельфийские танцовщицы” начинаются проведением основного мотива, сопровождаемого ровными последованиями аккордов» [2, с. 234]. И далее: «Прелюдия основана на одном сравнительно кратком мотиве, непрерывно эволюционирующем и ладово и мелодически, и нигде <...> не возвращающемся в первоначальном виде» [2, с. 235]. О «мотиве», в связи с его

¹ В сонете *Correspondances* («Соответствия») Ш. Бодлер передает в поэтической форме свою концепцию аналогий. Она заключается в представлении о том, что чувственные предметы являются символами скрытой реальности и потому могут существовать соответствия между ее выражением в запахах, цветах и звуках. В этом произведении раскрывается мысль о закономерных связях между чувственными явлениями и духовной сущностью Мира.

возросшим в творчестве К. Дебюсси композиционным значением, пишет и Т. Твердовская: «По сравнению с классическим пониманием мотива как *части, синтаксического элемента* темы в музыке Дебюсси резко возрастает его самостоятельная ценность. Мотив становится *главным исходным элементом*, и его дальнейшее развитие обуславливается только изначально заложенными в нем выразительными возможностями» [8, с. 116].

Э. Денисов и Т. Твердовская под «мотивом» понимают *мелодическую* структуру. Вместе с тем, тематическое содержание «Прелюдий» К. Дебюсси является более насыщенным и разноплановым, и это не позволяет для его раскрытия ограничиться понятием «мотив» в значении мелодической структуры. Здесь особое значение приобретает фактурно-тембровая вертикаль. К примеру, несводима к «мотиву» изложенная в трех планах фактуры тема прелюдии «Дельфийские танцовщицы». К тому же ее экспозиционное изложение (пять тактов) представляет собой развернутую структуру, приближающуюся к периоду. В прелюдии «Шаги на снегу» тематическое качество представлено полифоническим сопряжением двух фактурно-тембровых планов (остинатная фигурация «шагов» и мелодический голос).

Тему-структуру в «Прелюдиях» К. Дебюсси можно рассматривать в двух масштабных измерениях. Первое измерение представлено концентрированным ядром, вмещающим такие определяющие свойства, которыми программируется дальнейшее развертывание. Такое ядро содержится, как правило, в первом же такте прелюдии, ему присуща достаточная интонационная очерченность. Второе масштабное измерение представлено развернутым экспонированием в значении *макро-темы*, которое чаще всего оформлено как предложение или период.

Макро-тема включает два элемента. Они четко выделены композитором, имеют выразительное индивидуальное фактурное оформление, легко выделяются слухом. В экспонировании темы и в дальнейшем формообразовании эти элементы органично взаимосвязаны, но подчас противостоят друг другу, представляя разные грани одного образа. В каждой прелюдии фактурный облик этих элементов (артикуляция, ритм, плотность, направление движения), а также их роль, соотношение и развитие в музыкальном процессе решены индивидуально.

Важным способом взаимодействия двух элементов является наделение их отличительными жанровыми знаками. Так, первый из элементов, составляющих макро-тему в прелюдии «Прерванная серенада», воплощает всевозможные приемы игры на гитаре, второй же репрезентирует вокальное начало.

Отличия в жанровых акцентах отнюдь не обязательно приводят к противопоставлению элементов. Так, в прелюдии «Холмы Анакапри» различные по жанровым аллюзиям элементы (первый связан с колокольностью, второй — с тарантеллой) составляют единый образ. А в прелюдии «Ворота Альгамбры» родственные по жанровому знаку эле-

менты (оба связаны с образом хабанеры) противопоставляются как два самостоятельных (второй элемент в т. 5).

Для организации двух элементов в единое целое К. Дебюсси в «Прелюдиях» часто использует структуру «запев — припев». Она четко прослеживается в темах прелюдий «Дельфийские танцовщицы», «Ветер на равнине», «Звуки и ароматы кружат в воздухе вечера», «Холмы Анакапри», «Что видел западный ветер», «Девушка с волосами цвета льна», «Мертвые листья», «Верески».

Иногда эта структура предстает в обращении: «припев — запев». Такое решение наблюдается в макро-темах прелюдий «Паруса», «Затонувший собор», «Менестрели», «Канопа», «Посвящение Пиквику».

В большинстве прелюдий элементы макро-темы соподчиняются как «индивидуальное» и «общее». К примеру, в прелюдиях «Девушка с волосами цвета льна» и «Верески» прослеживается разделение в характере «солист — хор».

Таким образом, в строении макро-темы композитор активно задействует исторически сложившиеся комплексные структуры. Однако, поскольку сама концепция произведения, лежащая в основе его творчества, принципиально обновлена, то и эти традиционные приемы предстают в новом свете.

Проиллюстрируем предложенную в статье «триадную» трактовку феномена темы в «Прелюдиях» К. Дебюсси (тема-заказ — тема-идея — тема-структура) на примере прелюдии «Ветер на равнине» из первой тетради.

Название «Ветер на равнине» отсылает нас к эпиграфу первой из «Забывших ариетт» П. Верлена: «Ветер на равнине задерживает свое дыхание...»². Этот образ призвана воплотить ведущая *тема-идея* пьесы.

В данном случае структурным представителем темы-идеи можно считать начальный субмотив:



² К. Дебюсси создал романс на эти стихи, вошедший в цикл «Забывшие ариетты». Упоминаемый эпиграф первой ариетты взят из ариетты Нинетты, входящей в пьесу Ш. С. Фавара «Любвный каприз, или Нинетт при дворе».

Задаваемый основной фигурацией образ интересен тем, что в нем сочетаются подвижность, устремленность, мелкая внутренняя динамика (за счет быстрых фигураций шестнадцатыми) и, в то же время возникает ощущение созерцания «со стороны». Можно сравнить решение образа ветра в этой прелюдии с другой пьесой — «Что видел западный ветер». Характер звучания этой прелюдии — стремительный и устремленный, порывистый, «взрывчатый». Здесь создается эффект неустойчивой силы стихии. В прелюдии же «Ветер на равнине» характер звучания более мягкий, светлый, легкий и радостно-игривый.

Форма прелюдии — простая трехчастная репризная. Экспозиционное изложение *макро-темы* совпадает с границами первой части формы (тт. 1–12). Тематическим ядром здесь можно считать изложенную в первом такте ведущую гармоническую фигурацию с басом.

С первого же мгновения на *pianissimo* начинается «ветреное» остигатное движение секстолями шестнадцатых с выделением постоянного баса на си-бемоль. Эта фигурация состоит из малой секунды «си-бемоль — до-бемоль», «трепещущей» между первой и второй октавами. Тембровой основой становится эффект как бы секундового расщепления тона си-бемоль, тут же продублированного октавой выше. Применение педали здесь не предполагается, звучание сухое и легкое.

Три фактурных плана (бас, фигурация, мелодия) сосредоточены в среднем регистре, очень близко друг к другу. Они тесно спаяны, как будто произрастают из единого корня — звука си-бемоль первой октавы³.

С третьего такта к фигурации и басу присоединяется мелодия. Ее интонации построены на пентатонике, при этом создается впечатление колыхания на ветру (благодаря особому пунктирному ритмическому рисунку). Одно из возможных пояснений обращения К. Дебюсси к пентатонике заключается в том, что композитор искал музыкальные средства, способные воплотить язык Природы через интонацию, способную быть «мелодией ветра».

В т. 9 вступает второй, контрастный элемент:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music starts with a piano (*pp*) dynamic. Above the first staff, there are markings: 'Cédez // 8', 'a Tempo', and 'Cédez //'. The score features complex rhythmic patterns with sixteenth notes and chords. There are also some markings like '8' and '8' above the first and second measures respectively, possibly indicating eighth notes. The piece ends with a double bar line and the marking 'Cédez // 8'.

³ К этому же тону свертывается вся фактура в завершении прелюдии.

Секстоли замирают, вместо них — нисходящее скользящее движение, складывающееся из обращений двух септаккордов: малого минорного и малого с уменьшенным. «Скольжение» происходит на фоне выдержанных квинт в низком басовом регистре и охватывает почти весь диапазон фортепиано. Особое «гудящее» звучание создается с помощью педали, которая не выписана композитором «прямо», но указана средствами артикуляции. При этом не указывается никакой смены движения, создается ощущение изменения темпоритма исключительно средствами ритмических длительностей. Два элемента макро-темы наделяются К. Дебюсси противоположными свойствами: если первый элемент сосредоточен в среднем регистре и диапазон его небольшой, то второй охватывает практически всю клавиатуру. Трехплановому гомофонному изложению в данном случае противопоставляется аккордовое, активное устремленное движение сменяется скользящим, ниспадающим. Элементы выделены также жанрово: если первому явно присущи черты токкаты (сплошное движение шестнадцатыми), то во втором токкатные свойства погашены и создается впечатление временного замирания движения (аккорды восьмыми). И все это обусловлено программным подтекстом, сконцентрированным в строках: «Ветер на равнине задерживает свое дыхание...».

К. Дебюсси словно моделирует средствами музыки процессы и взаимосвязи живой природы. При этом он не прибегает к внешней мимикрии, к подражательству, к иллюстративности. В этом контексте показательны следующие слова композитора: «Для тех, кто умеет смотреть с волнением, — это самый прекрасный урок развития материала, урок, записанный в книге, недостаточно изучаемой музыкантами, — я имею в виду книгу Природы <...> Композиторы читают книги старших мастеров и благоговейно перебирают старую звучащую пыль. Это хорошо, но искусство может быть где-то дальше...» [1, с. 140].

Список использованных источников

1. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы : сб. статей / [ред. и вст. ст. Ю. Кремлева]. — М. : Музыка, 1964. — 278 с.
2. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники К. Дебюсси / Э. Денисов // Вопросы музыкальной формы. — М. : Музыка, 1977. — Вып. 3. — С. 235–253.
3. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси / Л. М. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 496 с.
4. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. — М. : Сов. композитор, 1985. — 158 с.

5. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
7. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. — М. : Музыка, 1977. — 160 с.
8. Твердовская Т. И. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси : дис. на соиск. уч. степ. канд. иск-я. : специальность 17. 00. 02 «Музыкальное искусство» / Е. И. Твердовская. — СПб., 2003. — 156 с.
9. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм, символизм / С. Яроцинский. — М. : Прогресс, 1978. — 232 с.
10. Bruhn S. Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Debussy, Ravel, and Messiaen / S. Bruhn. — N-Y. : PENDRAGON PRESS, 1997. — 425 p.

Гарна Н. Феномен теми в «Прелюдіях» для фортепіано К. Дебюссі. У статті викладено авторську концепцію трактування теми в «Прелюдіях», що базується на методиці музичної інтерпретації В. Москаленка, пропонується відповідний поняттєвий апарат. Тема в «Прелюдіях» розглядається на трьох взаємодіючих рівнях: тема-замовлення — тема-ідея — тема-структура. Дану концепцію проілюстровано на прикладі прелюдії «Вітер на рівнині».

Ключові слова: музична інтерпретація, фактура, тембр, музична тема, мотив, тема-замовлення, тема-ідея, тема-структура, програмний підтекст.

Гарна Н. Феномен темы в «Прелюдиях» для фортепиано К. Дебюсси. В статье излагается авторская концепция трактовки темы в «Прелюдиях», основанная на методике музыкальной интерпретации В. Москаленко, предлагается соответствующий понятийный аппарат. Тема в «Прелюдиях» рассматривается на трех взаимодействующих уровнях: тема-заказ — тема-идея — тема-структура. Данная концепция иллюстрируется на примере прелюдии «Ветер на равнине».

Ключевые слова: музыкальная интерпретация, фактура, тембр, музыкальная тема, мотив, тема-заказ, тема-идея, тема-структура, программный подтекст.

Garna N. The Phenomenon of theme in «Preludes» for piano by C. Debussy. The article is dedicated to author's conception of interpretation of theme in «Preludes». This conception is based on the method of musical interpretation of V. Moskalenko. The applied terminology is specified. Theme in «Preludes» is examined on three interactive levels: theme-order, theme-idea, theme-structure. The expounded conception is illustrated on the example of prelude «The Wind on the Plain».

Keywords: musical interpretation, texture, timbre, musical theme, theme-order, theme-idea, theme-structure, programmatic implication, extra-musical subtext.

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР
У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
XX–XXI СТОЛІТЬ**

XX століття стало переломним в історії художньої культури і ознаменувалося пошуком нових засобів відображення дійсності, який не лише призвів до зміни технічних засобів, але й сприяв виникненню нових синтетичних музичних жанрів. Одним із найяскравіших прикладів нетрадиційного художнього синтезу в мистецтві XX століття став авангардний інструментальний театр — жанр, що виник наприкінці 50-х років і продовжує свій розвиток сьогодні.

Незаперечним залишається факт складності сприйняття цього авангардного прояву. На наш погляд, розуміння соціокультурної обумовленості становлення та розвитку інструментального театру дасть можливість краще уявити його місце в мистецькому середовищі та ставлення реципієнтів до нього. За визначенням В. Буяшенка, соціокультурний простір — це «специфічна смислова цілісність, яка створює умови для результативної активності людини» [2, с. 202]. Саме наближення до смислового світу інструментального театру (та розуміння митців, працюючих у цьому жанрі) може вплинути на сприйняття як окремо взятих творів, так жанру в цілому. Отже, *мета* даної статті — проаналізувати соціальні та філософсько-світоглядні ідеї, що вплинули на інструментальний театр у період становлення (кінець 50-х — 60-ті рр.) та визначити, які цілі наслідують сучасні композитори, працюючи у цьому жанрі.

Перші звернення до принципів інструментального «театру» можна знайти в «Прощальній симфонії» Й. Гайдна. У XX столітті використання елементів, характерних для інструментального театру, знаходимо у композиторів самих різних напрямків — Дармштадської школи (К. Штокхаузен, П. Булез), представників «московської трійки» (Е. Денисов, А. Шнітке, С. Губайдуліна), «київського авангарду» (В. Сильвестров), мінімаліста В. Мартинова та ін. Серед українських композиторів, які працюють у жанрі інструментального театру, виділимо К. Цепколенко, В. Рунчака, С. Зажитька.

Визначення «інструментальний театр» належить епатажному німецькому композитору Маурісіо Кагелю. У його інструментальному театрі окрім граючих музикантів, котрі «розгулювали» по сцені або залі, використовувалися також візуальні, світлові ефекти, необхідний реквізит та все, що можна було прописати в партитурі (алеаторичний по суті:

деякі методи звукового втілення ідеї твору композитор залишав на розсуд самих виконавців). «Основна ідея полягає в тому, щоб звукове джерело знаходилося на рівні постійних перетворень: обертання, підскоки, ковзання, стусани, гімнастичні вправи, проходження, махи, штовхання, коротше кажучи, дозволено все, що впливає на звук у динамічній або ритмічній площинах, і те, що тягне за собою утворення нових звуків», — зазначав М. Кагель [9, с. 56]. Узагальнюючи, визначимо інструментальний театр як створення певного сценічного дійства із залученням музичних інструментів, засноване на цілісному сприйнятті музичного твору, до складу якого входять не тільки музичні звуки, але й шуми, а також дії виконавців під час виконання твору.

Нерідко в акціях інструментального театру можна спостерігати розбіжність звукового й візуального рядів, провокаційний характер та виражену екстравагантність деяких дій виконавців. Парадоксальна сутність інструментального театру «запозичена» з театру абсурду, що виник у театральному мистецтві Франції на початку 50-х років ХХ століття з розквітом драматургії абсурдизму¹. У свою чергу, на драматургію абсурдизму мали вплив екзистенціалістичні ідеї Ж.-П. Сартра та К. Камю про відсутність сенсу буття, неадекватність людського існування. Філософія абсурду «полягає у розхищенні, руйнуванні традиційних уявлень про розум, логіку, порядок як непорушний стовп людського буття; у спробі шляхом епатажу або шоку активізувати людську свідомість і творчий потенціал на пошуки яких-то принципово інших парадигм буття, мислення, художньо-естетичного вираження, адекватних сучасному етапу космо-етно-цивілізаційного процесу» [6, с. 19].

Д. Житомирський, характеризуючи діяльність М. Кагеля, відзначав: «Варто лише вникнути в його “музичні” задуми, і будь-які думки про мистецтво доводиться відкинути взагалі» [4, с. 184]. Замість того, щоб відкинути думки про мистецтво у творчості композитора, спробуємо розібратися, який світ його оточував, що спонукало на створення подібних епатажних творів, що саме він хотів донести до слухача в тій чи іншій акції.

Твори М. Кагеля необхідно розглядати через призму політичної й соціокультурної ситуації, що склалася в Німеччині у 60–70-ті роки, а також його особистого (негативного) ставлення до капіталізму та суспільства споживачів. Композитор досить скептично висловлювався щодо політичної спрямованості тогочасного музичного мистецтва (зокрема, агітаційної музики Л. Ноно та Х. В. Хенце): «Композитори озвучують навіть “Капітал” Маркса, сподіваючись на гарячу прихильність у всіх пригнічених...» [10, с. 27].

¹ Абсурдизм як напрямок драматургії сформувався в західноєвропейській культурі 1950–60-х рр. під впливом С. Беккета і Е. Йонеско.

Розглянемо декілька найбільш показових творів М. Кагеля. «Людвіг Ван» (1969) для інструментального ансамблю — саркастична посвята до 200-річчя від дня народження Бетховена, — складалася з перекручених бетховенських творів із подальшим створенням відеоряду (твір більше відомий як музичний фільм). Практично відсутніми верхніми нотами і ледь чутними басами було гротескно зображено специфіку слуху композитора: «Якби довелося-таки виконувати Бетховена в оркестрі, то так, як він чув, тобто “погано”» [4, с. 196]. Цілком закономірно, що публіка сприйняла фільм як «знущання» над композитором, не почувши в ньому роздумів про трагедію Бетховена.

У «антиопері» «Державний театр» (1970), окрім музичних інструментів, використовувалися кружка Есмарха та нічні вази. В акції «Балет для нетанцюрів» (1971) на тлі «невмілих» танцівників їздять на велосипедах виконавці-інструменталісти. Дані акції були замовлені М. Кагелю Гамбурзькою оперою, яка час від часу (з метою розширення репертуару) замовляла опери композиторам-сучасникам. Це був чудовий спосіб виставити на сміх оперних прихильників та укладачів репертуару в усій тогочасній Німеччині. Митця обурював той факт, що найбільшою популярністю користувалися «застарілі» опери, в той час як твори сучасників надовго в репертуарі не затримувалися: публіці не цікаво розбиратися в новій інформації — вона приходить, щоб почути свої улюблені арії (див.: [11, с. 95]).

Особливість п'єси «Екзотика» (1971), на перший погляд, полягає в тому, що музиканти, не володіючи технікою гри на рідкісних музичних інструментах, намагаються виконати твір усіма можливими способами. Перед написанням цього твору М. Кагель повернувся з концертної поїздки до Японії, яка на той час з поширенням моди на все східне стала своєрідною Меккою західних прихильників дзен-буддизму², і зробив висновок: як японці зовсім не розуміють європейську музику і цікавляться нею тільки як своєрідним концертним ритуалом, так і європейців японська музика приваблює тільки під впливом моди (див.: [11, с. 135]). П'єса «Екзотика» — спроба продемонструвати наскільки кумедно виглядає європеєць, котрий піддався модному впливу.

² З виходом англомовних праць японського філософа-буддиста Дайсецу Судзукі дзен-буддизм став однією з найпопулярніших нетрадиційних релігій, особливо у США, звідки розповсюдився на Західну Європу. Вплив дзен-буддизму можна прослідкувати у творчості багатьох представників художньої та філософської думки (у філософії К. Г. Юнга та А. Уотса, у творах Г. Гессе, Г. Селінджера, в музиці Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, полотнах Р. Раушенберга, І. Кляйна та ін.), а також у деяких молодіжних контркультурних рухах. Цікавим моментом є захоплення дзен-буддизмом в андеграундному середовищі міста на Неві (на той час Ленінграда) другої половини 1960-х років, що відобразилося на світогляді творчості абсурдистської арт-групи «Хеленукти».

Як бачимо, провокаційні акції М. Кагеля не були безідейною нісенітницею — скоріше, це відповідь на такі суспільні чинники, як політична ангажованість мистецтва, орієнтація на модні тенденції, закритість слухачів до нового мистецтва.

Подібної позиції дотримувалися і митці арт-напрямку «Флюксус», творчість яких також носила соціальний характер³. Художники намагалися створити такі умови, за яких музична діяльність перестала би бути елітним заняттям для обраних. Виступи руху «Флюксус» являли собою кілька послідовних невеликих номерів-акцій. «Інструкція» (Дж. Брехт, 1961) складалася з акту включення радіоприймача і виключення його на першому ж звуці. «Соло для скрипки» (Дж. Маціюнас, 1962) починалося сентиментальною грою і закінчувалося розбиванням скрипки; те, що залишилося від інструмента, викидалося в публіку. В оркестровій партитурі «Стіна» (Йоко Оно, 1962) містилася вказівка: «Битися головою об стіну». «П'єса для фортепіано» (Дж. Маціюнас, 1964) складалася зі звуків прибивання до фортепіано цвяхів, інструмент оголошувався скульптурою і виставлявся «на продаж». У «Пісні гніву № 8» (Дік Хіггінс, 1966) виконавці (вони ж глядачі) грали в так звану гру, де по звуку свистка розбивали принесені з собою предмети (у тому числі — бюст Р. Вагнера).

Художники «Флюксусу» ставили за мету переосмислення всіх видів мистецтва шляхом «поступової ліквідації витончених мистецтв (музики, театру, поезії, літератури, живопису, скульптури і т. д. і т. п.). Такий підхід був зумовлений бажанням зупинити руйнівні дії людських і матеріальних ресурсів <...> і зорієнтувати їх на користь суспільства» [12, с. 171–172]. Так само активно учасники об'єднання виступали проти «професійного мистецтва та художників, які живуть за рахунок мистецтва» [12, с. 172]. Наведені фрагменти з листа Дж. Маціюнаса Т. Шміту пояснюють Флюксус-акції — зокрема, згадувану вище «П'єсу для фортепіано»: «продажем» зіпсованого фортепіано демонструвався протест «проти творів мистецтва як непотрібних товарів, які художники продають, щоб заробити собі на життя» [там само].

Безперечно, подібні сценічні дійства найчастіше породжували негативну реакцію. Але, якщо в середині минулого століття подібні акції викликали протест, то в ХХІ столітті спостерігається зацікавленість жанром інструментального театру як у діячів мистецтва, композиторів, так

³ «Флюксус» (лат. Fluxus — «потік життя») — художня група, діяльність якої ґрунтувалася на синтезі музики, театру, живопису, скульптури, архітектури, літератури та ін. До організації входили Дж. Кейдж, Дж. Брехт, Дж. Маціюнас, Д. Хіггінс, К. Фрідман, М. Кніжак, Р. Ватто, Е. Андерсен, Йоко Оно, Нам Джун Пайк та ін. Багато із зазначених вище художників пройшли курс у Новій школі досліджень у Нью-Йорку і в Дармштадтській школі у Дж. Кейджа, який мимоволі став їхнім ідейним натхненником.

і у певної категорії слухачів. Відзначимо, зокрема, події останніх років: 2009 року в Парижі Б. Блістен, директор Центру ім. Жоржа Помпиду, провів виставку «Флюксус: поживемо — побачимо», присвячену діяльності епатажного арт-об'єднання: 2010 року — в Москві (за участю російських художників). Виставки супроводжувалися лекціями про історію та діяльність «Флюксус».

2011 року київський ансамбль нової музики Ансамблю *Nostri Temporis* здійснив два концерти-перфоманси «Маленькі трагедії». Метою проекту було створення опусу для немюзичних інструментів (ножиці, електробрита) та інших предметів, що можуть створювати звуки (скоч, каміні, освіжувачі повітря та ін.). Були задіяні також хореографічні номери, читці, елементи акторської гри і хепенінгу. Формат акції вийшов за межі академічного концерту, наближаючись до імпровізаційного театрального дійства. На думку авторів проекту, це було необхідно для подолання бар'єрів між композитором і виконавцем, музикантом і немюзикантом, учасником і реципієнтом, а для конкретизації слухацького сприйняття автори повинні були символізувати у своїх звукових експериментах певну загальнозрозумілу проблему чи життєву ситуацію — «маленьку трагедію», зафіксовану в назві твору («Мігрень» А. Кабзарь, «Камінь. Ножиці. Папір» А. Корсун, С. Хісмадова, «Серенади з відкритих вікон» А. Аркушина та ін.).

Важливо відзначити, що автори проекту не мали наміру шокувати публіку: мета полягала в демонстрації переваги комплексного сприйняття різних видів мистецтва. Концерт супроводжували музикознавчі екскурси в історію інструментального театру, розповідь про творчість організації «Флюксус», про внесок у розвиток конкретної музики Дж. Кейджа, Х. Лахенмана та ін. Численні відгуки слухачів підтверджують, що професійні коментарі дуже важливі в подібних випадках: вони допомагають розібратися в незнайомому, складному матеріалі, сприяють адекватному розумінню радикальних музичних проявів.

Особливо активно в жанрі інструментального театру працює в Україні композитор і диригент Володимир Рунчак. Творчість митця має соціальний підтекст, деякі його вислови нагадують думки М. Кагеля щодо слухачів-споживачів, яким важливо впізнати улюблену арію, а не познайомитися з новим твором. «Публіка хоче не пізнавати, а впізнавати», — стверджує В. Рунчак [8, с. 14]. Вплив «батька» інструментального театру на творчість українського композитора відзначає С. Горохівська: «В естетичній перспективі інструментальний театр В. Рунчака найбільш споріднений з інструментальним театром М. Кагеля. Адже основний компонент інструментального театру у В. Рунчака <...> полягає часом у невідповідності звучання й зображення (як у М. Кагеля), що є викликом традиційно усталеному “суспільному смаку”» [1, с. 193–194].

Згадаємо деякі твори композитора. У театралізованій п'єсі «Музичка для маршрутк Пекін — Київ (конса)» для саксофона і фонограми соліст гуляє по глядацькій залі, «збираючи гроші у пасажирів». У «*Ното Ludens V*» (інтерв'ю з заїкою або 10 хвилин «в трубу») для труби (2002) виконавець голосом і специфічною грою на трубі зображує людину, що заїкається. У фіналі виконавець з великим зусиллям вимовляє... ім'я автора і назву п'єси. Є у В. Рунчака і твір для фортепіано «Привіт М. К., трьохСУчасна сонаРна Н'орма» (2001), присвячений М. Кагелю. Твір «Дуелі», квадромузика № 3 для духових інструментів та інших музикантів оркестру (1998) дає можливість публіці побачити свою поведінку на концерті немов би зі сторони — ряд виконавців розміщується на сцені і під час звучання духових інструментів поводять подібно до середньостатистичних відвідувачів філармонійних концертів: запізнюються, обмахуються віялами, поглядають на годинники, читають газети, розмовляють, сміються, проте в кінці твору самовіддано аплодують... Опус «Дайте дві Шевченківські премії всім, хто хоче одну» демонструє «боротьбу» саксофоністів за «премію». В. Рунчак переконаний, що «справжню культуру роблять справжні люди, а не ті, які займають посади <...> скоро будуть цінувати тих, хто звань не має» [5].

Якщо для В. Рунчака інструментальний театр став засобом привернути увагу до соціальних проблем, то С. Зажитько зарекомендував себе як автор численних перформансів та хепенінгів, навмисно спрямованих на епатаж. На думку композитора, «в українській столиці панують зайва нормативність, культ здорового глузду» [7, с. 16]. Його твір «Ах ты, степ широкая!» (1995) визначено як *психоделічна серенада для баритона, чоловічого квазі-вокального квартету, тромбона, скрипки, балалайки, перкусії, танцівниці*. «Нестор Батюк» (2000) — *монолог з пританцьовуванням для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, епізодичного баритону та інших звуків* являє собою пародію на манеру розспівувальної декламації віршів, притаманну культурі літературних читань. Під час читання вірша «Белет парус одинокий» М. Лермонтова читець акомпанує собі на бубні та пританцьовує, поступово прискорюючи темп, у кульмінаційний момент із залу заспіває «епізодичний баритон». Список можна продовжувати.

Абсурдність цих творів — лише зовнішня; епатажне дійство інструментального театру розраховане на комунікацію з глядачами, а провокаційні дії покликані вплинути на інертність сприйняття публіки, яка звикла до формату звичайного академічного концерту. Справді, в залі не лишається жодної людини, байдужої до подій, що розвиваються на сцені. Через суперечність звука і дії в інструментальному театрі відбувається демонстрація абсурдності існування — проблеми визначення та ідентифікації реального положення людини у світі. С. Зажитько також звертає увагу на глибинність театралізованих абсурдних дій: «...це більш

глибоке, не поверхове, бачення, коли ти розумієш, що всі цілі життя, які нав'язані суспільством, — дуже штучні, вони перестають мати значення, яке їм надається» [3].

Жанр інструментального театру, як показує практика, впевнено ввійшов до сучасного композиторського і виконавського арсеналу. Будь-яке вираження авангарду, навіть найбільш епатажне, завжди знайде свого слухача, який бажає освоїти подібну художню мову. Можливо, перш ніж звинувачувати композитора в абсурдності твору, слід спробувати віднайти відповіді на питання про те, що спонукало автора на той чи інший спосіб художнього вираження своєї ідеї. Осмислення особливостей соціокультурного простору, що обумовлює діяльність митців, важливе для покращення художнього сприйняття, оскільки може допомогти створенню цілісної смислової картини окремо взятого твору чи цілого жанру, сприяти його більш глибокому ідейно-смисловому розумінню.

У результаті аналізу соціальних та філософсько-світоглядних ідей, що вплинули на виникнення інструментального театру, його становлення, розвиток та стан на сьогоднішній день, приходимо до наступних висновків. Абсурдистська театральність та провокаційний характер деяких акцій інструментального театру у світоглядній площині ґрунтується на філософії абсурду як художній ідеології. Глибока соціальна спрямованість виражена у двох напрямках: реакції на політичну ангажованість мистецтва (М. Кагель) та впливі на слухачську аудиторію через епатажність, як метод комунікації з публікою. Відсутність історичної дистанції не дозволяє поки що здійснити аналіз естетичних шукань інструментального театру в ХХІ столітті, але можна впевнено сказати, що багато в чому він зберігає ідейну соціальну спрямованість, як і в роки свого становлення.

Список використаних джерел

1. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова) / С. Горохівська // Українське музикознавство : [наук.-метод. зб.]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. — Вип. 37. — С. 189–204.
2. Буяшенко В. Соціокультурний підхід в дослідженні соціального піклування / В. Буяшенко // Філософські дослідження : [зб. наук. пр.] — Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2011. — Вип. 13. — С. 201–214.
3. Десятерик Д. Сергей Зажитко: «Я уверен, что над всем можно смеяться»: [интервью с С. Зажитко] [Електронний ресурс] / Д. Десятерик // День. — 2000. — № 240. — Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/sergey-zazhitko-ya-uveren-chto-nad-vsem-mozhno-smeyatsya>.
4. Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. — М. : Музыка, 1989. — 303 с.

5. Константинова Е. Я — «самашедший», но не безумный! [интервью с В. Рунчаком] [Электронный ресурс] / Е. Константинова // Зеркало недели. — 2011. — № 11. — Режим доступа : http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ya_samashedshiy_no_ne_bezumnyy_kompozitorvladimir_runchak_prizyvaet_razdat_gosnagrada_vsem_zhela.html.
6. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [под ред. В. В. Бычкова]. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2003. — 607 с.
7. Мерхель А. Трохи музичного божевілля : [інтерв'ю з С. Зажитьком] / А. Мерхель // Хрещатик. — 2008. — № 198 (3414). — С. 16.
8. Найдюк О. Володимир Рунчак: «Сучасна академічна музика не має сучасного слухача» : [інтерв'ю з В. Рунчаком] / О. Найдюк // Хрещатик. — 2010. — № 31 (3662). — С. 14.
9. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия / А. Н. Папенина. — СПб. : Изд-во СПбГУП, 2008. — 152 с.
10. Шнейерсон Г. М. Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания : [сборник] / Г. М. Шнейерсон. — М. : Сов. композитор, 1974. — 354 с.
11. Kagel M. Tamtam: Dialoge und Monologe zur Musik / M. Kagel. — München : Piper Verlag, 1975. — 194 S.
12. Lussac O. Fluxus et propagande politique: des buts sociaux, non esthétiques / O. Lussac // Actuel Marx, n. 32. — Paris, 2002/2. — P. 169–183.

Приходько А. В. Інструментальний театр у соціокультурному просторі XX–XXI століть. Стаття присвячена проблемі становлення та розвитку жанру інструментального театру у соціокультурному просторі XX–XXI століть. Увага сконцентрована на соціальних та філософсько-світоглядних ідеях, котрі знайшли втілення у жанрі інструментального театру.

Ключові слова: інструментальний театр, абсурдизм, музичний авангард, М. Кагель, «Флюксус», Ensemble Nostri Temporis (ENT), В. Рунчак, С. Зажитько.

Приходько А. В. Инструментальный театр в социокультурном пространстве XX–XXI веков. Статья посвящена проблеме становления и развития жанра инструментального театра в социокультурном пространстве XX–XXI веков. Внимание сконцентрировано на социальных и философско-мировоззренческих идеях, которые нашли воплощение в жанре инструментального театра.

Ключевые слова: инструментальный театр, абсурдизм, музыкальный авангард, М. Кагель, «Флюксус», Ensemble Nostri Temporis (ENT), В. Рунчак, С. Зажитько.

Prykhodko A. Intrumental theatre in the social and cultural space of XX–XXIst centuries. This article is dedicated to the formation of the instumental theatre genre in the social and cultural space of XX–XXIst centuries. The attention is focused on social, philosophical and world-view ideas which found their incarnation in the genre of instrumental theatre.

Keywords: intrumental theatre, absurdism, musical avant-garde, M. Kagel, «Fluxus», Ensemble Nostri Temporis (ENT), V. Runchak, S. Zazhytko.

ПРИНЦИПЫ ПРЕТВОРЕНИЯ ТЕМЫ-МОНОГРАММЫ
DSCH
В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРИНОШЕНИЯХ
Д. Д. ШОСТАКОВИЧУ

Традиция создания произведений, посвященных памяти Д. Шостаковича возникла сразу после смерти композитора. К 70-летию со дня рождения великого мастера была создана серия пьес, написанных отечественными и зарубежными композиторами: К. Караевым, М. Скориком, С. Слонимским, Б. Тищенко, А. Эшпаем, А. Бушем, Г. Коханом, Д. Лессюром, Э. Г. Майером, З. Маттусом, К. Паласио, Н. Слонимским, Р. Стивенсоном¹. Несмотря на то, что все эти сочинения объединены темой-монограммой Дмитрия Шостаковича, каждый из авторов демонстрирует ее индивидуальную трактовку. Недостаточная исследованность эстетико-художественных особенностей монограммы как явления культуры XX века, а также стилистических проблем, связанных с выявлением корреляции монограммы и авторского музыкального тематизма на материале избранных пьес-посвящений, обуславливают актуальность темы данной статьи. Ее *цель* — выявить основные принципы претворения темы *DSCH* в условиях различных стилевых систем, раскрыв при этом разнообразие индивидуальных приемов работы с избранным музыкальным материалом.

В музыкальных произведениях монограммы² могут запечатлеваться различными способами — в программных подзаголовках и вербальных комментариях к сочинению, посредством внедрения в нотный текст буквенных, нумерических, ритмических шифров. Но, несмотря на распространенность этого явления, в музыковедческой практике до сих пор существуют терминологические разногласия относительно данного феномена. Так, Ю. Холопов называет кодирование имени музыкальными звуками термином «литерафония» (буквенно-звуковая эмблема), С. Невраев предлагает термин «криптофония» (шифрованное звучание), И. Сниткова называет монограмму «номинативно-сим-

¹ Перечисленные пьесы-приношения помещены в приложении сборника статей, изданного к 70-летию юбилею композитора [10, с. 306–333].

² Монограмма (греч. *μόνος* — один, *γραμμα* — буква) — это знак, составленный из соединенных между собой, поставленных рядом или переплетенных одна с другой начальных букв имени или фамилии или же из сокращения целого имени [3].

волической» криптофонией, а О. Сурминова предлагает термин «ономафония» [6]. И все же, невзирая на терминологические разночтения, все исследователи сходятся во мнении, что это явление стало одним из самых распространенных в музыкальном искусстве различных эпох и стилистических направлений.

Обладая особой смысловой нагрузкой, монограмма, как правило, становится важным составляющим элементом музыкальной ткани произведения. Она может выполнять несколько функций: являться личной подписью творца, трактоваться в качестве знака или символа. Используя ее, композитор может подчеркивать глубинный смысл, личностный подтекст сочинения. Так, например, исследователями неоднократно отмечалась автобиографичность монограммы Д. Шостаковича. «Посланная в мир самим автором <...>, она стала символом не только музыки, но и трагической судьбы “пленного гения”» [7, с. 86]. Мотив *DSCH* получает многократное претворение в ряде произведений великого композитора XX века, среди которых следует назвать Первый скрипичный концерт, Пятый, Шестой и Восьмой квартеты, Десятую симфонию.

В музыкальном тексте анализируемых пьес-приношений звуковой комплекс *DSCH* получает различное претворение. Прежде всего, это мелодический и гармонический варианты звучания монограммы, что, соответственно, определяет рельефный и фоновый виды тематизма в анализируемых произведениях. Кроме этого, композиторы зачастую используют звуки монограммы в качестве конструктивного элемента, который становится основой фигурационных образований. Остановимся на особенностях воплощения авторской монограммы Д. Шостаковича более подробно.

Монограмма, изложенная *мелодически*, со структурной точки зрения представляет собой мотив³. В некоторых случаях он допускает внутри себя членение на два субмотива⁴, которые представлены секундовыми ходами *d-es* и *c-h*. В тематизме пьес-посвящений использованы и гомофонный, и полифонический виды мотивно-составного тематизма, причем использование последнего отдает дань высокому полифоническому мастерству Д. Шостаковича.

Краткость мотива *DSCH* в контексте стилистических особенностей музыки XX века не является препятствием для использования его

³ По мнению В. Холоповой, наиболее подходящим определением мотива, целесообразным для анализа музыки от эпохи барокко до XX века, становится следующее: «Мотив — наименьшая тематическая единица, содержащая, как правило, одну сильную долю» [8, с. 37].

⁴ «Субмотив — часть мотива, допускающая ее реальное отчленение, но не обладающая индивидуальностью мотива» [8, с. 37].

в качестве темы миниатюр, а содержательная направленность пьес-посвящений дает такой трактовке авторской монограммы Д. Шостаковича вполне логичное и закономерное объяснение.

В организации тематизма миниатюр главенствующее положение занимает *мелодическая* трактовка звукового комплекса *DSCH*, когда монограмма представлена в виде четырехзвучного мотива. Для некоторых пьес-приношений мотив *DSCH* становится единственным источником последующего развития. Так, например, начальная мотивная группа в миниатюре Р. Стивенсона, сочетающая в себе вертикальное и горизонтальное «прочтение» монограммы, служит основой тематического развития Речитатива и последующей за ним Арии. В миниатюре Г. Кохана «*FUR D. SCH*» данный мотив предстает в качестве темы фуги, в пьесах А. Эшпая, Н. Слонимского является мелодическим рельефом гомофонно-гармонического фактурного склада, а в сочинении З. Маттуса трактуется в качестве басового голоса.

Особого внимания заслуживает используемый композиторами принцип повтора некоторых звуков монограммы. Наиболее часто он возникает в связи с жанровыми особенностями сочинения. Так, звук *d* повторен трижды для создания ритмоформулы старинного итальянского танца гальярды в пьесе А. Буша, в «Речитативе и арии» Р. Стивенсона для достижения соответствующих программному названию жанровых черт тематизма, повторению подвергается каждый звук монограммы.

В пьесе А. Эшпая, помимо фактурного оформления, звуки монограммы составляют основу мелодической линии миниатюры, однако здесь порядок их следования изменен: вместо привычного *d-es-c-h* мелодия начинается со звуков *c-d-es-h-c*. По аналогии с литературным приемом перестановки в слове составляющих его букв, О. Юферова предлагает назвать данное явление *анаграммой*⁵. Начиная с 11 такта «анаграммированию» подвергается и фигурационный слой тематизма (*d-es-c-h* сменяется последовательностью *es-d-c-h*).

Звуковой комплекс *d-es-c-h* может трактоваться также в качестве *мелодико-ритмической фигурации*. Именно в таком виде он предстает в «*DSCH*» А. Эшпая и «Колыбельной» Д. Лесюра. Интересно отметить, что для запечатления в нотном тексте имени великого композитора Д. Лесюр не использует привычные для нас звуки *d-es-c-h*, а кодирует

⁵ Анаграмма (от греч. *ανα* — «снова» и *γράφω* — «запись») — литературный приём, состоящий в перестановке букв или звуков определённого слова (или словосочетания), что в результате даёт другое слово или словосочетание. В ряде случаев анаграммами принято также называть иные в функциональном отношении (то есть не являющиеся литературным приёмом) перемешивания буквенного или звукового состава слов [1].

начальную букву имени и фамилию Д. Шостаковича с помощью *французского* метода музыкальной криптографии. Сущность данного метода заключается в том, что каждой ноте, традиционно обозначающей тот или иной звук, соответствуют ещё несколько букв, вписанных в три ряда под основной буквенной строкой. Так, нота *ля* одновременно может являться аналогом букв *A, H, O, V*, нота *до* — *C, J, Q, Z* и т. д.

A	B	C	D	E	F	G
H	I	J	K	L	M	N
O	P	Q	R	S	T	U
V	W	X	Y	Z		

Звуковым аналогом слова *DSCHOSTAKOVITCH*, зашифрованного таким способом, становится последовательность звуков *d-e-c-a-a-e-f-a-d-a-a-h-f-c-a*. Данная мелодическая формула, представленная движением восьмью длительностей в нерегулярном ритме, проводится композитором на протяжении крайних разделов пьесы.

Помимо монограммы в основном виде, тематизм пьес-приношений включает в себя ее *полифонически* преобразованные варианты: в пьесе «*DSCH*» К. Караева, Прелюдии «*DSCH*» Э. Г. Майера, «*FUR D. SCH*». Г. Кохана. Так, тема-монограмма *d-es-c-h* в пьесе Г. Кохана кладется в основу фугато, представляющего собой второй композиционный раздел миниатюры. В качестве метода развития композитор использует вдвойне-подвижной контрапункт ноты, а также ракоходный и ракоходно-инверсионный варианты темы.

Как уже отмечалось выше, в музыкальном тексте пьес-приношений авторская монограмма Д. Шостаковича присутствует не только в мелодическом, но и в *гармоническом* виде. Наиболее часто ее звуки образуют кластерные созвучия, однако такой вариант претворения менее распространен ввиду того, что при слуховом восприятии одновременное звучание всех составляющих комплекса *d-es-c-h* усложняет его осмысление в качестве темы-монограммы. Тем не менее, кластер-аккорд может выступать с различными художественными функциями, например, становиться вертикальным «прочтением» мелодии. Именно такую трактовку получает кластер в тактах 17–19 миниатюры К. Караева, где на его фоне звучит полифоническая имитация темы-монограммы с интервалом вступления в четверть.

В подавляющем же большинстве пьес-приношений авторская монограмма Д. Шостаковича, трактуемая гармонически, является лишь частью тематических построений и не способна самостоятель-

но выполнять функции темы. Исключение составляет «Прелюдия» М. Скорика, в которой используемый в начале миниатюры кластер является *темой-гармонией* и становится истоком для дальнейшего становления формы.

Наряду с монограммой Д. Шостаковича, в некоторых пьесах вводятся монограммы других композиторов. Так, Н. Слонимский в музыкальном тексте миниатюры соотносит имена Шостаковича и Баха, а в пьесе А. Буша мотив *d-es-c-h* контрапунктирует с именем самого автора приношения.

Сопоставление тем-монограмм Д. Шостаковича и И. С. Баха — прием, ставший в музыкальной практике своеобразной традицией и получивший широкое распространение у различных композиторов. Первоначально его использовал сам автор монограммы *DSCH*. Характеризуя его Четырнадцатую симфонию, Д. Смирнов отмечает, что там «все соткано из монограмм Баха, Шостаковича и *Dies Irae*» [5, с. 30], а объясняя транспонирование мотива *d-es-c-h* на тон ниже (звуки *c-des-b-a*), пишет: «Вероятно, Д. Д. хотел этим не только выразить свою любовь к Баху, но и сказать, сколь многим ему обязан он, Шостакович, на три четверти прикрытый тенью Великого Мастера» [5, с. 31].

Мотивы *b-a-c-h* и *d-es-c-h* близки по звуковому содержанию и интонационному строению, ведь музыкальные «буквы» *c-h* являются общими для обеих монограмм. О. Юферова для обозначения явления, в результате которого происходит совпадение отдельных буквенно-звуковых элементов, вплоть до включения в одну монограмму другого музыкального кода, предлагает ввести понятие «монограмма в монограмме» [11, с. 79].

В каждом из четырех разделов пьесы Н. Слонимского *D. S. C. H.* — *V. A. C. H.* творческие фигуры Д. Шостаковича и И. С. Баха интерпретируются при помощи различных трансформаций тем-монограмм, включая жанровые, что воссоздает многоликость, разнообразие и близость творческих устремлений обоих мастеров. Образ И. С. Баха незримо присутствует в пьесе благодаря цитированию его монограммы и темы Фуги XVI из первого тома Хорошо темперированного клавира, а также вследствие обращения к широко распространенным в его творчестве жанрам — арии и хоралу.

Монограмма Д. Шостаковича *d-es-c-h* и авторская монограмма А. Буша — звуки *a-b-es-h* — составляют основу тематизма произведения «Письмо-гальярда» А. Буша⁶. Гальярда — одна из немногих пьес сборника, имеющая программное название. В процессе экспонирования темы

⁶ Гальярда (ит. *gagliarda*, фр. *gailarde*, букв. — веселая, бодрая) — старинный танец романского происхождения. Был распространен в Европе с конца XV века по XVII век [2, с. 893].

некоторые звуки монограммы Д. Шостаковича неоднократно повторяются, благодаря чему воссоздается характерная для старинного итальянского танца ритмоформула.

Таким образом, в каждой из миниатюр-приношений представлен оригинальный способ преломления звукового имени Д. Шостаковича. Пьесы данного сборника являются своего рода хрестоматией приемов работы со звуковым комплексом *d-es-c-h*, где, вне зависимости от принципа трактовки монограммы, последняя осмысливается в качестве ведущего тематического элемента.

Разнообразие поисков авторов в использовании приемов работы с монограммой находятся в русле тенденций современной музыки, когда «тематизм включает в себя все слои фактуры» [9, с. 401], а тематическая плотность, концентрированность становятся еще одной характерной особенностью в тематической организации миниатюр.

В пьесах-посвящениях Д. Шостаковичу монограмма *DSCH* служит не только важной «тематической составляющей» музыкальной ткани, но в ряде пьес становится единственным источником тематического развития (миниатюрах Б. Тищенко, А. Эшпая, Г. Кохана, Н. Слонимского, А. Буша, К. Паласио, Р. Стивенсона), «некоторым чувственно полновесным музыкальным предметом, обладающим определенным характером, наиболее многосторонне обнаруживающим себя в своем экспозиционном появлении, но не исчерпывающий в нем все свои свойства» [4, с. 26].

Данный звуковой комплекс является устойчивым символом, который перемещается из сочинения в сочинение. Поэтому, помимо репрезентационной и развивающей составляющих тематизма, относящихся к группе композиционных, *внутритекстовых* функций, авторская монограмма Д. Шостаковича наделена также *внетекстовой*, под которой, как известно, подразумевается роль тематизма за пределами формы. Именно такую функцию несет в себе и используемая в данных приношениях тема-монограмма.

Трактовка монограммы в качестве внетекстовой структуры подчеркивает ее *номинативную* функцию, которая, по мнению Е. Назайкинского, «заключается в реализации способности давать созданной пьесе название, или служить подобным названию мотивом-символом» [4, с. 28]. Это высказывание как нельзя более актуально для характеристики значимости авторской монограммы Д. Шостаковича в контексте пьес-приношений, большинство из которых озаглавлено *DSCH*.

Список использованных источников

1. Анаграмма. Википедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Анаграмма>.

2. Барсова И. А. Гальярда / И. А. Барсова // Музыкальная энциклопедия. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 893–894.
3. Монограмма. Википедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Монограмма>.
4. Назайкинский Е. В. Тема и тематическая экспозиция / Е. В. Назайкинский. — Сов. музыка. — 1982. — № 6. — С. 25–33.
5. Смирнов Д. Н. Мой Шостакович / Д. Н. Смирнов. — Музыкальная академия. — 2006. — № 3. — С. 30–34.
6. Сурминова О. В. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа [Электронный ресурс] / О. В. Сурминова. — Режим доступа : ftp://lib.herzen.spb.ru/text/surminova_96_284_293.pdf.
7. Фрумкис Т. К истории одной (не) любви / Т. Фрумкис. — Музыкальная академия. — 2006. — № 3. — С. 85–90.
8. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм: научно-методологический очерк / В. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1983. — 88 с.
9. Холопова В. Н. Формы музыкальных привзведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб.: Лань, 2001. — 496 с.
10. Шостакович Д. Статьи и материалы / Д. Шостакович ; [сост. и ред. Г. Шнерсона]. — М. : Сов. композитор, 1976. — 335 с.
11. Юферова О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков : дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : 17. 00. 02 / О. А. Юферова. — Новосибирск, 2006. — 239 с.

Муравйова С. А., Задніпряна О. В. Принципи використання теми-монограми *DSCH* в музичних приношеннях Д. Шостаковичу. У даній статті досліджується збірка п'єс-приношень, присвячених 70-річному ювілею Д. Д. Шостаковича, вивчаються особливості використання авторської монограми *DSCH*, з'ясовується її роль в організації тематизму мініатюр.

Ключові слова: монограма, анаграма, тематизм, музичні приношення Д. Шостаковичу.

Муравьева С. А., Заднипрная Е. В. Принципы претворения темы-монограммы *DSCH* в музыкальных приношениях Д. Д. Шостаковичу. В данной статье исследуется сборник пьес-приношений, приуроченных к 70-летию юбилею Д. Д. Шостаковича, изучаются особенности использования авторской монограммы *DSCH*, выясняется ее роль в организации тематизма миниатюр.

Ключевые слова: монограмма, анаграмма, тематизм, музыкальные приношения Д. Шостаковичу.

Muravyova S., Zadnipriana O., The principles of conversion of the theme-monogram *DSCH* into the music offertory to D. Shostakovich. The article gives a detailed analysis of play-offertory collection, timed to seventieth anniversary of D. D. Shostakovich, peculiarities of author's monograms *DSCH* usage are learned, it's function in theme miniature's organization are found out.

Keywords: monogram, anagram, theme, music offertory to D. Shostakovich.

**«СЛЫШИМАЯ ПРОСТОТА» И «ЗРИМАЯ СЛОЖНОСТЬ»
В МУЗЫКЕ БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО**

XX век значительно расширил традиционные границы музыкального искусства, которое достигло своих полярных проявлений: от крайнего авангарда — до поп-арта и китча, от конструктивности сериализма — до полной свободы алеаторики, от полистилистической многослойности — до лаконичности минимализма и «новой простоты». Их жанрово-стилевые проекции, преломляясь сквозь индивидуальные творческие миры композиторов и находя отражение в современных научно-теоретических исканиях, порой сплетаются и обретают причудливые формы.

Попытки объяснить определенные явления музыкального искусства с помощью противоречивых метафор «*сложной простоты*», «*мнимой простоты*» нередко встречаются в современном музыкознании в связи с музыкой А. Пярта, В. Сильвестрова, Э. Артемьева, В. Мартынова и других композиторов второй половины XX столетия, обнаруживая явную актуальность данного направления исследовательской мысли. В русло подобных теоретических исканий встраивается и данная статья, *цель* которой — исследовать и обосновать возможные предпосылки возникновения и способы проявления сочетаний «*слышимой простоты*» и «*зримой сложности*» в творчестве Б. Чайковского.

Суть вопроса — в сочетании внешней, воспринимаемой на слух, «кажущейся» простоты музыкального материала с глубинной сложностью его внутренней организации. «Простота звучания и сложность структуры — вот два полюса, между которыми развертывается емкое содержание этой музыки» [8, с. 144], — пишет Г. Пелецис о «*Tabula rasa*» А. Пярта. Вспомним также одно из высказываний Е. Зинькевич о В. Сильвестрове: «В 60-х — начале 70-х годов он дразнил технологизмом, теперь — медленными темпами и мнимой простотой <...> Это та простота, о которой писал Д. Самойлов:

Слово проще, дело проще,

Смысл творенья все сложнее...» [4, с. 8].

Очевидно, что «*сложная простота*» имеет подтекст своеобразной отсылки к «*новой простоте*» — понятию, которое «фигурировало еще в 20–30-е годы XX века (им пользовался Прокофьев) <...> Оно было продиктовано эстетическими критериями, актуальными для того времени», но более широкое применение получило в 70-е годы «в связи с музыкой нового этапа» [5, с. 465]. Л. Акопян считает новую простоту «условным обозначением одной из влиятельных тенденций в музыке XX века», своеобразной «совре-

менной реакцией на усложненность авангарда и того, что столь же условно можно назвать поставангардным академизмом» [1, с. 384], и связывает данное понятие с творчеством таких мастеров, как Гурецкий, Канчели, Пярт и Тавенер. Эстетика новой простоты, опираясь на «модели-формулы как культурные знаки, осмысление культурных основ, возвращение тональности (модальности), ритмической пульсации и даже метра, редуцированный материал, <...> ориентацию на стили» [5, с. 486], по-разному проявила себя в «Тихих песнях» и «Китч-музыке» В. Сильвестрова, «Рождественской музыке» В. Мартынова, «Семи вратах в мир Сатори» Э. Артемьева, «Музыке печальной, порой трагической» А. Рабиновича, «*Trivium*» А. Пярта.

В связи с этим понятием следует упомянуть также и «*новую сложность*» — еще одно эстетико-технологическое направление в современной музыке, связанное с творчеством английских композиторов 80-х годов XX века, в частности, Б. Фернехоу и М. Финисси. По мнению В. Ценовой: «Появившись как сознательное противопоставление ретротенденциям, упрощению и минимализму, «Новая сложность» фактически стала критерием новых структуралистских концепций композиторского творчества» [9, с. 504]. Имеется в виду «особое качество музыки — сложной, разнообразной, богатой техническими открытиями и новыми волнующими эмоциями, расширяющими способы воздействия, музыки, требующей многократных прослушиваний и анализов для того, чтобы проникнуть в ее изощренную и рафинированную сонорно-сонористическую структуру» [9, с. 490].

Не всегда, и не каждое явление современного музыкального искусства можно четко отнести к тому или иному направлению или эстетической концепции, особенно в случае с такими «полярными» ориентирами, как «простота» и «сложность», будь она «новой», «мнимой» или даже амбивалентной «сложной простотой». Очевидно, именно на пересечении смысловых полей вышеперечисленных понятий возникли формулировки «слышимая простота» и «зримая сложность», которые употребляет Г. Пелецис, рассуждая о музыке А. Пярта. Говоря о «пафосе сочетания» и о «парадоксе» «слышимой простоты» и «зримой сложности», исследователь имеет в виду простоту звучания, основанную на лаконичных, ясных интонациях и простых гармонических вертикалях, — и одновременную сложность внутренней структуры, выражающуюся в рационально-конструктивной логике организации, аддитивных процессах, имитационной полифонии, числовых прогрессиях. Г. Пелецис осознает принципиальную несводимость идей композитора к «новой простоте» и ее ««двоюродным родственникам» неоромантического и минималистического толка» [8, с. 144], и предполагает: «Наверное, в идеале сложность структуры таких произведений может быть схвачена на слух, но практически это маловероятно. Практически — слуховое восприятие завораживается интонационной простотой музыкального материала, которая вызывающим примитивом (но и новой пронзительной

выразительностью!) вторглась в изыскано-сложный и жесткий мир музыкального авангарда XX века» [8, с. 143].

Взяв за основу концепцию Г. Пелециса и экстраполируя понятия «слышимой простоты» и «зримой сложности» за пределы творчества А. Пярта, можно выявить множество их индивидуально-стилевых проекций в современной музыке. Так, подобные идеи нашли отражение в творчестве выдающегося русского композитора *Бориса Александровича Чайковского (1925–1996)*, обоснованию и доказательству которых, осуществленному на основе анализа его музыки, и посвящена данная статья.

Последнее время научный интерес к творческой личности Б. Чайковского заметно усилился, возвращая должную актуальность изучению наследия композитора, который всегда находился, по словам исследователей, «в центре музыкальных событий и на обочине общественного внимания» [6, с. 8]. Знаток и тонкий ценитель полифонии, он был высочайшим профессионалом с точки зрения владения композиторским техническим арсеналом, однако при этом сознательно ограничивал себя в выборе средств, о чем свидетельствует высказывание, которое является своеобразным выражением его творческого кредо: «Я стараюсь обходиться возможно меньшим — во всем» [7, с. 9]. Отказ от излишеств, внешних эффектов продиктован не столько демократичностью и доступностью для слушателя, сколько стремлением на пути к цели обойти чрезмерность, избыточность, звуковую «пошлость». Сочиняя лирические темы, композитор задавался вопросом: не будет ли это «попахивать ложной популярностью?» [6, с. 66], то есть сознательно пытался избежать того, что ныне именуется китчем — «вопиющим нарушением принципа разумной экономии средств» (согласно Л. Акопяну [2]).

В этой связи важно отметить сознательное отношение Б. Чайковского к простоте как художественно-эстетической установке, которое абсолютно точно им определено: «Простота — это единственное, что необходимо, единственное, что возможно, единственное, что нужно» [6, с. 74]. Его простота ни в коем случае не сводится к примитивизму высказывания, это то особое качество музыки композитора, которое В. Лихт характеризует броским выражением «мало нот, но много музыки», М. Сабина поэтично называет «душевной ясностью», В. Бобровский — «светлым началом жизни, воплощаемом в классически ясном аспекте», а К. Корганов — «наивным искусством» [6, с. 39–41].

Музыка Б. Чайковского отличается особой ясностью образного строя, подлинной искренностью высказывания, тяготением к объективности, уверенным движением к творческой цели, на пути к которой автор сознательно отказывается от всего лишнего: «Вопрос о средствах — это скорее убрать все лишнее, отсеять то, что мне не нужно» [6, с. 74]. Кстати, этими принципами он руководствовался не только в композиторской

работе, но и в собственной педагогической деятельности (среди его учеников — современные русские композиторы Ю. Абдоков, С. Прокудин, Е. Астафьева). Показательны советы мастера, адресуемые ученикам: «В работе над темами всегда приходится от чего-то отказываться <...> Нужно уметь отбирать наиболее ценное из написанного, попробовать разобраться, какой материал заменить или вообще выбросить» [6, с. 76].

Простота, как эстетический принцип, в музыке Б. Чайковского находит отражение, прежде всего, в виде простоты «слышимой». Интонационный строй его произведений опирается на простейшие мелодические ячейки, в которых преобладают секундовые, терцовые, квартовые мотивы, идеи повторения одного звука, поступенные гаммообразные движения, а их тематическое развитие — на секвенцирование и «принцип прорастания». Наследование классических (в широком смысле) приемов формообразования, в сочетании с вышеперечисленными особенностями тематизма, приводит к ощущению предельной ясности, гармоничности, «элементарности слышимых параметров» и «непритязательного простодушия звучания» (характеристики «слышимой простоты» Г. Пелециса). В век авангарда и новейших музыкальных течений композитору нужно было иметь достаточную «смелость быть простым» [3]. Но при этой внешней простоте внутренняя структура его произведений всегда до мелочей продумана, логически организована, подчинена рациональной, конструктивной, а иногда и числовой логике.

Мастерство и техническая сложность опусов Б. Чайковского обнаруживают в нем виртуозного знатока всех тонкостей композиторской работы. Исследователи отмечают, что в его музыке «*ratio* незримо присутствует во всем» [7, с. 9], и даже выделяют в центральном, «зрелом» периоде творчества особый этап конструктивизма — 1966–1969 годы (в это время были написаны Четвертый квартет, Партита для виолончели и камерного ансамбля, Симфония № 2, Камерная симфония, Концерт для скрипки и симфонического оркестра).

Ясность и легкость, которую несет в себе и с которой воспринимается музыка Б. Чайковского, является результатом его кропотливого композиторского труда. При этом, будучи уверенным и даже стремясь к тому, чтобы произведение звучало «просто», он не отказывался от тщательного выстраивания структуры и рациональной организации музыкального текста. И если услышать, воспринять на слух эту сложность организации почти невозможно, то увидеть в нотном тексте — вполне реально. Даже одного внимательного взгляда на партитуры мастера достаточно, чтобы отметить графические контуры нотного текста, вычленив сверхсложные полифонические разделы, сделать вывод о плотности, многослойности фактуры. При детальном же анализе выявляются гораздо более разнообразные закономерности проявления «зримой сложности» в музыке Б. Чайковского.

Так, если более подробно исследовать особенности фактурной организации симфонических полотен композитора, можно заметить его тяготение к сверхмногоголосию в отдельных, нередко кульминационных разделах формы. Сонорные пятна, традиционно воспринимающиеся на слух как некий звуковой хаос, оказываются при ближайшем рассмотрении виртуозно организованной микрополифонической тканью. В качестве примера обратимся к симфоническому произведению «Тема и восемь вариаций» (1973), особая приподнятая атмосфера которого связана с его посвящением 425-летию Дрезденской государственной капеллы. Здесь основой вариационного развития становится тема конструктивного плана, из сгустка простейших интонаций которой извлекается то одна, то другая яркая ячейка, и на ее основе возникает целостная картина-вариация — со своим определенным характером, образным строем, «погружением» избираемого тематического элемента на максимальную глубину эмоционального и жанрового своеобразия. Особое место занимает седьмая вариация, в которой господствует рационализм полифонических приемов с их четко выверенной логикой. Микрополифоническая фактура данного раздела представляет собой грандиозный многоголосный двухтемный канон, в котором обе темы изложены двухголосно — в своеобразном одновременном сочетании собственно мелодии и ее инверсионного варианта. Кроме того, вторая тема является ракоходным вариантом первой. То есть, обе двухголосные темы канона взаимнообратимы и симметричны, как по горизонтали, так и по вертикали. Сам канон разворачивается в соответствии со всеми присущими ему строгими правилами: интервал вступления по горизонтали составляет две четверти, по вертикали — тритон, все проведения темы сохраняют свое тритоновое соотношение и охватывают по высоте вступления все хроматические звуки в пределах октавы. Количество голосов достигает 24 и более. При этом реальное звучание данной вариации буквально с первых тактов утрачивает свою едва уловимую на слух полифоническую организованность и имитационную основу, создавая ощущение красного сонорного пятна.

Подобную фактурную организацию находим в третьей и пятой вариациях, хотя и не в столь монументальном воплощении. В основу третьей вариации положен краткий выразительный ритмо-мелодический элемент сигнального характера (октавные и квартовые призывные интонации), развитие которого приводит к небольшой, но очень колоритной по звучанию многоголосной политембровой стретте. В пятой вариации микрополифонические пласты, разросшиеся на основе темы вариаций в ритмическом уменьшении, образуют сложную, пульсирующую острыми пунктирными ритмами фактуру. Здесь «слышимое» несколько отдалается от сонористики, напоминая «вразнобой» звучащий, «разладившийся» механический оркестр.

Важно отметить, что при создании подобных эффектов Б. Чайковский почти не использует в нотной записи кластеров, алеаторических

элементов: то, что воспринимается слухом как звуковой хаос — при подробном рассмотрении оказывается логически организованным порядком, поражающим грандиозностью своего рационально-конструктивного устройства, с абсолютно четким выдерживанием определенных правил, но все это практически не различимо на слух.

В полифонических разделах иного, более простого способа организации, где фактура изложения и имитационная логика очевидна и прекрасно слышна, а в основу положены простейшие тематические зерна и краткие темы, «зримая» сложность находит иные средства воплощения. Так, в уже упомянутой четвертой вариации присутствует раздел, где полифоническая фактура основывается на ясных, легко различимых интонациях и легко предсказуемых слухом секвенциях, причем они даже не являются темой всего вариационного цикла (назовем их субтемой). Однако высота вступления каждого голоса (оркестрового тембра) в этом фугато, то есть каждый первый звук следующего проведения субтемы — это и есть начальные звуки основной темы вариаций: *Ob.* — «*c*», *Fl.* — «*f*», *Cl.* — «*c*», *Fag.* — «*es*», *Arch.* — «*c*» и т. д. Расположив их по порядку, узнаём в этой последовательности простые и ясные обороты темы, с ее броской, четко очерчивающей тональное пространство восходящей квартой, более мягкой восходящей терцией и постоянным возвращением к опорному звуку. Но можно ли это прослушать и осознать в условиях, когда каждое проведение занимает по несколько тактов (а иногда и несколько строк партитуры)? Ответ очевиден: слух полностью захватывают простые мелодичные секвенции субтемы, и эта «слышимая простота» в восприятии явно побеждает над внутренней логикой организации и «зримой сложностью» зашифрованной в ней темы.

В целом, в отношении тематизма Б. Чайковского можно отметить, что при общей ясности интонаций и вообще заметном мелодическом даре композитора, важное значение в его творчестве приобретают рациональные принципы изложения и развития. Н. Алпарова отмечает в комплексе стилевых черт композитора «огромное значение мелодики, одноголосия в чистом виде, интенсивности мелодического развертывания, подчиненного строгой конструктивной логике» [3, с. 146]. Додекафонные комбинации присутствуют в Партите для виолончели и камерного ансамбля, серийная техника — в Скрипичном концерте, идеи репетитивности — в Фортепианном концерте, Камерной симфонии, Шести этюдах для струнных и органа; аддитивные процессы, ритмические и мелодические прогрессии — в Кантате «Знаки зодиака», «Теме и восьми вариациях», где кода полностью построена на ритмической прогрессии постепенно увеличивающихся длительностей. К. Корганов указывает, что во Второй и «Севастопольской» симфониях наблюдается вертикальный вариант «прогрессии» — «характернейший для оркестрового мышления Б. Чайковского прием, называемый иногда «горкой»

<...> и представляющий собой структуру прибавления-нанизывания *a*, *ab*, *abc*, но уже в виде вертикально наслоения-“утолщения”» [6, с. 54].

Конструктивные принципы более употребимы и органичны в виде приемов развития, но порой сама тема строится на каком-либо рациональном методе организации. Ярким примером может служить вторая часть из Камерной симфонии (1967) — «Унисон», где и изложение, и развитие музыкального материала опирается на принципы симметрии, репетитивности, числовой прогрессии. Десятитактовая тема являет собой специфическое, логически-структурированное построение, симметричное относительно горизонтальной оси, роль которой выполняет устой «до». Он же является той опорой, на которой зиждется своеобразный «маятник» интонаций, которые словно раскачиваются в разные стороны звуковысотного пространства темы, где каждая следующая интонация — инверсия предыдущей. Лаконичные терцовые, квартовые и секундовые мотивы обрисовывают четкие интонации ораторской речи, попеременно направляемые конструктивной логикой развертывания темы то в восходящем, то в инверсионном нисходящем движении. Ось симметрии утверждается и закрепляется за счет постоянного мелодического возвращения к звуку «до», а также посредством репетитивной идеи ритмических преобразований: скандированное, подчеркнутое акцентами его повторение на сильном времени модифицируется от простейшего выдержанного звука до его обратно-пунктирного обострения, дробления восьмыми, а затем и триолями с форшлагом.

Сконцентрированный в теме «Унисона» конструктивный процесс находит продолжение и в двух последующих вариациях, отесняя на дальний план мотивное развитие. Интервальный состав темы сохраняется, подчиняясь инверсионной логике преобразований в первой вариации и репетитивным приемам — во второй. В коде Б. Чайковский использует особый вид прогрессии, который в данном случае можно определить как логогриф¹. Тема коды — лаконичная мелодия, исполняемая в унисон струнным оркестром — подвергается постепенному сокращению посредством постоянного отсечения ее начального тона, причем каждый образующийся в результате мотив, при всей своей краткости, выразителен и значим. Когда от первоначальной последовательности остается только один звук, к нему снова добавляются отсеченные тоны, но в ракоходном порядке. Возможно, это тот случай конструктивности, когда искушенный слушатель и определит в процессе восприятия

¹ Логогриф (от греч. «*logos*» — слово, «*griphos*» — загадка и «*grifos*» — сеть) — род шарады, в которой новые слова образуются посредством постепенного отбрасывания отдельных слогов или букв. Прогрессия и логогриф — явления родственные, но если прогрессия — прием более механичный, отстраненный от внутреннего смысла, то логогриф предполагает образование не абстрактных, а семантически-значимых единиц.

природу такой структуры. Но в целом, слуховое постижение логогрифа можно сравнить с полифоническим приемом ракохода — если инверсия обычно легко различима на слух благодаря запоминающемуся интервальному составу темы, то явность восприятия ракохода зависит от интонационного качества самой темы.

Иногда тематическая организация в произведениях Б. Чайковского затрагивает и такие драматургически значимые моменты, как предвосхищение важнейших тем задолго до их непосредственного появления. В данном случае имеются в виду не монотематические связи, не «вариационное развертывание интонационного ядра» (В. Лихт) и не «принцип интонационного прорастания» (В. Протопопов), о которых часто пишут исследователи творчества Б. Чайковского. Речь идет о тех моментах, когда будущая тема практически полностью проводится в одном из начальных разделов формы, однако в таком фактурно-динамическом или тембровом облике, в котором она практически не различима на слух. Наиболее наглядный пример представлен в «Теме и восьми вариациях», где в первой вариации выразительному диалогу струнных контрапунктирует верхний пласт фактуры, специфически окрашенный чуть слышным, призрачным тембром-«шелестом» скрипок *col legno*. В недрах этого контрапункта практически невозможно вычлнить слухом важнейшую лирическую тему всего вариационного цикла, которая почти целиком взята из шестой вариации. Сам композитор упоминал, что данный раздел формы — «это вариация не на тему, а на ее контрапункт» [6, с. 70]. «Видимое» исследователями и исполнителями в нотах тематическое подобие этих двух мелодий из первой и из шестой вариаций очевидно, но от понимания слушателя оно скрыто в многослойной фактуре, замаскировано необычной тембровой краской и минимальной динамикой.

Относительно музыкальной формы отметим, что Б. Чайковский чаще всего соблюдает каноны традиционных форм, например, своих любимых вариационной и сюитной композиции, сохраняя их имманентные характеристики, воспринимаемые достаточно ясно. Музыканту не составит труда при первом же прослушивании выявить основные композиционные вехи той или иной формы, прочувствовать ее драматургию. Но в ее недрах всегда кроются более сложные закономерности внутренней организации, обновленные композиционные функции, формы второго плана, которые преобразуют традиционную форму. Так, вариации *soprano ostinato* в третьей части Виолончельного концерта (1964) основываются на простой моноритмичной теме из десяти звуков, которая повторяется 96 раз и проходит сквозь сложные лабиринты тонального, темброво-фактурного и полифонического варьирования. Группа начальных проведений темы в духе *perpetuum mobile*, излагающихся в тональности *c-moll*, являет собой сферу главной партии, побочная же представлена группой контрастных вариаций, озаменованных появлением темы в об-

ращении в *g-moll*. Так реализуется тональная драматургия сонатного профиля формы: в зоне репризы и тема, и ее инверсионные варианты звучат в основной тональности.

В этом же произведении проявили себя и необычные тематические условия, не типичные для остинатных форм: тема резко отличается от выразительно-певучих, кантиленных, развернутых мелодий, традиционных для «глинкинского» типа остинатно-мелодических вариаций. Б. Чайковский намеренно погружает форму *soprano ostinato* в условия, когда тема моноритмична, интонационно-скупа, лишена яркой мелодической выразительности и имеет явную конструктивную природу «выстраивания» из отдельных поступенных мотивов-сегментов.

В некоторых произведениях Б. Чайковского эстетическая установка на внешнюю, «слышимую простоту» становится основным конструктивным принципом построения всей формы. Это наблюдается в Камерной симфонии, где сама идея камернизации воплощается не только на уровне исполнительского состава, но и на уровне формы: каждая из шести ее частей воплощает принципы той или иной типовой формы в предельно миниатюрном, лаконичном варианте. Первая часть названа «Сонатой» и структурно приближена к раннеклассической одночастной сонате Д. Скарлатти; вторая часть «Унисон» — наименьшая из возможных вариационных форм, включает лишь тему и две вариации; третья часть «Хоральная музыка» — период (что крайне редко встречается в симфонических замыслах); остальные части — «Интерлюдия», «Маршевые мотивы» и «Серенада» — представлены простейшими разновидностями двухчастной, трехчастной и формы рондо.

Чем же можно объяснить это сосуществование «слышимой простоты» и «зримой сложности» в творчестве Б. Чайковского? С одной стороны, для композитора, как уже говорилось выше, было характерным рациональное, логическое, даже математическое мышление². С другой стороны, сложная и логически организованная внутренняя структура произведения для него — это вопрос профессионализма, внутренней требовательности к себе, профессиональной этики. Сложность музыкальному замыслу необходима, но она не должна становиться самоцелью, выпячиваться в своих внешних проявлениях. Композитор утверждал: «Сочинение бывает сложным, но что это — сложность самой музыки, или вам хотят показать — как мы всё умеем? Для меня это разные вещи: в первом случае я композитору верю, а во втором — нет» [6, с. 74].

² Еще будучи ребенком, в школе Б. Чайковский больше всего любил математику, и даже хотел в иметь другую специальность — быть не музыкантом, а конструктором или изобретателем. Техническое конструирование до конца жизни было его серьезным хобби. Дома у композитора была мастерская, токарный станок, подаренный учениками, он постоянно разбирал и собирал различные технические приспособления, конструировал детали для приборов.

Особая жизненная мудрость, скромность и интеллигентность, как качества личности мастера, своеобразно воплотились и в его музыкальном мышлении, выразившись в таком «основополагающем для стиля Б. Чайковского качестве как интровертность, то есть направленность художника не вовне (в мир), а внутрь себя, <...> это начало самоуглубленное и менее открыто исповедальное, чем лирическое» [6, с. 40]. Потому и «простота» его такая доступная и открытая слушателю, а «сложность» — завуалированная и подвластная пониманию только очень внимательного и вдумчивого музыканта. Но тот, кто разобрался во всех рационально-конструктивных хитросплетениях музыкальной канвы его сочинений, гораздо глубже постигнет суть замыслов композитора, ведь простота и ясность его музыки — только «внешнее» ее качество: «Это простота, которая дается не сразу, но дорого стоит» [6, с. 74], — говорил сам Б. Чайковский. Возможно, оппозиция «слышимой простоты» и «зримой сложности» станет ключом к дальнейшему постижению исследователями и исполнителями его индивидуального стиля.

Список использованных источников

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 2010. — 855 с.
2. Акопян Л. О. Музыка как отражение человеческой целостности [Электронный ресурс] / Л. О. Акопян. — Режим доступа : http://levonabrahamian.com/cntnt/articles_b/stati/lakoryan.html
3. Алпарова Н. Н. Смелость быть простым / Н. Н. Алпарова // Музыка России. — Вып. 5. — М. : Сов. композитор, 1984. — С. 143–165.
4. Зинькевич О. С. З кулуарів на перехрестя / О. С. Зинькевич // Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. — К. : Нор-принт, 2005. — С. 6–11.
5. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» / М. И. Катунян // Теория современной композиции: Academia XXI : учеб. пособие. — М. : Музыка, 2005. — С. 465–488.
6. Корганов К. Т. Борис Чайковский: личность и творчество / К. Т. Корганов. — М. : Издательский Дом «Композитор», 2001. — 200 с.
7. Овсянкина Г. П. Вместе с Борисом Чайковским / Г. П. Овсянкина // Музыкальная академия. — 1996. — № 1. — С. 5–11.
8. Пелецис Г. Э. Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта. Парадокс слышимой простоты и зримой сложности / Г. Э. Пелецис // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: материалы научной конференции. — М. : Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 2004. — Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. — Сб. 47. — С. 142–153.
9. Ценова В. С. «Новая сложность» / В. С. Ценова // Теория современной композиции: Academia XXI : учеб. пособие. — М. : Музыка, 2005. — С. 489–504.

Мартиненко О. П. «Чутна простота» та «зрима складність» у музиці Бориса Чайковського. У музиці Бориса Чайковського знайшли яскраве втілення сучасні тенденції композиторської творчості, що виражаються у поєднанні зовнішньої

простоти та ясності звучання — і одночасної внутрішньої складності раціонально організованої структури його творів. Для обґрунтування цих особливостей автор використовує поняття Г. Пелеціса «чутна простота» та «зрима складність», аналізуючи цілий ряд творів Б. Чайковського.

Ключові слова: чутна простота, зрима складність, нова простота, форма, поліфонічні прийоми, канон, інверсія, прогресія, логогриф, конструктивізм.

Мартыненко Е. П. «Слышимая простота» и «зримая сложность» в музыке Бориса Чайковского. В музыке Бориса Чайковского нашли отражение современные тенденции композиторского творчества, которые выражаются в сочетании внешней простоты и ясности звучания — и одновременной внутренней сложности рационально организованной структуры его произведений. Для обоснования этих особенностей автор использует понятия Г. Пелециса «слышимая простота» и «зримая сложность», анализируя целый ряд сочинений Б. Чайковского.

Ключевые слова: слышимая простота, зримая сложность, новая простота, форма, полифонические приемы, канон, инверсия, прогрессия, логогриф, конструктивизм.

Martynenko E. P. «Audible simplicity» and «visible complexity» in Boris Tchaikovsky's music. Boris Tchaikovsky's music reflects current trends of composer's art, which are expressed in a combination of external simplicity and clarity of sound, and also by simultaneous internal complexity of rationally organized structure of his works. To substantiate these peculiarities the author uses the notions «audible simplicity» and «visible complexity» by Georgs Pelecis, analyzing a great number of Tchaikovsky's compositions.

Keywords: audible simplicity, visible complexity, new simplicity, form, polyphonic methods, canon, inversion, progression, logograph, constructivism.

УДК 78.01

Е. С. Рубинская

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С ЧЕРТАМИ МУЗЫКАЛЬНОСТИ

Многообразии связей литературы и музыки давно стало предметом исследовательского интереса. Первые интермедиальные исследования, посвященные анализу музыкальной формы в литературе, относятся еще к середине XIX века — немецкий ученый О. Людвиг рассматривал с точки зрения сонатной формы трагедии У. Шекспира. Тем не менее, активная разработка методологии интермедиального анализа стала осуществляться только в последние несколько десятилетий. Как отмечает российский исследователь музыкальности А. Махов: «На протяжении XIX–XX века интермедиальные исследования <...> эволюционировали от наивного отождествления музыкальных и словесных форм, обусловленного верой в единство принципов формообразования во всех искусствах <...> к осознанию опосредованного характера “словесной музыки”» [3, с. 133].

© Е. С. Рубинская, 2013

Несмотря на очевидный прогресс в развитии методологии интермедиального анализа, материал для такого анализа (в данном случае тексты, отражающие принцип музыкальности) часто оказывается слишком разнородным. Именно этим объясняется, с одной стороны, повышенное исследовательское внимание к текстам с чертами музыкальности и, с другой стороны, определенные затруднения при их систематизации и выборе метода для анализа. Степень реального сходства с музыкой, выявление соответствующих средств и оснований для такого сходства значительно варьируется у разных авторов. Поэтому уместным представляется анализировать музыкальность с точки зрения конкретной категории поэтики, проследив на примере творчества разных писателей, каким образом эта категория поддается (или не поддается) влиянию принципа музыкальности.

В первую очередь музыкальность проявляется на уровне структуры произведения, поэтому множество интермедиальных исследований посвящены именно анализу соотношения структуры текста с той или иной музыкальной формой и выявлению конкретных аналогий между ними. В то же время, все более пристально рассматриваются вопросы читательского восприятия текстов с чертами музыкальности. На наш взгляд, необходимо обратить внимание на связь музыкальности с категорией жанра. С одной стороны, в литературе распространены разного рода отсылки к тем или иным музыкальным жанрам, с другой стороны, известны попытки писателей создать средствами литературы синтетический жанр, аналогичный музыкальному. Примеры «музыкализации» (термин В. Вольфа) художественной прозы обнаруживаются как в зарубежной литературе (Г. Джеймс, Дж. Джойс, О. Хаксли, В. Вулф, Х. Кортасар, Э. Берджесс, Г. Джосиповичи и др.), так и в произведениях русских (А. Чехов, А. Белый) и украинских авторов (М. Коцюбинский, В. Стефаник).

Исходя из этого, актуализируются такие проблемные вопросы: 1) происходит ли изменение жанровой природы литературного произведения с чертами музыкальности; 2) возможно ли создание адекватного литературного аналога музыкальному жанру. Попытка их решения и составляет *цель* данной статьи.

В качестве аналитического материала используются литературные произведения символизма, в частности, поэма В. Брюсова «Воспоминанье» и «Симфония 2-я, драматическая» А. Белого.

Заявленная проблематика статьи потребовала научного осмысления следующих задач:

- выяснить, насколько характерно обращение к музыке для анализируемого литературного направления;
- определить, можно ли в случае с «Воспоминаньем» или «Симфониями» говорить о возникновении принципиально нового жанра;
- проанализировать философскую роль музыки и музыкальных образов в произведении А. Белого;

— выявить конкретные способы создания эффекта музыкальности в тексте.

На рубеже XIX–XX веков интерес разных видов искусства друг к другу был в первую очередь связан с кризисом изобразительно-выразительных средств. Желание расширить возможности литературы приводило к созданию синтетических текстов, в которых воспроизводились бы качества, в той или иной степени, ассоциируемые с музыкой. Разумеется, само использование музыкальных отсылок и указаний на различные музыкальные формы и жанры для литературы не было новым. По А. Махову, «в крупных словесных произведениях повторы и контрасты элементов, обладающих композиционной значимостью <...> могут давать повод для сопоставления с той или иной музыкальной формой, чему иногда способствуют и авторские квази-музыкальные “определения” жанра» [3, с. 133]. Исследователь отмечает, что тенденция к использованию музыкальных терминов в заглавиях литературных произведений возникает в эпоху романтизма.

Тем не менее, именно литературу символизма (а позднее — модернизма) характеризуют первые попытки сознательно синтезировать музыкальный жанр, а не просто использовать музыкальную терминологию в качестве культурной отсылки. Как пишет О. Темиришина: «Общеизвестно, что музыкальный код являлся для символистов универсальным: “музыкальность” в символистской среде зачастую становится главным критерием определения истинной ценности того или иного произведения» [5, с. 52].

Наличие «музыкальной» структуры в тексте, однако, не всегда гарантировало желаемый художественный результат. Это можно легко доказать, вспомнив о тех экспериментах символистов, которые были направлены на «дословное» заимствование основных структурных элементов музыкального жанра. Такой опыт показывает, что одной структуры, «каркаса», мало для существования полноценного художественного произведения, поскольку чужеродная форма может ослабить или даже уничтожить содержание, вместо того чтобы подчеркнуть его достоинства.

Подобные произведения рассмотрел Е. Эткинд в своей статье «От словесной имитации к симфонизму». Исследователь утверждает: «Построить словесную симфонию, подчиняющуюся музыкальным законам сонатно-симфонического цикла, можно» [6, с. 216] — и далее, анализируя как один из примеров такого эксперимента поэму В. Брюсова «Воспоминанье», он доказывает ее «художественную беспомощность». Для того, чтобы создать словесный аналог симфонии, поэт делит текст на части: вступление, экспозицию, репризу, коду и заключение; каждый раздел в рамках этих частей маркирован указанием темпа или характера исполнения, как в музыкальной партитуре. Произведение строится на «смене образов, стилей и стихотворных ритмов, образующих словесно-музыкальные темы» [6, с. 216]. Следование такой логике, которую В. Брюсов считает «музыкальной», в итоге

доводится до абсурда: в погоне за разнообразием стилей, стихотворных размеров и т. д. автор как будто забывает о содержательной стороне поэмы. Е. Эткинд приводит удачное замечание Д. Максимова: «В стихах Брюсова вместо живого образа нередко позвякивает схема, появляется наглядная, но рационалистически созданная образная конструкция...» [6, с. 222].

Воссоздавая структуру симфонии (причем своеобразно понятую), поэт не учитывал специфических по сравнению с музыкой свойств слова: «...семантическую полновесность, стилистическую окраску и ассоциативность, звуковую форму слова как элемента именно поэтического текста» [6, с. 222]. Штампы, которые в итоге наполнили произведение, ослабили его содержательную сторону — то есть музыкальная структура нарушила целостность формально-содержательного комплекса поэмы. Между тем именно специфика словесного искусства могла сделать синтез с музыкальной формой более удачным, поскольку музыкальность представляет собой не совокупность *музыкальных* средств, а совокупность *музыкальных средств, реализованных в слове*.

Иными словами, отношения словесного и музыкального в произведении такого типа — это взаимодействие на равных, а не подавление одного начала другим. Кроме того, художественный результат в этом случае достигается с помощью приемов, не принадлежащих уже собственно литературе или музыке — они тоже становятся «синтетическими». Одного воссоздания структуры оказывается мало для того, чтобы литературный текст стал «музыкальным»: необходимо, чтобы особенности, связываемые с музыкальностью, отражались и на других уровнях произведения. Музыкальность, таким образом, не сводится к приему или совокупности приемов — это явление применительно к литературному произведению носит более универсальный характер. Наконец, жанровая природа симфонии не ограничивается только структурными особенностями, поэтому элементов, заимствованных В. Брюсовым, оказалось недостаточно для появления эффекта музыкальности. Таким образом, создать словесный аналог симфонии действительно можно, однако получившийся текст не всегда можно рассматривать как самостоятельное и полноценное художественное произведение.

Несмотря на очевидную неоднозначность художественного замысла и результата, опыт В. Брюсова оказался во многом полезен для осознания специфики взаимодействия художественных языков литературы и музыки. Кроме того, это произведение не было единственной попыткой символистов обратиться к жанру симфонии и пересоздать его средствами литературы. Среди наиболее известных и выразительных экспериментов подобного рода — четыре «Симфонии» А. Белого, написанные в период с 1902 по 1908 год: «Северная симфония (1-я, героическая)», «Симфония 2-я, драматическая», «Возврат» и «Кубок метелей».

Отношение исследователей к «Симфониям» до сих пор является неоднозначным — не в последнюю очередь из-за своеобразия их жанра. В частности, исследователь В. Пискунов отмечает, что «называя свои первые прозаические опыты “симфониями”, он [Белый] и сам толком не знал, что это такое. <...> Слово “симфония” для него скорее было знаком (символом), указующим на связь новой разновидности литературы с музыкой вообще, которая способна воплотить ритмы мироздания, “чистое движение”» [4, с. 10]. В то же время, А. В. Лавров не сомневается в музыкальной осведомленности А. Белого, указывая на то, что автор сознательно подходил к отображению особенностей жанра симфонии и даже сумел перенести их на литературную почву. По его словам, «Симфония 2-я, драматическая» «явила собой принципиально новый, доселе никому не ведомый литературный жанр — эксперимент фронтального построения литературного текста в соответствии со структурными канонами музыкального произведения» [2, с. 5].

Можно ли, однако, утверждать о создании нового жанра, если, кроме одного автора, в таком виде его больше никто не использовал? История интермедийных исследований не помнит примеров создания синтетических литературно-музыкальных жанров, которые можно было бы считать устоявшимися. Как для музыкального, так и для литературного жанра исключительно важна проверка временем, поэтому считать каждый подобный эксперимент результативным не представляется корректным. Несомненно, что у «Симфоний» специфическая природа, нетипичная для литературы (но в то же время объяснимая с точки зрения символистского искусства в целом). Тем не менее, говорить о действительном синтезе с музыкой здесь можно лишь с большой натяжкой. Как и в случае с другими подобными экспериментами, исследователю интересно в первую очередь авторское восприятие музыки, и, соответственно, выбор средств для «подражания» ей в литературе. Таким образом, именно эти аспекты текста будут центральными для данной статьи.

У А. Белого в предисловии к «Симфонии 2-й, драматической», которая фактически является первым полноценным и удачным опытом писателя в этом специфическом жанре, сказано: «Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический» [1]. Автор характеризует текст как «симфонию, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом)» [1]. Здесь отсылка к музыке служит для того, чтобы подчеркнуть особое качество читательского восприятия, необходимое для произведения — к нему не следует относиться как к «традиционному» литературному тексту и искать в нем последовательное воплощение одной определяющей идеи. Напротив, как будет показано ниже, для «Симфоний» важно многоголосие, смешение и сосуществование различных идей.

Анализ текста произведения подтверждает, что понимание А. Белым природы музыки как вида искусства тесно связано с философскими

идеями. По О. Темиршиной, «А. Белый полагает, что низшие, пространственные формы искусства имеют дело с *видимостью*, то есть с конкретными пространственными формами, которые на поверку оказываются иллюзорными. Музыка же, будучи искусством времени и занимая высшее место в этой классификации, воссоздает *истинную реальность*, которая таится под видимыми пространственными образами» [5, с. 53]. Именно поэтому музыка и музыкальные образы связываются у А. Белого в первую очередь с временем и вечностью.

Идейно-символический смысл музыки в «Симфониях» основан на философских учениях А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, и именно ницшеанская теория жизнеутверждения «побеждает» здесь упаднические настроения, которыми окрашена вся первая часть произведения. По В. Пискунову, «для Белого здесь важна мысль о неизбегном воскрешении индивидуума во всей его полноте, о победе над смертью, обеспеченной — по Ницше — неизбежным возвращением бытия “на круги своя”» [4]. Обозначенные автором смысловые пласты произведения в действительности оказывается трудно разделить, так как они тесно переплетаются. В частности, идея, почерпнутая из труда А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (идея «вечного возвращения»), побудила А. Белого использовать во второй «Симфонии» своеобразные лейтмотивы — повторяющиеся образы, словосочетания или целые фразы. На первых же страницах произведения возникает образ «глаза-Солнца», чуть позже к нему присоединяются «свод голубой, серо-синий, то серый, то черный, полный музыкальной скуки, вечной скуки» («музыкальная скука» также принадлежит к числу шопенгауэровских идей) и «безумная зорька» — зловещие символы абсурдности и многоголосия нарисованного А. Белым мира.

По В. Пискунову, тема «вечного возврата» имеет в произведении А. Белого двойственную трактовку — шопенгауэровски-пессимистическую и ницшеански-жизнеутверждающую. То же можно сказать и о музыке — она присутствует в «Симфонии» одновременно и как высшее начало, средство изображения мистической Воли, «вечной и неизменной сущности мироздания», и как символ «вечного возвращения», божественной, идеальной скуки. Идея вечного возвращения, выраженная в музыкальных образах, обуславливает настроение всей первой части произведения. Основных «тем», которые связывают музыкальные образы с идеей вечности и фактически без изменений повторяются во вступлении, до начала развития сюжетных линий, несколько:

«Унылые и суровые песни Вечности великой, вечности царящей»;

«Гаммы из невидимого мира, вечно одни и те же. Едва оканчивались, как уже начинались»;

«В небе играли вечные упражнения; словно кто брал пальцем ту и другую ноту. Сначала ту, а потом другую»;

«И этот ужас был зуд пальцев, и назывался он импровизацией».

Нужно отметить, что двойственное понимание музыки как идеи характерно для европейской литературной традиции. По А. Махову, «все многообразие высказываний о “словесной музыке” в европейской поэтике можно свести к двум базовым умозрительным идеям о сущности музыки: музыка понимается либо как отражение небесной гармонии, музыкально устроенного космоса, либо как выражение субъективной музыки души» [3, с. 131–132]. Как видим, обе эти идеи отражены в концепции А. Белого. Вместе с тем, становится очевидно, что автор не ориентировался на идейное содержание симфонии как музыкального жанра, используя и само слово «симфония», и музыку вообще в первую очередь как символ. Структурное сходство литературных «симфоний» с реальным жанром ограничивается совпадением количества частей.

Сам А. Белый считал технику лейтмотивного ведения повествования одним из главных признаков сходства своей литературной «симфонии» и симфонии — музыкального жанра. «Недаром в “Симфониях”, — писал он А. Блоку, — всегда две борющиеся темы: в музыкальной теме — она сама, отклонение от нее в многочисленных вариациях и возврат — сквозь огонь диссонанса» [1]. В то же время, следует отметить, что у лейтмотивов и повторов А. Белого литературная природа, поскольку они, в отличие от лейтмотивов в музыке, появляются не в ключевые моменты развития, а более спонтанно, ритмично.

«Симфония 2-я, драматическая» необычна для литературы и по своей «конструкции» — автор разделил ее текст на нумерованные предложения, которые сам именовал «музыкальными фразами» (этот прием, кстати, также мог быть позаимствован не из музыки, а у Ф. Ницше, а нумерация была подсказана Апокалипсисом). В. Пискунов, однако, отмечает, что дробное построение «Симфонии» не является ни просто подражанием Ницше, ни формалистическим экспериментом. Оно напрямую связано с одной из центральных тем «симфонии» — темой уничтожения времени, ухода из него «в бездонную даль». Нумерация фраз позволяет подчеркнуть ощущение многоголосия создаваемого А. Белым мира, структурируя его и акцентируя читательское внимание на повторах.

Роль музыки в «Симфонии» выявляется не только на уровне идей, но и с помощью языковых средств. Достаточно часто в «Симфонии» встречаются распространенные предложения с множеством однородных сказуемых, которые подчеркивают умышленную поэтизацию прозы и автоматически придают речи рассказчика напевность и размеренность («Поэт писал стихотворение о любви, но затруднялся в выборе рифм, но посадил чернильную кляксу, но, обратив очи к окну, испугался небесной скуки» [1]). Также язык произведения насыщен эпитетами («Розовый, солнечный луч ударил в оконную раму и озарил своим алым блеском сухое, безумное лицо» [1]), олицетворениями («Сама Вечность разгу-

ливалась в одинокой квартире, постукивала и посмеивалась в соседней комнате» [1]), метафорами («А время текло без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность» [1]).

Поэтизация прозы часто является одним из признаков желания автора музыкализировать ее, поэтому неудивительно, что А. Белый обращается в «Симфониях» именно к этому приему. С другой стороны, в этом проявляется и желание Белого-поэта синтезировать не только прозу и музыку, но также прозу и поэзию. По словам А. Лаврова, по своей природе «Симфонии» занимают «особое промежуточное положение между традиционной прозой и традиционной поэзией как своеобразный опыт синтеза не только разных видов искусств, но и различных форм литературного творчества» [2, с. 7]. Таким образом, и сам синтез важен для автора в первую очередь как идея, подразумевающая возможность соединения несоединимого в рамках художественного произведения.

Как мы видим, особенности музыки переосмысливаются в тексте А. Белого и представлены в индивидуальной, лично значимой интерпретации, а не в объективном свете. Это связано как с его концепцией искусства, так и с особенностями символизма как художественного направления. Несомненно, «Симфонии» — специфическое, во многом уникальное явление в литературе. Вместе с тем, говорить о создании нового жанра, на наш взгляд, целесообразно только в том случае, если мы относимся к нему как к авторскому жанру. Несмотря на то, что в литературе есть и другие эксперименты, связанные именно с жанром симфонии, они значительно отличаются от произведений А. Белого. При критическом подходе к этому эксперименту оказывается, что у реальной симфонии автор заимствует не так уж много. Тем не менее, «Симфонии» интересны в первую очередь тем, какие именно идеи и литературные приемы ассоциируются у их автора с музыкой, и как он включает музыку в систему философских идей, отраженных в тексте.

Таким образом, мы имеем дело с концептуальным переосмыслением жанра симфонии, которое основывается в первую очередь на *идее* о музыке, а не на особенностях реального музыкального жанра. «Симфония 2-я, драматическая» А. Белого — пример такого переосмысления. Черты музыкальности просматриваются в произведении на нескольких уровнях. Структурный уровень «симфонии» А. Белого характеризуется наличием повторов и лейтмотивов, часть которых связана с музыкой и «звучащим». На содержательном уровне музыка соприкасается как с философскими идеями (идеей мироздания и вечного возвращения), так и с бытовыми темами и образами. Это согласуется с традиционными для европейской литературы концепциями «музыки небесной» и «музыки человеческой». Кроме того, выбор средств для создания эффекта музыкальности соотносится с пониманием музыки как самого совершенного вида искусства, способного отразить ре-

альность как она есть. Анализ составляющих эффекта музыкальности позволяет нам подтвердить идею об опосредованном характере «словесной музыки» и вместе с тем прояснить характер взаимодействия двух искусств.

Список использованных источников

1. Белый А. Сочинения : в 2 томах / А. Белый ; [сост., вступ. ст., коммент. В. Пискунов ; коммент. С. Пискунова]. — М. : Художественная литература, 1990. — Т. 1. : Поэзия. Проза. — 702 с.
2. Лавров А. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») [Электронный ресурс] / А. Лавров // А. Белый. Симфонии. — Режим доступа : http://www.rvb.ru/belyi/symph_intro.htm.
3. Махов А. Музыкальное в литературе / А. Махов // Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. — М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. — 357 с.
4. Пискунов В. Сквозь огонь диссонанса / В. Пискунов // А. Белый. Сочинения : в 2 томах / [сост., вступ. ст., коммент. В. Пискунов ; коммент. С. Пискунова]. — М. : Художественная литература, 1990. — Т. 1. : Поэзия. Проза. — С. 5–42.
5. Темиршина О. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия : монография / О. Темиршина. — М. : ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2012. — 290 с.
6. Эткин Е. От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии) / Е. Эткин // Поэзия и музыка : Сб. статей и исследований. — М. : Музыка, 1973. — С. 186–281.

Рубінська К. С. Жанрова специфіка літературних творів з рисами музичності. Стаття присвячена особливостям жанру літературних творів з рисами музичності. Аналіз творів епохи символізму демонструє, що адекватно відтворити специфіку музичного жанру засобами літератури або створити новий синтетичний жанр неможливо. Замість цього в експериментальних творах концептуально переосмислюються найважливіші риси музичного жанру і музики взагалі.

Ключові слова: інтермедіальність, музичність прози, жанр, символізм

Рубинская Е. С. Жанровая специфика литературных произведений с чертами музыкальности. Статья посвящена особенностям жанра в литературных произведениях с чертами музыкальности. Анализ произведений эпохи символизма показывает, что адекватно отразить специфику музыкального жанра средствами литературы или создать новый синтетический жанр невозможно. Вместо этого в экспериментальных текстах концептуально переосмысливаются важнейшие черты музыкального жанра и музыки вообще.

Ключевые слова: интермедиальность, музыкальность прозы, жанр, символизм

Rubinska K. The peculiarities of genre in musicalized fiction. The article is dedicated to the peculiarities of genre in musicalized fiction. The analysis of Andrey Bely's «Symphonies» shows that while fiction is unable to reconstruct musical genre adequately, there is a possibility of conceptual recreation of music's peculiarities in literature.

Keywords: intermediality, musicality, genre, symbolism.

II. Музична україністика: соціокультурні та жанрово-стильові аспекти

УДК 78.03

О. В. Тюрікова

СТАСУС І ФУНКЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ: ФОЛЬКЛОР ДОНБАСЬКОГО РЕГІОНУ В КОНТЕКСТІ «ФОЛЬКЛОРНОЇ ІСТОРІЇ»

У сучасній культурі, принципово письмовій за способами існування і трансляції, певна ніша представлена фольклором. Але саме в сучасній дійсності поняття «фольклор» набуває значно ширшого значення, ніж це було за часів запровадження терміну до наукового обігу (1846) і в наступний період формування, активного розвитку, всеохоплюючого розгортання збирацької і дослідницької діяльності такими галузями як фольклористика, етномузикологія, етнологія, культурологія.

Сьогодні незалежно від загального чи професійного освітнього рівня майже кожна людина знає, або, принаймні, думає, що знає, і що таке фольклор, і який він є, і як він сьогодні живе, і як з ним треба і можна поводитись у випадку, коли до нього звертаються не фольклорні виконавці, тобто не носії традиції. Така ситуація віддзеркалює не просто рівень суспільства у його ставленні до фольклорних традицій, але й і позитивні, і негативні зміни в самих цих традиціях. Власне розгляду і осмисленню означених явищ у діалектиці різноманіття їхніх зв'язків, що проявляються як у взаємодії, так і в протидії, присвячена пропонована розвідка.

Матеріалом для неї служать записи пісенного фольклору, народно-пісенного репертуару в сільській і міській місцевості, спостереження за фольклорно-сценічним виконавством у Донбасі, які здійснювалися автором протягом останніх двадцяти років. Звичайно, сформульоване проблемне коло питань виходить за межі названого регіону. Однак, попри активні глобалізаційні зміни, що захоплюють Україну в цілому, регіон Донбасу зокрема, поки (хочеться вірити, що так буде завжди) недоречно відмовлятися від регіонального підходу, бо досліджувана культурна сфера спирається, виходить або безпосередньо пов'язана з фольклорною творчістю, сутнісною рисою якої є саме локально-регіональна

специфіка. Регіональність як методологічна підстава обумовлюється ще й тим, що характер фольклорної культури визначається тут особливостями історичного й економічного розвитку. Пригадаємо їх.

Донбас — *адміністративно-економічний* регіон на крайньому сході України, який включає територію Донецької, Луганської, частково Харківської і Дніпропетровської областей. Такий тип (адміністративно-економічний) єдності й цілісності не є репрезентативним для фольклорної культури (як не пригадати заклик Б. Луканюка до фольклористів — не плутати «праведне етнографічне з грішним адміністративним» [5, с. 117]), тим більше що й утворився він, а точніше став усвідомлюватися (причому і зсередини — мешканцями регіону, і ззовні — сусідами, промисловиками, науковцями) як певна просторова одиниця, не так давно — фактично, з кінця XVIII ст., коли були зроблені перші геологічні описи Донецького вугільного басейну.

Однак саме по відношенню до Донбасу і для проведення тут фольклористичних досліджень певного значення набувають вже інші фактори. Перш за все це історія заселення, тобто осілого освоєння цих земель. Вони довгий час вважалися Диким полем, оскільки це була територія володінь кочових народів. Тільки з кінця XVII ст. тут починають з'являтися пости і зимівники запорізьких козаків, а згодом сюди спрямовується потік переселенців з різних українських земель і з сусідніх російських. Крім того в різні часи по тому прийшли сюди греки, німці, цигани, вірмени, серби тощо. Отже, в контексті цілісної української території Донбас є регіоном пізнього заселення. І заселяли його представники не одного, а багатьох етнографічних груп українців та інших етносів. Це відповідним чином повинно було відбиватися на специфіці культури, в тому числі й фольклорної.

Аналіз конкретних фольклорних зразків з пісенної спадщини регіону в опорі на фактологічні дані щодо історії виникнення населених пунктів і формування їх етнонаціонального складу показує, що фольклор тут неможна вважати єдиною у стильовому відношенні регіональною традицією. Це є складена фольклорна культура з репрезентантами на рівні локальної традиції (тобто традиції окремого поселення), музичного зразка (твору) чи навіть елемента пісенної стилістики. Ця культура відрізняється особливо динамічним характером, що одночасно є і процесом, і результатом взаємодії, переплавлення, трансформації «старого» й «нового», «свого» й «чужого», метропольного й переселенського. Виявляється також, що елементи названої складеної культури можуть репрезентувати і різні етапи «фольклорної історії» з відповідними стилістикою, функціональністю, статутними характеристиками.

Поняття «фольклорної історії» використовуємо тут у глобальному сенсі і розглядаємо її як загальноісторичний процес поступального розвитку фольклорних форм творчості в культурі людства. Як покаже-

мо далі, донбаський фольклорний матеріал підтверджує логічність або, принаймні, можливість його розгляду під цим кутом зору.

Методологічні настанови для такого підходу до сучасних фольклорних записів знаходимо у працях широко відомих науковців. Отже, слід пам'ятати і враховувати наступне.

По-перше, у фольклорі як культурі усної традиції постійно діють такі процеси як синкретизм, фольклоризм, переінтонування. Їх І. Земцовський називає динамічними константами фольклорної музики [2, с. 7]. По-друге, від інших форм мислення і діяльності фольклор відрізняється творчою природою, тобто саме фольклор найдовше в історії людства був середовищем й «інструментарієм» для виявлення творчих потенцій, задоволення художніх потреб найширших мас людей. По-третє, для фольклору принципово сутнісним є коливний і взаємозворотній характер внутрішньо-системних процесів, тобто чергування прогресивних і регресивних тенденцій, зникнення і знову відродження словесних сюжетних мотивів і текстів, музично-інтонаційних зворотів і мелодій. Нарешті, четверте. Фольклор як музика усної традиції є послідовно-паралельною складовою загального процесу музичного семіозу (О. Козаренко) людства. Це означає, що фольклор передував формуванню музики письмової традиції (авторської, композиторської, академічно-професійної). Водночас він продовжив своє існування і тоді, коли остання набула самостійності й цілісності в якості музичного мистецтва. При цьому в глобальному сенсі пасіонарна активність музичного мислення (на рівні ладо-мело-ритмо-формотворення) перейшла зі сфери колективно-індивідуальної творчості в індивідуально-колективну (С. Грица).

Перераховані чинники зумовлюють розгляд заявленої теми здалеку, від самого початку *ab ovo* (адже значне бачиться на відстані!). Тільки за такого підходу можливо з'ясувати особливості й закономірності змін, які відбуваються у фольклорній творчості і з фольклорною творчістю сьогодні. Матеріалом для узагальнень стосовно фольклорних процесів давнини слугують думки, логічні висновки, в цілому результати досліджень науковців-попередників — фольклористів, етномузикознавців, етнологів, культурологів. Сучасні ж спостереження побудовані на аналітичному розгляді експедиційних записів фольклору в Донбаському регіоні.

Дослідження О. Веселовського, М. Грушевського, С. Килимника, Е. Алексеева, І. Земцовського, С. Грици, А. Іваницького, О. Козаренка доводять, що фольклорне мислення починає формуватися на зорі історії людства, на етапі первісної культури і виявляє себе у вигляді так званого «онтологічного соматизму» (С. Грица). «Музика на ранніх фазах розвитку найбільше підпадає під визначення *онтологічного соматизму* (від слова *soma* — тіло; /підкреслено С. Грицею/) — плач, крик, танець, гра, співомовлення. Ці первісні соматичні ознаки діяльності йдуть від гене-

тики психофізіологічних властивостей людини — її слухового відчуття, голосового діапазону, статевих, вікових ознак (чоловічі, жіночі, дитячі, молоді, старі, різкі, м'які голоси), від відчуття ритму, що властиве всім народам світу незалежно від їх расової, національної приналежності» [1, с. 33]. Подібним чином характеризує музику первісної доби й А. Іваницький. На його думку музика «була одним із складників ритуалізованого спілкування і досить близько знаходилася до моделювання чи відтворення *звичайних психічних станів* /підкреслено А. Іваницьким/: колективної радості, колективного гніву тощо» [3, с. 21–22]. Призначенням музики, точніше певних сигналів, співомовлення у вигляді музичних інтонацій або поспівок з конкретним відповідним семантичним значенням, було досягнення через колективні емоції «гіпнотичного впливу общини і вождів на зовнішній світ — реальний і уявний» [3, с. 22]. За допомогою такого чаклунства (А. Іваницький) людина захищалася від сильнішого за неї оточення. Отже, на найдавнішому етапі розвитку музики вона, фактично, ще «не віддільна» від тіла людини (І. Мацієвський, зокрема, у дефінітивну ознаку музичного інструменту вводить саме фактор відділення звуку від тіла, який видобувається свідомо, з певною метою і, зрештою, заради звуку [6, с. 153–155]) і виконувала *соматично-захисну* функцію.

На етапі формування цивілізацій і переходу від непродуктивного господарювання до продуктивного — скотарства і землеробства, з'являється власне селянська культура з її синкретичною ритуальною основою у вигляді селянських фольклорних традицій календарно- і родинно-обрядового призначення. На цьому етапі життя людини також строго регламентувалося відповідними обрядодіями, які, фактично, визначали чи не кожний її крок, забезпечуючи працю і, що є новацією, відпочинок. У виключно функціональних (формульних, політекстових) наспівах зберігається семантика, яка формувалася протягом попереднього періоду, проте поспівки вже формуються у більш розвинені мелодії і структури. З цим етапом пов'язане також формування класичного або героїчного епосу, основним завданням якого було виспівувати епічних (міфологічно-легендарних) героїв — захисників найдавніших державних утворень від зовнішніх ворогів, і цим сприяти консолідації етносу і зародженню етнонаціональної свідомості. Останнє є наслідком і змістом етногенетичних процесів, які в період середньовіччя (не забудемо, що в історії українського народу це була доба Київської Русі) і в новому часі позначилися формуванням етнічних та внутрішньо-етнічних границь, а в музичному фольклорі — утворенням етнохарактерної музичної інтонаційності (О. Козаренко [4, с. 10]). Отже, фольклор на цьому етапі був *неодмінною складовою* життя колективу, виконував переважно *ритуальну (обрядову)* функцію, характеризувався етнічною східнослов'янською інтонаційністю.

Класичний період музичного фольклору пов'язаний, перш за все, з виконанням ліричної пісенності, яка тривалий час і дуже поволі визрівала в

надрах лірично-почуттєвих весняних співів, хороводних ігор шлюбної тематики, жнивварських наспівів. Життя селянина визначається тепер не тільки обрядодіями з їх музичним наповненням. Частково це вже є пісні, ігри, танці, інструментальні награвання, які лише приурочені до святково-обрядових подій. Поступово складається і новий фольклорний фонд, представлений ліричними піснями, які остаточно втрачають зв'язок з обрядом, натомість все більше втягнуті у побут. Вони стають афункціональними, тобто виконуваними будь-коли, в будь-якому місці. Змістовою основою їх поетичних текстів стає відображення не колективних обрядових очікувань і побажань, а подій з особистого (лірика) і громадського (козацька епіка) життя, емоційних реакцій на них, різноманітних почуттів. Зрештою відбулося остаточне сформування і утвердження естетичної функції фольклорної музики.

Розвиток музичної етнічної інтонаційності характеризується виникненням фольклорно-музичних діалектів (О. Козаренко [4, с. 10]). Водночас лірика виявляється тією сферою, де починають визрівати і розгортатися інтеграційні явища етнонаціонального характеру. Вони виявляються на ідейно-смісловому і музично-інтонаційному рівнях, піднімаючись над локально специфічним і мають «властивість конденсувати національно особливе» [1, с. 44]. Саме тут коріняться творчі потенції, що надалі будуть визначати спрямування і характер розвитку національної музики, репрезентантом якої буде вже творчість письмової традиції (авторської, композиторської, академічно-професійної).

Але повернемося до фольклору і підсумуємо. Він все більше стає *художнім елементом* побуту і музичної культури в цілому, починає набирати національно-знакової ваги, а у функціональному відношенні набуває *побутово-естетичного* значення.

Наступний — сучасний етап в історії українського музичного фольклору варто визначити як *мистецький* з однойменною функціональністю. Цей етап поділяється щонайменше на два періоди. Перший період позначений тим, що, за словами О. Козаренка, у фольклорі майже зупиняються процеси загально- і національно-музичного семіозу. Вони переходять у сферу професійної композиторської музики [4, с. 10–11]. При цьому фольклор продовжує (!) існувати, виступаючи способом і засобом реалізації творчих потенцій селян, які й по сьогодні утворюють основне середовище його побутування.

Якщо для селянського середовища функціонування фольклору є звичайною і природною інерцією, то в міському соціумі він набуває особливого значення. Тут народна культура, фольклор стають «каталізатором етнічної енергії інтелігенції, яку ця культура оберігала від розпорошення, асиміляції, протидією руйнівним силам «верхніх поверхів» української суспільності» [11, с. 312], «важливим фактором збереження національної самосвідомості» [11, с. 301].

Відзначені чинники (звичайно, у вземозв'язку з іншими — філософськими, культурологічними, мистецькими загальноєвропейського, східнослов'янського, українського рівнів виявлення) значну роль відіграли у становленні і формуванні національних шкіл у різних видах мистецтва, в тому числі й музиці.

Отже, тепер за фольклором остаточно закріплюється *знаковий* статус. Це означає, що фольклор стає повноцінним етно-національним знаком української культури в цілому і національно-знаковою основою музичного мистецтва письмової традиції, забезпечуючи специфічну відмінність від музичного мистецтва інших народів. Функціонально визначальним є його кореляція з національною самосвідомістю. Таку функціональність пропонуємо називати «свідомісною відкритістю», оскільки проявляється вона як свідоме, відкрите для зовнішніх спостерігачів, звертання до фольклору, маніфестування ним самими українцями заради самозахисту і відстоювання свого рівноправ'я серед інших народів світу (про що свідчить народжуваний хоровий рух на чолі з М. Лисенком та інші події XIX—XX століть, включаючи утворення такої сценічної жанрово-виконавської одиниці як народний хор).

Другий період сучасного етапу існування фольклору характеризується його переходом зі свідомого рівня функціонування на підсвідомий, а почасти і несвідомий. Звичайно ж, дещо трансформується і статутна характеристика фольклорної творчості. Тепер вона виступає переважно як засіб «музикування на замовлення», а подекуди і як форма свідомого/несвідомого «*пісенного ностальгування*».

Під «*музикуванням на замовлення*» розуміємо переважуючу сьогодні концертну форму виконавства — навіть автентичні фольклорні колективи в основному виявляють і реалізують себе на концертних майданчиках¹, не кажучи вже про всі інші категорії співаків/музикантів. Концертна форма охопила сьогодні й сільські святкування (що є копією міських святкових заходів). Вони проводяться спеціально призначеними або найманими працівниками — фахівцями культосвітньої сфери. При цьому

¹ Проблеми сценічного виконання фольклору див. в інших роботах О. Тюрікової: Сучасний фольклоризм в Україні як актуалізація національних потреб часу (методологічні та методичні засади факультативної теми) // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В.Гнатюка. — Тернопіль, 1999. — С. 82—87. — (Серія «Мистецтвознавство»); Сучасне життя фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю (культурологічний аспект) // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра. — Київ—Донецьк, 2001. — С. 54—65; Сучасні сільські фольклорні ансамблі: між фольклором і фольклоризмом (культурологічний аналіз) // Музичне мистецтво. — Донецьк : Юго-Восток, 2006. — С. 103—112; Сучасні закономірності функціонування весільних традицій у «відкритому» середовищі (про «творчий доробок» мешканців с. Мелекіне Донецької обл.) // Яровиця. Науково-методичний та культурно-просвітницький часопис. — Луцьк : Обласний науково-методичний центр культури, 2013. — С. 60—64.

учасники святкувань поділяються на дві групи — меншу, тобто «артистів», і більшу, тобто глядачів. Майже не чуємо сьогодні і домашнього, тобто застільного, співу не тільки в місті (куди раніше прийшла технізація і наповнила життя людини музикою не в живому виконанні, а через звуковідтворюючу апаратуру), але й у селі.

І все ж потреба в співі є ментальною для українців. Можливо саме цим частково пояснюється і той факт, що сучасники задовольняються концертним виконавством у будь-якій аудиторії, на будь-якому якісному рівні. Фактично сучасне фольклорне виконавство² здійснюється в професійній (за освітою і родом діяльності) і аматорській сферах. Препрезентантом аматорства виступає художня самодіяльність, яку також варто поділити на два розряди. Самодіяльність, так би мовити, домашнього призначення (родина, дитсадок, школа, сільський клуб тощо, коли вимоги слухачів-глядачів до «артистів» не високі) і самодіяльність публічного призначення (на зразок «великих» концертів, які організуються управліннями культури, освіти, тобто контролюються професіоналами, тому до «артистів» висуваються відповідно високі вимоги). Останній вид виконавства, фактично, дорівнює професійному рівню.

Поняття «*пісенного ностальгування*» також слід розуміти значно ширше його основного значення, включаючи як тугу за «пісенними часами», коли спів був повсякденною і звичайною масовою формою музичної творчості селян і городян, так і ностальгію за малою батьківщиною, навіть в другому-третьому поколіннях. Та абсолютно розводити два названих поняття не варто. Найчастіше вони виступають у корелятивному зв'язку, характеризуючи сучасну фольклорну пісенність з різних боків.

Звертаючись до народнопісенного матеріалу Донбасу, зазначимо, що, звичайно, сьогодні тут немає свідчень щодо явищ онтологічного соматизму із соматично-захисною функцією. А от від наступного ритуально-функціонального етапу існування фольклору в пісенності Донбасу зустрічаємося і з рудиментами попередніх етапів, і з репрезентантами сучасних явищ. Яскравим підтвердженням може служити пісенний фольклор с. Єгорівки Волноваського р-ну.

Мелодії с. Єгорівки вражають своєю виконавсько-стильовою єдністю при багатоманітні мелодико-ритмічних, ладо-звукорядних та композиційних структур. Тут, наприклад, записані елементарні наспіви, які в етномузикології називають «архаїчними примітивами» (Б. Луканюк). Це

² Фольклорне виконавство, яке реалізується у творчості автентичних, вторинних, самодіяльних, професійних тощо музикантів, складає окрему, самостійну і багатогранну проблему, деякі її сторони знайшли висвітлення в попередніх публікаціях автора. У цій статті поняття «фольклорне виконавство» використовується узагальнено, на позначення будь-якої практики народного (фольклорного) співу або інструментального музикування.

вужкоамбігусні, зі складовою ритмікою та ще й з мобільною (використання майже усіх ладових тонів у натуральному і хроматизованому вигляді) ладовістю деякі колядки і шедрівки, «Коза», весільні приспівки [7; 8]. Цікавим явищем є пісенний зразок «Весняночка-паняночка, що по тобі ходє», в якому збереглася рудиментарна веснянкова заклична інтонаційність у заспіві, в той час як мелодика строфи вже вповні подібна до інших ліричних пісень єгорівців, при цьому в поетичному змісті наявні елементи баладного сюжету [8, с. 243–244].

Зразки високого фольклорного мистецтва записані, наприклад, в с. Семенівці (м. Краматорськ), в тій же Єгорівці, Торському Краснолиманського р-ну, Олександринці (м. Докучаєвськ). При цьому в козацькій (за словами самих співачок) традиції Семенівки зустрічаються і такі мелодії, які «відчули» на собі вплив міської традиції з її тонально-гармонічною інтонаційністю. Так, у пісні «Вилітали орли з-за крутої гори» [9, с. 11] використовуються рухи мелодії по звуках тонічного (3-й такт, причому цей рух відбувається у верхньому голосі в той час, як нижній голос педалує на основному тоні) і домінантового (4-й такт, нижній голос) тризвуків.

Русієм «музикування на замовлення» виступає свідоме бажання підтримувати колишні, звичні, традиційні форми співу (с. Олександринка, де спонтанно, саме із бажання повернути колишні форми пісенного спілкування з'явився колектив, у якому зійшлися сусіди, друзі і колишні колеги по роботі в колгоспі, і який прагне існувати як клуб любителів пісні і як концертна одиниця). З явищами ностальгування за традиціями своєї малої батьківщини постійно доводиться зустрічатися в регіональних експедиціях. Так, в с. Олександринці були записані цікаві пісні Рівненської обл., в с. Первомайському — Сумської обл. А в с. Глинці всі присутні на сеансі запису фольклору відкрито висловлювали жаль за «пісенними часами», взагалі за минулим, коли пісня звучала по селу чи не кожного дня або вечора. Кількості подібних прикладів немає кінця, це є реальна і яскрава тенденція сучасності.

Разом зі свідомим звертанням до українського пісенного репертуару, в регіоні широко виявляються форми підсвідомого (або й несвідомого) підтримання, а, отже, й збереження української пісенності. Лише один приклад. На новорічному святкуванні в Донецькому Бохумському домі його постійні відвідувачі (які отримують тут гуманітарну допомогу у вигляді медичного обслуговування, харчування тощо) після виступу запрошеного самодіяльного фольклорного ансамблю, самі почали співати українських народних пісень. І це при тому, що майже всі вони народилися, виховалися і живуть в російськомовному середовищі та ще й міста-поліса.

Перш ніж підвести підсумки регіонального значення, звернімо увагу ще на таку принципову особливість загально-історичного розвитку фольклору. Як відомо і видно з представленого тексту, будь-які зміни і новації в культурі, і в тому числі у фольклорі, ніколи не з'являються *раптом і одно-*

моментно, а зароджуються, визрівають, кристалізуються, оформлюються, повноцінно виявляються, втрачають значення, трансформуються, зникають *поступово*, протягом тривалого часу, виявляються в різній кількості та якості не на одному, а щонайменше на двох і більше етапах.

Крім того, саме сучасні спостереження показують, що кожний наступний етап є не абсолютно новим по відношенню до попереднього, а перш за все продовженням останнього (який, починаючи з другого, також є продовженням свого попередника), трансформацією і оновленням певних попередніх складових, формуванням новацій. Зрештою, спрацьовує кумулятивний принцип (більш зрозумілий на прикладі російської матрешки), коли фольклор другого етапу вбирає набутки першого, а у фольклорі третього етапу вже наявні елементи фольклору і першого етапу (менша частина), і другого (частина, більша за першу, але, звичайно, менша за цілісність третього етапу). Так відбувається й далі, аж до сучасності.

Отже, зробимо висновки. Донбас має складну і суперечливу історію, багатонаціональне населення, сучасний склад якого почав формуватися тільки з кінця XVII століття і продовжує змінюватися до сьогодні. Подібним багатоманіттям, складністю, рушійністю відзначається і фольклор, форми його входження в сучасну культуру регіону.

Аналіз регіональних фольклорних явищ показує, що тут можна спостерігати практично всі чинники, які були названі в якості основних внутрішньо-системних і функціональних законів фольклору.

Такі явища і процеси активно виявляються в українських регіонах, які протягом тривалого часу і тому найсильніше піддавалися асиміляції або (за радянською оцінкою і термінологією) перебували в умовах культурної інтеграції. Тож, логічним є звернення до фольклорного матеріалу Донбаського регіону — найпоказовішого для означених умов.

Список використаних джерел

1. Грица С. Й. Музичний фольклор з погляду етногенезу / С. Й. Грица // Трансмисія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. — Київ-Тернопіль : Астон, 2002. — С. 32–51.
2. Земцовский И. И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы / И. И. Земцовский // Механизм передачи фольклорной традиции : [Материалы XXI Междунар. молодеж. конф. памяти А. Горковенко, апр. 2001 г. / [редкол. : Н. Н. Абубакирова-Глазунова (отв. ред. и сост.) и др.]. — СПб. : РИИИ, 2004. — С. 5–25.
3. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навчальний посібник / А. І. Іваницький. — К. : Заповіт, 1997. — 392 с.
4. Козаренко О. В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. В. Козаренко. — К., 1993. — 19 с.

5. Луканюк Б. Рецензія Валеріана Батка на «Волинські народні пісні» Філарета Колесси / Б. Луканюк // Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 24–25 вересня 2010 р. : Матеріали / [редакт.-упоряд. Б. Луканюк та Ю. Рибак]. — Львів : Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, кафедра музичної фольклористики ; Науково-дослідна лабораторія музичної етнології, 2010. — С. 115–120.
6. Мациевский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (К насущным проблемам этноинструментоведения) / И. Мациевский // Актуальные проблемы современной фольклористики : [сб. статей и материалов / сост. В. Е. Гусев]. — Л. : Музыка, 1980. — С. 143–170.
7. Музичний фольклор Донбасу: весільні пісні / [упорядкування, вступна стаття, примітки, додатки О. В. Тюрикової]. — Донецьк : Юго-Восток, 2005. — 440 с.
8. Музичний фольклор Донбасу: календарно-обрядові пісні Донецької та суміжних областей / [упорядкування, передмова, примітки, додатки О. В. Тюрикової]. — Донецьк : Юго-Восток, 2009. — 312 с.
9. Пісні села Семенівки : збірник / [нотна розшифровка О. В. Тюрикової]. — Донецьк : Донецький обласний науково-методичний центр народної творчості, 1998. — 26 с. Більшість пісень цього збірника представлені в аудіо-альбомі з двох дисків, виданому Донецьким обласним учбово-методичним центром культури: Пісні села Семенівка. Фольклорний ансамбль «Надія» / Фольклорні скарби Донеччини. Запис 2006 р.
10. Тюрикова О. Фольклорний ансамбль: «на перехресті» фольклору і фольклоризму / О. Тюрикова // Традиції і національно-культурний поступ : [зб. наук. праць]. — Харків : НТУ «ХПІ», 2005. — С. 130–136.
11. Українська художня культура : навчальний посібник / [за ред. І. Ф. Ляшенка]. — К. : Либідь, 1996. — 407 с.

Тюрикова О. В. Статус і функції української народної пісні: фольклор Донбаського регіону в контексті «фольклорної історії». У статті пісенний фольклор Донбаського регіону уміщений в контекст загальної історії розвитку фольклорної творчості, визначаються історичні й сучасні статус і функції української народної пісні. Доводиться, що в сучасній українській пісенності регіону наявні стиліові елементи, які презентують і минувшину, і сучасність «фольклорної історії». Вводяться поняття «музикування на замовлення» і «пісенного ностальгування», які, на думку автора, відображають сутність сучасного фольклорного виконавства.

Ключові слова: Донбас, українська народна пісня, «фольклорна історія», сучасність, статус і функції народної пісні, сценічна форма функціонування фольклору, свідоме й підсвідоме збереження української пісенності.

Тюрикова Е. В. Статус і функции украинской народной песни: фольклор Донбасского региона в контексте «фольклорной истории». В статье песенный фольклор Донбасского региона рассматривается в контексте общей истории развития фольклорного творчества, определяются исторические и современные статус и функции украинской народной песни. Доказывается, что в современной украинской песенности региона имеются стилистические элементы, кото-

рые презентуют и прошлое, и современность «фольклорной истории». Вводятся понятия «музицирование на заказ» и «песенная ностальгия», которые, по мнению автора, отражают сущность современного фольклорного исполнительства.

Ключевые слова: Донбасс, украинская народная песня, «фольклорная история», современность, статус и функции народной песни, сценическая форма функционирования фольклора, сознательное и подсознательное сохранение украинской песенности.

Tyurykova E. The status and functions of the Ukrainian folk song: folklore of Donbass region in the context of the «folklore history». In the article the song folklore of Donbass region is considered in the context of General history of the development of folklore, determined by the historical and modern status and functions of the Ukrainian folk song. It is shown that in the modern Ukrainian songs of the region there are stylistic elements that reveal the past and the present of «folklore history». Introduces the concept of «music-making to order» and «song nostalgia», which, in the author's opinion, reflect the conscious and subconscious preservation of Ukrainian songs.

Keywords: Donbass, a Ukrainian folk song, «folklore history», modernity, the status and functions of folk songs, scenic form of functioning of folklore, the conscious and subconscious keeping of Ukrainian songs.

УДК 781.6+781.65

А. В. Скрыпник

**ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ АЛЕАТОРИКИ
В СИМФОНИИ № 3 «Я СТВЕРЖУЮСЬ»
Е. СТАНКОВИЧА**

В задачу данной статьи входит выявление широких возможностей алеаторной техники композиции в реализации авторского замысла Симфонии № 3 «Я стверджуюсь» (1976) Е. Станковича для солиста, хора и оркестра на слова П. Тычины.

Разнообразное применение алеаторики в этом сочинении убедительно демонстрирует множественность приёмов композиторской работы с данным видом техники, её «вхождение» в индивидуально-авторскую стилевую систему.

На широкое поле алеаторических «неопределённостей» указывают предпосланные исполнителям авторские ремарки, данные в примечании партитуры:

- исполняется *ad libitum* в разных темпах (быстро, умеренно и др.);
- играть произвольно натуральными флажолетами с третьей позиции и выше на четырёх струнах;
- за подставкой на указанной струне;

© А. В. Скрыпник, 2013

- наивысшая нота на указанной струне;
- импровизировать *ad libitum*, условно придерживаясь графического рисунка;
- тремоло соседних звуков на указанной струне в наивысшем регистре;
- играть *ad libitum* как можно быстрее;
- каждому исполнителю петь *ad libitum* или точно по руке дирижёра.

Из этих указаний видно, что для достижения необходимого выразительного эффекта преимущественное значение имеют звуковысотный, ритмический и темпометрический типы алеаторики. Остановимся на каждом из них, проанализируем ряд примеров с целью выявить семантическую нагрузку фрагментов, построенных на алеаторической технике письма, в драматургическом развёртывании симфонии.

Симфония состоит из 6 частей: Прелюдия, Токката, Каноны, Баллада, Речитативы, Финал.

В первой части алеаторика применяется композитором в качестве фонового пласта, основанного на общих формах движения, подчёркивающего приподнято-восторженное состояние радостного приятия мира («душа моя сонця намріяла», тт. 15–20). Вибрирующее движение в партиях английского рожка, 1-го и 2-го кларнетов, 1-го и 2-го фаготов, альтов, основанное на разновысотном тремолировании терцовых, квартовых, секундовых попевок, производит впечатление движения воздушных масс, переливающихся в солнечных лучах. Такой колористический эффект во многом достигается за счёт темпового фактора, именно для этого момента композитором указано исполнять все партии *ad libitum* в разных темпах (быстро, умеренно и др.), что усиливает впечатление струящегося светового потока.

Аналогичный колористический приём применён далее в тт. 24–26, что связано со словами в партии теноров: «Добрый день! Я світу сказав». Повторяющаяся вращательная попевка поручена своеобразному составу инструментов — колокольчики, вибрафон и фортепиано, благодаря чему создаётся звенящий фон. Вследствие указания композитора — играть свободно, как можно быстрее с постепенным замедлением в партиях колокольчиков и вибрафона (ремарка *poco a poco rit.*), возникает одновременное произнесение одинаковых звуков в различных партиях, их прочтение в свободном, индивидуальном темпе, с помощью чего усиливается звукоизобразительный эффект мерцания света.

Оригинальное техническое решение темпоритмического типа алеаторики находим в тактах 62–63, где в партиях первых скрипок *div.* содержится идентичный нотный текст, но выписанный в вертикальной проекции таким образом, что намеренно не совпадают одни и те же ноты во временном прочтении (по реальной нотографии). В сочетании

с постепенно ускоряющимся восходящим движением достигается разновременное, как бы хаотичное звучание, усиливающее напряжение при подходе к кульминации.

Намеченные в первой части алеаторические приёмы находят многовариантное претворение в «Токкате». Господство алеаторики здесь представляется не случайным, а глубоко связанным с драматургической функцией части, репрезентирующей действенный параметр концепции симфонии. Символом мощных стихийных сил, сметающих всё на своём пути, становится образ ветра. Именно средствами алеаторики создаётся зримая картина движения воздушных масс, порывов ветра, разбушевавшейся бури, огненного смерча, в чём видится параллель с грозными социальными явлениями эпохи. Композитор применяет богатейший арсенал технических приёмов, свидетельствующих о широких выразительных возможностях алеаторики. В доказательство остановимся на наиболее показательных моментах и проанализируем их с точки зрения техники работы с алеаторикой.

Так, с самого начала части (тт. 1–11) — 1-е и 2-е скрипки играют «произвольно натуральными флажолетами с третьей позиции и выше на четырёх струнах». Автор не определил конкретно высоту звуков, а указал лишь приблизительно направление движения (выше-ниже), давая возможность произвольно выбирать натуральные флажолеты исполнителям в определенном регистре. Вследствие этого создаётся «размытое» суммарное звучание, воспроизводящее неясный шорох, что важно для передачи ощущения тревожного ожидания.

Далее (тт. 3–11) у альтов появляются искусственные флажолеты в сочетании со свободным глиссандированием вверх-вниз (автором указано приблизительно движение). С 3 т. вступают также виолончели *altri div.*, где для одних инструментов дано указание: «За подставкой на указанной струне» а для других — определена кроме того «наивысшая нота на указанной струне». Таким образом, авторские ремарки оставляют за исполнителями выбор звуковысотного параметра, что ведёт к бесконечной множественности возможных звуковых решений.

Партии виолончелей *solì* (1-я, 2-я, 3-я, 4-я) и контрабасов *div. in 8* (тт. 4–10) представляют собой своеобразные квадраты (полиостинато), при этом исполнять каждую партию нужно как можно быстрее, то есть изначально композитором заложено индивидуальное прочтение темпа и приблизительное исполнение указанной высоты звуков — создаётся горизонтальная и вертикальная поливариантность, необходимая для передачи надвигающегося гула. Своеобразную «звонную» краску общей звуковой «магме» придаёт фортепиано (тт. 6–11), для партии которого также характерна алеаторическая свобода исполнения: «*colle spazzole di ferro sulle corde, ad libitum*».

Начиная с 12 т. в партиях 1-х скрипок *div. in 4*, 2-х скрипок *div. in 4* и 1-й и 2-й арф композитором выписана последовательность из тридцать вторых нот, графически указано движение вверх-вниз-вверх..., при этом дана ремарка: «Импровизировать *ad libitum*, условно придерживаясь графического рисунка». Обратим внимание на то, что звуковая цепочка во всех партиях трактуется в разных тональностях: *D-dur*, *Es-dur*, *E-dur*, *F-dur*; и далее *A-dur*, *B-dur*, *G-dur*, *As-dur* и у арф *H-dur* и *C-dur*. Вибрация движущегося хроматического кластера, направление движения потока звуков (сонорного пласта) целиком зависит от исполнителей, поскольку каждый музыкант вносит свою лепту посредством индивидуального прочтения звуковысотной основы и направления движения линий в общем звуковом континууме.

С 17 по 20 тт. в партиях 1-х скрипок *div in 4*, и далее с 19 по 20 тт. в партиях 2-х скрипок *div in 4* происходит ритмическое торможение — замедление движения от тридцать вторых длительностей до более протяжённых (две, три, четыре, пять нот в такте), данных на определённой зафиксированной высоте, но не совпадающей во всех партиях. Возникает ритмический тип алеаторики, основанный на применении условных длительностей, продолжительность звучания которых зависит от индивидуальной трактовки исполнителями. Аналогичным образом алеаторная техника используется и в партиях деревянных духовых инструментов с 18 т. по 20 т.: 1-й флейты, 1-го и 2-го гобоя, 1-го и 2-го кларнета, что выделяет данный фрагмент как первую местную кульминацию.

Существенную роль в комплексе алеаторических приёмов играет свободное использование темпа. Данный тип алеаторики находим в партиях 1-х скрипок *div. in 3*, 2-х скрипок *div. in 3* и альтов *div. in 3*, вступающих поочерёдно в тт. 59, 60, 61 и до 66 т. включительно. Темп исполнения заданных квадратов не регламентирован, что усиливается применением глissандо с трелью, которое исполняется произвольно (обратим внимание на выставленную фермату и указание «*ad libit.*»). Выбор данных средств продиктован необходимостью передать конкретный образ, «опредмеченный» многократным произнесением слова «вітер» у хора. Партия хора также органично входит в общий алеаторический комплекс — начиная с 61 т. 1-е и 2-е сопрано, 1-е и 2-е альты, 1-е тенора вступают имитационно и далее сливаются в единый сонорный пласт, благодаря разновысотному и разновременному (по желанию исполнителей) скандированию слогов «ві-тер, ві-тер».

Примечательно, что к звуковысотному и темповому параметрам присоединяется ритмический фактор — при фиксированном пунктирном ритме в партиях 2-х теноров, 1-х и 2-х басов текст произносится говорком с ритмическим видоизменением (у теноров это две шестнадцатые, а у басов приблизительные длительности с глissандо). Все эти

средства призваны воссоздать зримую картину надвигающейся бури. Своего апогея напряжение достигает на словах «Вітер буря! Трощить, ламає, з землі вириває...». Яркий фонический эффект воя ветра достигается с помощью применения во всех хоровых голосах свободно импровизируемых глиссандирующих пассажей, охватывающих широчайший диапазон — от предельно низкого до предельно высокого звука и обратно без указания на точную звуковысотность.

Отмеченная техника звуковысотной и темпоритмической алеаторики применена композитором и в дальнейшем развитии части. Так, с 67 т. по 70 т. в партиях струнных: (альтов *div.*, виолончелей *div.* и контрабасов *div.*) указаны произвольные ноты как определённые ориентиры, между которыми исполнитель выбирает высоту звуков самостоятельно, придерживаясь указанного графического рисунка (каждый штиль в голосах имеет иную высоту, что подчёркивает вариабельность высотного наполнения).

С 71 т. по 73 т. (70 по 72)¹ партии струнных *div.* (кроме контрабасов) организованы в единый пласт при помощи техники ограниченной алеаторики — квадраты исполняются в свободном быстром темпе каждым инструменталистом независимо от других (показательно и применение штриха *pizzicato*)². Неопределённая в звуковысотном отношении шумовая масса (регистровые границы указанных звуков композитором определены — от *си-бемоль* большой октавы в партиях виолончелей до *фа-бемоль* второй октавы в партиях скрипок) сопровождает соло баритона («За чорними хмарами з блиском! ударами!»), подхватываемое сопрано и альтами (73 т.), затем хором (тт. 76–77), в партии которого, как и в партии баса, также применён приём звуковысотно нерегламентированного скандирования. Такая сложно организованная музыкальная ткань в сочетании с мощной динамикой *fff* знаменует высшую динамическую точку развития части.

В зависимости от образно-смыслового наполнения последующих частей композитор находит всё новые возможности работы с алеаторной техникой.

¹ Отсчёт тактов ведётся по реальному их количеству в каждой части отдельно. Указания в партитуре количества тактов в квадратах иногда не совпадают (плюс-минус один такт). В таких случаях указываются реальные такты и в скобках — такты в квадратах по партитуре.

² Аналогичным образом технику ограниченной алеаторики композитор применяет в партиях виолончелей *div. in 3* и контрабасов *div. in 3* (тт. 95–100). Автором предписано в произвольном темпе исполнять определённые мелодико-ритмические квадраты, ремарка «Играть *ad libitum* как можно быстрее», в результате чего возникает темповое несовпадение при многократном повторении кратких фрагментов текста.

В третьей части «Каноны», продолжающей лирико-медитативную линию «Прелюдии», имеет место применение темпоритмической алеаторики, которая создаётся с помощью введения элементов неопределённости в трактовку не только «знаков звучания» (собственно нот), но и «знаков молчания» (пауз). Так, во вступительном разделе части (тт. 1–5), вводящем в состояние возвышенного созерцания, указание «*Tempo rubato*» в сочетании с фермой над каждой нотой и паузой в партиях колокольчиков, вибратона, колоколов, 1-й арфы, фортепиано, струнных даёт возможность свободного прочтения исполнителями пауз, нот, и в конечном итоге темпа, который регулируется дирижёром. В сочетании с дифференцированной для каждого инструмента фактурой возникает почти зримое ощущение движущегося пространства, наполненного чарующими, чуть таинственными звучаниями.

Во втором разделе части — тт. 46–60 (45–59) при подходе к кульминации используется приём полипластовой алеаторики. Первый пласт представлен партиями виолончелей *div. in 3* и контрабасов *div. in 3*, основанных на произвольном исполнении заданных квадратов. С 53 т. композитор подключает 1-е скрипки *div.*, с 55 т. — 2-е скрипки *div.*, с 56 т. — 1-ю флейту и 1-й кларнет, с 57 т. — 2-ю флейту и 2-й кларнет. Данный алеаторический пласт состоит из звуков с точно зафиксированной высотой в каждой партии, но приблизительно указанными длительностями, что даёт исполнителям возможность выбора на своё усмотрение протяжённости звуков. Этот пласт дополняет первый с постепенным крещендированием от пианиссимо до фортиссимо, что подчёркивает движение по линии динамического нарастания.

В четвёртой части «Балладе», являющейся трагедийно-философским центром цикла, алеаторика в значительной степени выступает фактором экспрессивного нагнетания, мощных всплесков энергии. Например, в партии теноров (т. 36) на слова: «Докотилось і лягло до ніг» автор предписывает: «Каждому исполнителю петь *ad libitum* или точно по руке дирижёра». Тем самым даётся право дирижёру и исполнителям свободно, по собственному усмотрению (возможность выбора) трактовать этот фрагмент.

Техника ограниченной алеаторики применяется в партии 1-й и 2-й флейты, 1-го и 2-го гобоя и 1-го кларнета (тт. 38–41). Автор организует фактуру, используя основную интонацию части, которая звучит на слова: «Як упав же він з коня». Из точных или вариантных повторов основной интонации составлены квадраты — в каждом по семь нот. При сохранении имитационного типа вступления инструментальных голосов (как и в партиях хора), указываются разные темпы исполнения: 1-я флейта ♩=60, 2-я флейта ♩=54, 1-й гобой ♩=80, 2-й гобой ♩=69, 1-й кларнет ♩=96. Это создаёт неограниченные возможности свободного исполне-

ния квадратов. К тому же следует добавить, что в каждом квадрате есть фермата над последней нотой, завершающей мелодическую попевку, а в партии 2-й флейты дано уточнение — *ad libitum*, что ещё более увеличивает свободу исполнителя.

Находкой композитора, с точки зрения применения приёмов алеаторики, являются выделение квадратов в партиях деревянных духовых с указанием *solo* (тт. 39–40). Причем регламентировано только место звучания *solo* и порядок вступления солистов, а не конкретный нотный материал, который должен прозвучать. Вступление каждого солиста зависит от дирижёра и при новом исполнении звуковой континуум будет иной.

Усилению драматической выразительности способствует также свободное произнесение говорком словесного текста в партии хора (тт. 40–41). Квадраты фраз «Як упав же він з коня» в партиях 1-х сопрано и 1-х альтов контрапунктически сочетаются с фразами «та й на білий сніг» в партиях 2-х сопрано и 2-х альтов, в результате создаётся сонорно-шумовой эффект, имитирующий разноголосицу толпы, находящейся в состоянии крайнего возбуждения. Аналогичный приём свободного произношения текста участниками хора находим в тт. 49–50, где композитор вновь решает фоническую задачу передачи рокота толпы, на сей раз славящей героя.

К технике алеаторических квадратов, вступающих имитационно, композитор возвращается в заключительном разделе части тт. 92–97 (93–98), однако в отличие от тт. 38–41 здесь фиксируется один темп, но при этом предписывается каждому инструменту деревянной группы (кроме фагота и контрафагота) играть *tempo rubato*, *lamentoso*. К этому пласту добавляется ещё один, в низком регистре, написанный с применением техники ограниченной алеаторики тт. 94–97 (95–98). Виолончели *div.* и контрабасы *div.* штрихом *detache* исполняют квадраты, состоящие из тридцать вторых длительностей, с указанием играть как можно быстрее, что воссоздаёт нарастающий от *piano* до *fortissimo* гул, подготавливающий завершающую патетическую коду части.

Глубокое смысловое значение имеет применение алеаторики в Пятой («Речитативы») и Шестой («Финал») частях симфонии. В драматургии целого эти части представляют собой последнюю контрастную пару, где дано соотношение лирико-философского и эпико-гражданственного ракурсов раскрытия поставленной проблемы, благодаря чему концепция Художник и Мир выводится на новый уровень осмысления.

Исходя из основных эстетических задач, в «Речитативах» алеаторика выступает в двух параметрах: 1) звукоизобразительном, передавая фоническую «пустоту» как символ «безжизненности» изначального хаоса, из которого возникает бесконечное движение во времени и простран-

стве, непрекращающийся эволюционный цикл —... рождение... жизнь... смерть... рождение...; 2) философском — в качестве важного элемента диалектического сопряжения категорий необходимого и случайного.

В доказательство рассмотрим ряд моментов. Так, у виолончелей (2–6) в тт. 2–8 дано глиссандирующее соскальзывающее движение терции в высоком регистре, исполняемое свободно, независимо друг от друга пятью музыкантами, что усиливает ощущение неустойчивого, зыбкого пространства. Аналогичный фон, только расширенный добавлением тембра 1-й и 2-й арфы, создаётся с помощью квадратов с точно зафиксированной высотой звуков, но ритмически исполняемых произвольно (тт. 5–8 и 20–23). С 21 т. по 23 т. подключается фортепиано с уже знакомым приёмом «*colle spazzole di ferro sulle corde*», исполняемым в свободном ритме. Сходным образом в репризном разделе (тт. 47, 48) на ритмически свободные квадраты в партиях колокольчиков и фортепиано накладываются квадраты у 1-й и 2-й флейт *Piccolo*, состоящие из тридцать вторых длительностей, где также допускается произвольное темповое и метрическое прочтение.

Алеаторика применяется композитором и как динамизирующий драматургический фактор — вторгающаяся «ритмическая анархия» создаёт впечатление движения «без цели», которое возникает как бы случайно и неожиданно прекращается. Начиная с 8 т. по 15 т., а также с 39 т. по 45 т., у струнных графически зафиксированы ноты так, что они могут быть прочтены исполнителями только алеаторично. Указана конкретная звуковысотность, но длительности даны без ритмической дифференциации по отношению к метру, с приблизительным местоположением в такте: в первом фрагменте (тт. 8–15) у альтов *div.* — тридцать вторые, у виолончелей *div.* — шестнадцатые, у контрабасов *div.* — восьмые; во втором фрагменте (тт. 39–45) квадраты у 1-х скрипок *non div.* — восьмые длительности, у 2-х скрипок *non div.* — шестнадцатые, у альтов *non div.* — восьмые, тридцать вторые и шестнадцатые, у виолончелей *non div.* — тридцать вторые и контрабасов *non div.* — восьмые. Таким образом, регулируется общее время звучания (начало и окончание фрагмента) при свободном внутреннем метроритмическом наполнении партий.

Взаимодействие стабильного и мобильного начал отвечает глубокой философской идее сочинения, четко выраженной в стихотворной основе части, где, с одной стороны, подчёркивается процесс бесконечного преобразования всего сущего («Усе міняється, оновлюється, рветься, у ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є, замулюється мулом, порохом береться, а потім знов зеленим з під землі встає»), а с другой, декларируется вечность объективных законов мироздания («Та ні, життя тримає строго послідовність, і що здається хаосом — є тонкий лад», «Законів боротьби нікому не зламати, закони материнства не перемінить»). Та-

кой философский вывод логично подготавливает заключительную часть цикла, являющуюся по сути дела торжественным эпилогом.

Господство возвышенно-гимнической образности в «Финале» обусловило обращение к более традиционным выразительным средствам, в частности, чётко организованной горизонтали и вертикали с преобладанием гомофонно-гармонического типа фактуры. Поэтому алеаторика в данной части применяется фрагментарно у отдельных инструментов, усиливая набатно-колокольный оттенок звучания, как например, в партиях виолончелей и контрабасов (тт. 11–13), для которых характерна ритмическая свобода исполнения. Принципиально важным представляется завершение части, где сочетается динамическое раздувание звука с одновременным ритмическим замедлением движения по усмотрению исполнителя (ритмическое диминуэндо от мелких длительностей к крупным в партии литавр с условным указанием количества звучащих нот, которое может варьироваться при каждом новом исполнении — тт. 45, 46). Все это усиливает дифирамбическую мощь коды, призванную окончательно утвердить мысль о неисчерпаемости жизненных сил художника в его слиянии с народом.

Итак, аспектный анализ симфонии № 3 «Я утверждаюсь» Е. Станковича подтвердил многообразие смысловых границ алеаторики, широкое поле возможностей в воплощении конкретных выразительных и изобразительных задач, обусловленных логикой развития ведущих образно-смысловых пластов, что в конечном счёте влияет на художественную убедительность раскрытия сложной философской концепции.

Список использованных источников

1. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э. Денисов // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / [сост. Л. Г. Раппопорт ; общ. ред. А. Н. Сохора и Ю. Н. Холопова]. — М. : Музыка, 1971. — С. 95–133.
2. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970-е — начало 80-х годов) / Е. Зинькевич. — К. : Музична Україна, 1986. — 184 с.
3. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. [О музыке Евгения Станковича / Е. Зинькевич. — Сумы : Регулярный сад / [Научное приложение к журналу «Зелёная лампа»], 2000. — Вып. 1. — 252 с.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек ; [пер. с чеш. К. Н. Иванова] / [общ. ред. и коммент. Ю. Н. Рагса и Ю. Н. Холопова]. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.
5. Кюрегян Т. Алеаторика / Т. Кюрегян // Теория современной композиции: Academia XXI. — М. : Музыка, 2007. — С. 412–430.
6. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навчальний посібник / С. Павлишин. — Львів : БаК, 2005. — 232 с.

7. Скрыпник А. Алеаторика в композиционно-драматургической организации симфоний современных украинских композиторов (на примере Sinfonia Larga и Симфония № 4 «Ligsa» Евгения Станковича) / А. Скрыпник // Музичне мистецтво. — Донецьк : Юго-Восток, 2008. — Вип. 8. — С. 11–20.
8. Скрыпник А. Алеаторика как фактор организации семантического пространства в камерных симфониях № 1 и № 2 Евгения Станковича / А. Скрыпник // Жанр як категорія музичної творчості : науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. статей]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. — Вип. 81. — С. 208–217.
9. Скрыпник А. О смыслообразующей роли алеаторики в современных оркестровых произведениях / А. Скрыпник // Теоретичні та практичні аспекти музичного мислення : науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. статей]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. — Вип. 60. — С. 98–106.
10. Холопов Ю. Алеаторика / Ю. Холопов // Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — С. 24.
11. Холопов Ю. Задания по гармонии / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1983. — 287 с.
12. Шнеерсон Г. Алеаторика / Г. Шнеерсон // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 93–94.

Скрыпник О. В. Виразальні функції алеаторики в Симфонії № 3 «Я стверджуюсь» Е. Станковича. У статті розглядається практичне застосування різних типів алеаторики: звуковисотного, ритмічного, темпометричного і їх виразальні можливості. Прослідковується іманентний зв'язок різноманітних прийомів алеаторики з драматургією твору, розкриттям колористичної функції, логікою розвитку образно-смыслових пластів.

Ключові слова: типи алеаторики (звуковисотний, ритмічний, темпометричний), взаємодія стабільного й мобільного начал, техніка композиції.

Скрыпник А. В. Выразительные функции алеаторики в Симфонии № 3 «Я стверджуюсь» Е. Станковича. В статье рассматривается практическое применение различных типов алеаторики: звуковисотного, ритмического, темпометрического и их выразительные возможности. Прослеживается имманентная связь разнообразных приёмов алеаторики с драматургией сочинения, раскрытием колористической функции, логикой развития образно-смысловых пластов.

Ключевые слова: типы алеаторики (звуковисотный, ритмический, темпометрический), взаимодействие стабильного и мобильного начал, техника композиции.

Skrypnik O. V. Expressive functions of aleatoric music in symphony № 3 «I am getting affirmed» by E. Stankovich. Practical application of various types of aleatoric music: pitched sound, rhythmic, tempometric and their expressive opportunities are considered. Immanent connection of different ways of aleatoric music with dramatic concept of the composition, disclosure of colour function, logic of the development of figurative strata of meaning is traced.

Keywords: types of aleatoric music (pitched sound, rhythmic, tempometric), interaction of stable and mobile principles, technique of composition.

**ПАРАДИГМА СТИЛЯ ЕВГЕНИЯ СТАНКОВИЧА:
МЕТАМОРФОЗЫ В КОНТЕКСТЕ ЕДИНСТВА
(НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ)**

В музыковедческих работах и публикациях о творчестве Евгения Станковича¹ активное внимание уделяется его крупноформатным опусам, что вполне понятно, поскольку автором написаны балетные, оперные, хоровые и симфонические произведения. И в гораздо меньшей степени в объектив музыковедческой мысли попадает камерная музыка композитора, которая по количественной и концептуальной значимости занимает весомое место в жанровой панораме творчества композитора, ничем не уступая вышеуказанным жанрам (десять камерных симфоний, полуторачасовая симфоническая поэма «*Dictum*», секстет, квинтет, квартет, несколько трио, дуэтные и сольные композиции).

Кроме того, в ряде исследований тиражируется тезис о том, что Е. Станкович — автор, в творчестве которого практически сразу сформировался собственный неповторимо индивидуальный стиль. Особого противоречия в этом выводе нет, поскольку действительно самобытный авторский стиль у этого композитора выкристаллизовался рано, в самом начале творческого пути. И все же небольшой и непродолжительный по времени (примерно пять-шесть лет) «стартовый разбег» у него был, и связан он как раз с камерными сочинениями для скромного исполнительского состава, написанными во второй половине 60-х — начале 70-х годов прошлого века.

Цель данной публикации — проследить процесс становления стиля Е. Станковича, обратив внимание на метаморфозы в контексте стиливого единства от первых, ранних опусов до произведений зрелого периода. Это даст возможность, с одной стороны, вызревание стиля в ранних сочинениях, а с другой, выявить стилиевые переключки между произведениями, относящимися к разным временным периодам творчества. Подобные наблюдения делаются на материале камерной музыки, в которой принципы авторского мышления представлены в наиболее концентрированном виде.

Учитывая продиктованную масштабами статьи необходимость сужения исследовательского фокуса, в качестве показательных образцов избраны как сольные, так и ансамблевые сочинения для скрипки, виолончели и фортепиано. Они охватывают значительный временной период: Сонатина для фортепиано (1966), Соната № 2 для виолончели и фортепиано

¹ См. работы о Е. Станковиче и его творчестве С. Лисецкого, Е. Зинькевич, В. Москаленко, Р. Станкович-Спольской, И. Коханик, А. Луниной.

ано (1968), Соната № 3 для виолончели и фортепиано (1971), Две пьесы для скрипки и виолончели (1972), триптих «На Верховине» для скрипки и фортепиано (1972), Соната-пикколо для скрипки и фортепиано (1977), «Печальной дрымбы звуки» для виолончели и фортепиано (1992), «Украинская поэма» для скрипки и фортепиано (1997), Дуэт для скрипки и фортепиано (2005), трио «Музыка Рудого Лісу» для скрипки, виолончели и фортепиано (1992), «Стародавние танцы на Верховине» для двух фортепиано (2002), «Посвящение» для виолончели и фортепиано (2007), трио «Эпилоги» для скрипки, виолончели и фортепиано (2007)².

Из перечисленных произведений для анализа отобраны «опорные» сочинения как репрезентанты разных периодов творчества.

Прежде всего, остановимся на образцах, созданных в 60-х — начале 70-х годов — Сонатине для фортепиано (1966), Сонатах для виолончели и фортепиано № 2 и № 3 (1968, 1971) и Двух пьесах для скрипки и виолончели (1972).

Эти совсем еще ранние опусы находятся в русле модных тенденций того времени, когда новое, неизвестное, ранее недоступное западное авангардное искусство будоражило умы молодого поколения композиторов — В. Сильвестрова, Л. Грабовского, А. Караманова, В. Годзяцкого, В. Загорцева. Написанные в атональной стилистике, ранние сочинения Е. Станковича явно отражают влияние авангарда. Лишь ретроспективный взгляд с позиции сегодняшнего дня позволяет обнаружить в них некие ростки, зерна, намеки, эскизы будущего гармонического языка, фактурной многоплановости, интонационной характерности «зрелого» и «позднего» авторского стиля, учитываемая при этом последующий резкий эволюционный стилиевой скачок. С этих позиций рассмотрим четыре вышеуказанные композиции.

Сонатина для фортепиано (1966) и Вторая соната для виолончели и фортепиано (1968) написаны в стиле музыки «жестких» авангардистов — П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно, К. Пендерецкого. Складывается впечатление, что Е. Станкович ставил перед собой задачу освоения авангардных техник — сонористики, пуантилизма, алеаторики, вычурных способов звукоизвлечения с ударами ладонью и металлическими пластинами по струнам, игрой на струнах рояля, что сближает эти сочинения с опытами Д. Кейджа, в частности, с его трактовкой фортепиано как «со-

² В публикации предлагается рассмотрение именно камерных сочинений для скрипки, виолончели и фортепиано (в различных комбинационных исполнительских составах), поскольку, во-первых, Е. Станковичем в таком формате написано много произведений, причем в разные периоды творчества, а во-вторых, самые первые пробы пера композитора — композиции для фортепиано (Сонатина), а также виолончели и фортепиано (Две Сонаты для виолончели и фортепиано). Потому анализ предложенных в статье сочинений и предоставляет возможность показать метаморфозу авторского стиля.

норояля» или «шумового оркестра». Рваный, лоскутный, дискретный тематизм в обоих сочинениях напоминает затейливый интонационный арабеск. В целом же напрашивается сравнение с супрематичной живописью: это своеобразная «геометрия звуков», произвольная графическая россыпь из звуков-точек, микромотивов-мазков, кратких попевок-линий и пассажей-конструкций. Регистровая разбросанность рваного интонационного полотна, разнообразие обертоново-сонористических тембровых шумовых призвуков, возникающих вследствие нетрадиционных приемов игры на фортепиано и виолончели, окрашивают звуковую ткань обоих сочинений различными тембральными эффектами. Это словно игра между черно-белой графикой и разноцветной абстракцией.

Такая музыка может порождать в сознании слушателей и исполнителей самые разные смысловые идеи, ассоциации, аналогии, фантазии. В ней запечатлено представление о музыкальной звучании как абстрактном абсолюте, как о «вещи в себе». Это показ энергии разных состояний, различных кинетических образов, например, серединная часть в Сонатине ассоциируется с образами оживших марионеток или фантастическим «танцем теней», настолько прихотлив и капризен в ней скерцозный дискретный мелос.

Вместе с тем и здесь заметны такие основополагающие принципы индивидуально самобытного стиля «будущего» Е. Станковича как графичность линий каждого голоса, каждой партии. При этом соноро-тембровая многоплановость фактуры, структурированной резкими регистровыми контрастами, имеет потенцию к оркестровому многозвучию, что дает возможность воспринимать эти сочинения как эскиз будущих полиплановых оркестровых композиций. Таким образом, даже в самых первых ранних произведениях «проступает» оркестровое мышление автора, и в этом проявление одной из знаковых примет стиля Е. Станковича. Контрастное чередование настроений-состояний, кинетической энергии также станет в будущем характерной для композитора «родовой» чертой, когда напряженная экспрессия будет сменяться медитативными «рапидами», а игра звуковыми красками, тяга к звукописи проложит путь к особой разновидности индивидуализированного импрессионизма украинского мастера.

Соната для виолончели и фортепиано № 3 (1971) и Две пьесы для скрипки и виолончели (1972) по всем формальным признакам еще вписываются в ранний творческий период, но вместе с тем это уже и образцы, намечающие непредсказуемо быструю творческую метаморфозу Е. Станковича. В них нет пока такой привычной для слуха особой «станковической» теплоты. Авангардный принцип мышления в виде атональной интонационной свободы и темброво-регистровой разбросанности попевочно-пуантилистичного тематизма, напоминающего веберновский, еще сохраняется, но уже нет жесткости и резкости авангардной лексики Со-

натины и Второй виолончельной сонаты, благодаря чему еще более явно обнаруживаются приметы будущей стилиевой зрелости, заметны «токи», непосредственно ведущие к триптиху «На Верховине» и Сонате-пикколо.

В мотивных нюансах, гармонических деталях этих композиций уже проявлен интерес к звукописи, звукоизобразительности, причем разного характера. С одной стороны, это тонкая графическая звукопись, как в японских эстампах, которая в полной мере проявит себя в импрессионистических опусах автора — триптихе «На Верховине», симфонии «*Lirica*», «Симфонии пасторалей», в трио «Смиренная пастораль» для скрипки, альтя и виолончели. Но намечен также и иной характер звукописи: особая «игровая звукопись», когда игра становится музыкой, а музыка игрой. Это тот самый *Ludus*, эскизные зерна которого впоследствии трансформируются в оригинальную идею в Первой камерной симфонии (кстати, вторая часть так и называется «*Ludus*»), в Восьмой камерной симфонии «Мов бризги піни з зір». В этом смысле Две пьесы для скрипки и виолончели и Третья виолончельная соната вполне могут служить «этюдами» также к квинтету «Музыка для небесных музыкантов» и даже трио «Музыка Рудого Лісу», вторая часть которого также названа композитором «*Ludus*». Это мозаичный звукописный мелос, с годами ставший гармонически более изысканным, интонационно богатым, разнообразным. Потому последовательности кластеров в этих ранних опусах — не просто фактурный прием и композиционная техника, не бескрасочные, тусклые гроздья автономных аккордовых пятен, а мощная экспрессивная гармоническая краска, характерная для зрелого гармонического языка Е. Станковича.

Потенцией к будущему «станковическому стилю» является также концертность, технологическая эффектность партий каждого солиста: на этом в дальнейшем выстроится ярко концертный по своей природе стиль композитора³. Игра структурными формами, интонационно-ритмическими элементами проложит путь к стереофонизму полипластовой фактуры зрелых и поздних опусов автора. Свободная, поэзная концертная форма Третьей виолончельной сонаты со временем перерастет в рапсодичность, что станет важным формообразующим принципом. Помимо этого укажем на такой смысловой знак будущего авторского стиля, как тихий финал Сонаты, просветленная концовка. Это не просто случайное драматургическое решение финала конкретной композиции, а стилиевой

³ Концертность как стилиевой принцип мышления Е. Станковича наиболее ярко проявилась в камерных симфониях автора: например, Третья камерная симфония написана для флейты и двенадцати струнных. Четвертая — для баритона и камерного оркестра, Пятая — для кларнета и одиннадцати струнных, Шестая — для валторны и камерного ансамбля, Седьмая — для Скрипки и оркестра, Восьмая — для меццо-сопрано и камерного ансамбля, Девятая — для фортепиано и струнных, Десятая — для фортепиано и струнных.

знак-символ, воспринимающийся как особый психологический «стилевой автограф», характерный для всего творчества Е. Станковича.

Скачок-переход от «раннего» стиля к «зрелому» знаменуют Триптих «На Верховине» (1972) и Соната-пикколо (1977) — две яркие и уже по-станковически рельефные дуэтные композиции для скрипки и фортепиано, к которым примыкают Струнный квартет (1973) и Камерная симфония № 1 (1973)⁴.

Логичным образом напрашивается вопрос: почему именно Триптих так явно ознаменовал зрелость стиля Е. Станковича? Комплекс идей, новизна мелоса, оригинальное фактурное решение, иной подход к процессу сочинительства в целом — вот ответ на поставленный вопрос. В Триптихе имеется некий субстрат драматургических идей, технических приемов, которые станут базовыми для каждого последующего опуса композитора, что свидетельствует о выработке собственного индивидуального стиля. Триптих — это три необычайно выразительные жанровые мини-сцены («Колыбельная», «Свадьба», «Импровизация»). Красота мелоса, «замешанного» на этнической пестроте закарпатской «звуковой крови», роскошность изысканных, обертоново богатых гармоний-созвучий проявлены автором щедро и со вкусом. Именно с Триптиха ярко заявляет о себе неофольклоризм в творчестве композитора, который будет сохраняться как стилевой компонент очень многих его сочинений.

Романсово-ариозный напев первой части Триптиха — «Колыбельной», написанной в простой трехчастной форме, исполняется то скрипкой, то фортепиано, создавая ощущение пения живого человеческого голоса. Это собирательный образ — голос-символ самой Матери-Природы, поданный на акварельном пейзажном фоне, воссозданном изысканными, по-авангардному изломанными гармониями и темброво-пуантилистической фактурой.

Вторая часть «Свадьба» (сложная трехчастная форма) после картины пейзажного умиротворения воспринимается как своеобразный кино-слайд ритуально-архаической, языческой, прадавней, общинной свадьбы-действия. Тут и имитация звучания троистых музык, и отголоски коломыйковых ритмоинтонаций, воспроизводящих неистовый первозданный танец в духе И. Стравинского, Б. Бартока, во многом ассоци-

⁴ Сюиту для струнного квартета (1971), несмотря на то, что появилась она в один год с Сонатой для виолончели и фортепиано № 3, без сомнения следует отнести к вполне зрелым опусам. «Зрелость» Сюиты не только в профессионализме, безупречности технического решения, поскольку и Третья виолончельная соната в техническом плане не поступает профессионализмом, а именно в качестве материала, оригинальной смысловой идее и звуковом ее воплощении. Сюита характером образности пересекается с Триптихом «На Верховине», и в этих опусах уже есть многое, что составляет суть и смысл понятия «стиль Станковича».

ирующийся также с картиной Ф. Малявина «Вихрь». В нем обыграны эстетика вакхического дионисийства, та философия коллективного бессознательного, на которой основывается учение К. Юнга. Бешеный темп, динамический напор, острота акцентных синкопированных ритмов сочетаются с мелодикой, основанной на попевах архаического фольклора. Подобное дионисийство впервые в творчестве Е. Станковича заявило о себе в Сюите для струнного квартета, написанной годом раньше Триптиха (в финальной части). А далее этот «родовой» для стиля композитора образ будет находить множество ярких воплощений, как, к примеру, в фольк-опере «Когда цветет папоротник» (1979).

Финальная часть Триптиха — «Импровизация» — изложена в свободной сквозной форме. Ее мелодический рельеф в духе «думной рапсодии» излагается на фоне импрессионистической пленэрной канвы, как это было в «Колыбельной». Экспрессивный думный речитатив привносит субъективную эмоцию в объективный мир двух предыдущих сцен-картин, что отсылает нас к народной философии нерасторжимого единства частного и общего, индивидуального и коллективного, микро- и макрокосмоса.

Таким образом, в Триптихе глубоко раскрыта философия народной жизни, представленной в нерасторжимом триединстве рождения («Колыбельная»), стихийного утверждения вечных начал («Свадьба»), осознания незавершенности, бесконечности бытия, постоянного движения вперед... («Импровизация»).

Черты индивидуального авторского стиля Е. Станковичем ярко раскрылись также в Сонате-пикколо (1977). Согласно авторскому комментарию, название «пикколо» связано с малой формой и лаконичным объемом музыкального материала, где отчетливо прослеживаются связи не только с Триптихом, но и симфониями «*Larga*» (1973), «*Heroica*» (1975), «*Lirica*» (1977). Это небольшая концертная пьеса, написанная в традиционной сонатной форме с краткой разработкой, отличающаяся образной многослойностью и ярким мелодизмом. В ней нежная графично-эскизная акварельность, в ключе японской графики (как это имело место и в Триптихе), сочетается с патетической экспрессией, а элементы думной рапсодичности оттеняются ариозным мелосом. Взаимоотражение эмоциональных полярных граней друг в друге, как в зеркале, — вот смысловая фабула композиции: синтез авангардной раскованности с традиционной сонатной формой, узкообъемного национально-фольклорного попевочного мелоса с импрессионистски-модерновыми гармониями. Важно отметить, что все характерные черты индивидуального композиторского стиля, определившиеся в Триптихе и Сонате-пикколо, словно в оптическом фокусе, умножены, маркированы в вышеупомянутых симфонических полотнах этих лет.

Именно от Триптиха берут начало несколько эмоционально-смысловых «артерий» философских концепций Е. Станковича, среди которых в

качестве главных семантических векторов весьма условно можно выделить три линии. Во-первых, это тонкая графическая звукопись пейзажных акварелей, «фольклористический импрессионизм», который после Триптиха напомнит о себе в трио «Смирненная пастораль», «Утренней музыке» для скрипки и струнного оркестра, финале Шестой камерной симфонии «Тревоги осенних дней», Девятой камерной симфонии «*Quid pro quo*», «Симфонии пасторалей». Во-вторых, вычурная звукопись Триптиха в стиле *Ludus* авангардного лексического формата в дальнейшем проявит себя в Сонате-серенаде для флейты и фортепиано, Первой, Пятой («Потаємні поклики»), Восьмой («Мов бризки піни з зір») камерных симфониях, в трио «Квітучий сад і яблука, що падають у воду», квинтете «Музыка для небесных музыкантов», секстете «Що сталося в тиші після відлуння» и даже в трио «Музыка Рудого Лісу». Третья мощная эмоционально-образная линия, берущая начало в Триптихе, «замешана» на неофольклорном экспрессионизме думно-рапсодичного мелоса либо стихии острых ритмов. Она отчетливо проявляется в красивых, маркированных мелодиях «Элегии памяти Станислава Людкевича» для струнного оркестра, «Горной легенде» для альта и фортепиано, «Новелле» для флейты, кларнета и струнного квинтета, фольк-опере «Когда цветет папоротник», Третьей и Десятой камерных симфониях. Эта образность в наиболее полнокровном виде отразилась в творчестве Е. Станковича 1990–2000-х годов.

Среди камерных сочинений для скрипки, виолончели и фортепиано этого периода выделим шесть композиций: «Печальной дрымбы звуки» для виолончели и фортепиано (1992), «Украинская поэма» для скрипки и фортепиано (1997), «Стародавние танцы на Верховине» для двух фортепиано (2002), Дуэт для виолончели и фортепиано (2005), «Посвята» для скрипки и фортепиано (2007), трио «Эпилоги» (2007). Они развивают все из перечисленных образно-смысловых констант, но с большим акцентом на, условно говоря, неофольклорной и неоромантической тенденции. В них доминирует яркий, щедрый «станковический» мелодизм, фактурное многообразие, изощренность ритмических структур.

Эти произведения — концертные опусы, по сути, — поэмы-баллады, поэмы-рапсодии. В неоромантическом ключе написано «Посвящение» для скрипки и фортепиано. Думно-речитативный мелос в сочетании с импрессионистической «пейзажной» фактурной тканью воссоздан в Дуэте для виолончели и фортепиано и в трехчастной пьесе «Печальной дрымбы звуки», где сдержанно-суровый мелодический рисунок сочетается с «акустическим фоном», имитирующим дребезжащий голос дрымбы. «Солоспив» скрипки в крайних разделах трехчастной «Украинской поэмы» оттеняется стихией танцевально-ритмического начала в середине формы.

В стиле неофольклорного экспрессионизма написано и трио «Эпилоги» для скрипки, виолончели и фортепиано. По форме это по-

эма-баллада со сквозным развитием и несколькими фазами свободного развития. Нежные ариозо скрипки вступают в диалог-согласие с сурово-экспрессивными речитативами виолончели. Возникает ощущение повествования от лица двух персонажей. Объемные созвучия партии фортепиано способствуют созданию стереофонического эффекта, звуковой наполненности широкого воздушного пространства. Разнообразие драматургического плана поэмы подчеркивают переходы от умиротворенной созерцательности импрессионистического пейзажа к драматической напряженности и финальной колокольности.

В пяти пьесах из указанных шести главенствует стихия ариозного, вокализованного, думно-речитативного мелоса. Лишь в «Стародавних танцах на Верховине» ритмическое начало становится доминирующим: во всю буйствуют прихотливо синкопированные с подчеркнуто нерегулярной акцентикой ритмы и «этнический» квази-закарпатский мелос. Вся композиция выстраивается по драматургическому крещендирующему принципу, с постепенным расширением фактурных пластов и нарастанием динамики общего движения-танца, причем танца архаического, с оттенком языческой ритуальности. Это танец-магия, танец-миф, танец-обряд, танец-заговор, танец-символ круговой цикличности в движении вселенского земного биоса, танец как знак единства человека с Космосом. На остро синкопированную стаккатно-остинатную тему (интонационную формулу) танца, продолжительностью в девять тактов, структурирующую всю форму от начала и до конца, постепенно накладываются разные темы, многие из которых повторяются, привнося элемент рондальности. Диалог между отдельными темами создает ощущение танцевального состязания. Авангардно-кластерная, диссонантная терпкость в сочетании с полиритмией привносит оттенок современности в общую атмосферу языческого праславянства. В финальной фазе, а всего девятнадцать мини-фаз (танцевальных коленец), общее танцевальное движение становится оргическим, вакхическим, напоминающим стихийный взрыв накопленной кинетической энергии.

Шесть пьес звукописательны по характеру образности. В них озвучена красота первозданной природы, пейзажной лирики, земного бытия и прабытия, как на полотнах А. Куинджи, И. Левитана, И. Труша, И. Марчука. Сама музыка в своей панславянской красоте становится их главным персонажем. Через щедрый, полнокровный мелос либо жанрово-ритмическое многоцветие воссоздается сокровенная энтелехия жизни музыки в ее многообразных состояниях.

От этих сочинений протягивается стилевая нить к Триптиху «На Верховине» и Сонате-пикколо, в которых впервые была проявлена «станковическая неофольклорность», а через них осуществляется в очень опосредованной форме контакт с еще более ранними сочинениями — Сонатиной, двумя Сонатами для виолончели и фортепиано.

Другим примером стиливого резонанса на векторно-временном состоянии является трио «Музыка Рудого Лісу»⁵. Написанное в полярно ином ключе — авангардно-атональной манере, оно вместе с тем на языковом уровне коррелирует с самыми ранними опусами композитора: импрессионистической графичностью перекликается с Триптихом и Сонатой-пикколо, а атональной свободой, алеаторно-сонористической дискретностью, сквозной композиционной организацией формы — с Сонатиной, Двумя пьесами для скрипки и виолончели, двумя сонатами для виолончели и фортепиано.

Программная направленность художественной концепции Трио обусловлена его посвящением событиям Чернобыльской трагедии, что отражено в авторском комментарии: «Після страшної радіації Чорнобильської трагедії ліс навколо став рудим». Фактически это произведение о смерти всего живого, поэтому композитор воссоздал звуковыми средствами лес мертвым, пустым, уничтоженным катастрофой, что достигается с помощью конкретных интонационно-тематических знаков-символов. Настойчивое остинатное «выдалбливание» одного звука в партии фортепиано воспринимается как знак тревоги, это набатный звон, а фрагменты звучания застывших кластеров-хоралов вызывают ассоциации с похоронным отпеванием. Остинатные квартовые флажолеты скрипки воссоздают пустоту бездушного пространства, мертвую тишину, смертельный покой. Глиссандирующие пассажи у скрипки и виолончели воспринимаются как стоны, стенания — стон мертвого леса, стенания душ мертвого ландшафта. В отдельных фрагментах экспрессивные, суровые, интонационно изломанные реплики у скрипки, а затем и у виолончели звучат как гневные протесты, истеричные восклицания. Катабазисные глиссандо у скрипки и виолончели усугубляют тягостное скорбное состояние. Это интонационный знак сошествия «в пропасть» катастрофы, в адскую бездну.

⁵ Симптоматично, что Трио появилось в один год с пьесой «Печальной дрымбы звуки», однако трудно найти более полярные по образному строю сочинения. «Музыка Рудого Лісу» скорее примыкает к периоду 80-х, когда Е. Станковичем были созданы самые драматические его произведения — Вторая (1980), Третья (1982), Четвертая «Памяти поэта» (1987), камерные симфонии, трагичнейшая симфоническая поэма «*Dictum*» (1987). 90-е годы уже были окрашены в более светлые тона, что показательно для опусов авангардного лексического толка (Пятая /1993/, Шестая /1996/, Восьмая /1997/ камерные симфонии, квинтет «Музыка для небесных музыкантов» /1993/, секстет «Що сталося в тиші після відлуння» /1993/), а также светло-элегических симфонических опусов на духовную тематику («Аве Марія» /1997/ и сочинений неофольклорно-экспрессионистического характера — «Украинская поэма» /1997/, «Элегия» для струнного квартета /1997/, «Идиллия» для флейты и фортепиано /оркестра/ /1998/). Поэтому резким контрастом воспринимается трио на фоне этих сочинений. Однако, как неоднократно отмечалось, в этом контрастном единстве нет никакой парадоксальности, потому что у Е. Станковича симбиотичный принцип мышления объединяет различные, порой полярные векторные устремления.

Такими семантическими знаками обрисован автором мертвый лес первой «Початок... (*quasi Preludes*) і третей (Кінець... *Postludio*)» частей. Преобладает в основном тихая динамика, неторопливый темп, «линейная», прозрачно-графическая фактура. Каждая тематическая линия, интонационный знак — ясный, скульптурный, выразительный, как персонификация определенной эмоции, звуковая фиксация медитативного состояния «раapidного макрокадра», застывшее, статичное звукоззерцание мертвой тишины.

Вторая часть («Продовження... *quasi Ludus*») — звукоизображение вселенской катастрофы в демоническом, ирреально-фантазмагорическом ключе. Все интонационно-тематические знаки первой части переосмысливаются в арабесково-гротескной стилистике, характерной для злого, фантастического скерцо. Мертвый мир показан в ракурсе катастрофы, которая разыгрывается, буквально, на глазах — здесь и сейчас. Это то апокалиптическое состояние агонии, разыгравшейся перед тем, как мир стал пустым, безжизненным, мертвым. Эмоциональный накал сравним с нервной оголенностью: вся музыкальная ткань становится бессвязной, лоскутной, рваной, колокольный остинатный звон первой части, отдаленно напоминавший набат, теперь превращается во вселенский набат, а реплики скрипки и виолончели — в истерические вопли.

Но почему же название части «*Ludus*» — игра? Видимо такое название, с одной стороны, указывает на игровую логику драматургического построения части, основанную на принципе дискретного сопоставления, а с другой — имеет глубокий смысловой подтекст, подчеркивающий страшную реальность происшедшей катастрофы, которую нельзя воспринимать как некую условность, характерную для игры. Тем трагичнее понимание, что это гротесково-игровая фантазмагория, ставшая реальностью.

Третья часть возвращает эмоциональное состояние первой части, а следовательно и ее лексику, стилистику, интонационно-тематические модусы, сонорно-линейную полифоническую фактурную ткань. Это снова застывший импрессионистический макрокадр, однако ощущение мертвой статичности здесь явно маркируется. Финал непродолжителен по времени звучания, потому что на этот раз композитор не столько звукоизображает мертвый лес, сколько подводит итог, это краткое послесловие. Мерные остинатные кластеры в партии фортепиано теперь не только хорал-отпевание, отдаленный набатный звон, это еще и пассакалия, похоронное шествие. Крайне длинные, «линейные», тянущиеся звуки у скрипки и виолончели вызывают зрительную ассоциацию с длинной ровной линией на кардиографе, обозначающую остановку сердца, дыхания, что означает смерть. Это протяжный вселенский похоронный стон. Одним словом, финал — это звуковая визуализация не просто мертвого леса, а самой смерти.

Трио «Музыка Рудого Лісу», являясь произведением, написанным в авангардно-атональной свободной стилистике, за счет сложности языка в

еще большей степени отсылает к ранним поисковым опусам. Налицо стилевая арка между Трио и двумя сонатами для виолончели и фортепиано, а также Сонатиной. Общее между ними — пуантилистически-сонористическая, отчасти кластерно-дискретная система языка, свободный принцип построения формы, фактурная регистрово-графическая многоплановость.

Итак, рассмотрение камерной музыки Е. Станковича позволило выявить важные закономерности стилевой эволюции и принципы авторского мышления. Именно в этой сфере на примере сочинений разных временных периодов отчетливо просматриваются метаморфозы стиля в контексте единства, взаимосвязи на расстоянии между самыми первыми сочинениями композитора и его зрелыми, поздними опусами.

Подытоживая все сказанное, подчеркнем, что в камерном жанре у Е. Станковича нет «проходных» сочинений, потому камерную сферу его творчества нельзя рассматривать лишь как некую творческую лабораторию. Здесь, как и в других жанровых областях — оперной, симфонической, хоровой, балетной музыке, — композитор максимально разнообразен, самобытен и оригинален. Камерные опусы в наследии мастера равновелики развернутым симфоническим полотнам, в них также через микрокосм отражается и запечатлевается макрокосм, переплетаются и синтезируются различные ракурсы отражения мира, в частности, импрессионистическая картинность сочетается с эпической панорамностью, драматической экспрессивностью и задушевной, одухотворенной лиричностью. Все это раскрывает авторское «Я» Е. Станковича — тонкого психолога, глубокого мыслителя со своим особенным философским подходом к сложным проблемам человеческого бытия и способам его отражения в музыкальном искусстве.

Список использованных источников

1. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Е. Зинькевич. — Сумы : Регулярный сад. Научное приложение к журналу «Зеленая лампа». — Вып. 1 — 1999. — 252 с.
2. Коханик И. Некоторые черты индивидуального стиля Станковича (гармония как стилевой фактор) / Ирина Коханик // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля : [тематич. сб. науч. трудов Киевской консерватории]. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1993. — С. 87–103.
3. Лісецький С. Й. Євген Станкович / С. Й. Лісецький. — К. : Музична Україна, 1987. — 64 с. — (Творчі портрети українських композиторів).
4. Луніна А. Дев'ять камерних симфоній Євгена Станковича (до питання про образний зміст камерно-симфонічної творчості) / А. Луніна // Київське музикознавство. — К. : Изд-во КГВМУ им. Р. М. Глиера, 2009. — Вып. 30. — С. 141–152.
5. Лунина А. Камерная симфония № 4 «Памяти поэта» Евгения Станковича (к вопросу специфики жанра вокальной симфонии) / А. Лунина // Київ-

- ське музикознавство. — К. : Изд-во КГВМУ ім. Р. М. Глиєра, 2013. — Вип. 34. — С. 248–264.
6. Лунина А. Композитор — маленькая планета / А. Лунина. — К. : Дух і Літера, 2013. — С. 31–224.
 7. Лунина А. Передмова / А. Лунина // Станкович Є. Камерні твори. Партитура : нотне видання : [у трьох зошитах]. — Зошит перший. — К. : Музична Україна, 2008. — С. 3–11.
 8. Москаленко В. Евгений Станкович (творческий портрет) / В. Москаленко // Музыкальная культура братских республик СССР. — К. : Музична Україна, 1982. — С. 97–113.
 9. Станкович-Спольська Р. Фольклорні джерела «Квіт папороті» Є. Станковича / Р. Станкович-Спольська // Київське музикознавство. — К. : Изд-во КГВМУ ім. Р. М. Глиєра, 2003. — Вип. 10. — С. 229–235.

Лунина А. Є. Парадигма стилю Євгена Станковича: метаморфози в контексті цілісності (на прикладі камерної музики). Стаття присвячена проблемі авторського стилю композитора: розглядається пошуковий період творчості як предикт до формування індивідуальної мови й самобутньої власної манери викладу музичного матеріалу на зразках камерної музики для невеликих виконавських складів; прослідковуються на конкретних прикладах стильові «переклики» між творами різних часових періодів — самих ранніх і зрілих, пізніх; робиться висновок про вагомість і концептуальну знаковість камерних творів як важливої жанрової компоненти творчості митця.

Ключові слова: авторський стиль, стильовий резонанс, пошуковий період, єдність стилю.

Лунина А. Е. Парадигма стиля Евгения Станковича: метаморфозы в контексте единства (на примере камерной музыки). Статья посвящена проблеме авторского стиля композитора: рассматривается поисковый период творчества как предикт к формированию индивидуального языка и самобытной собственной манеры письма на образцах камерной музыки для небольших исполнительских составов; прослеживаются на конкретных примерах стилиевые «переклички» между сочинениями разных временных периодов — самых ранних и зрелых, поздних; делается вывод о весомости и концептуальной значимости камерных сочинений как важной жанровой компоненты творчества маэстро.

Ключевые слова: авторский стиль, стилиевой резонанс, поисковый период, единство стиля.

Lunina A. The paradigm of Evhen Stankovych style: metamorphosis in the context of unity (on example of chamber music). The article is devoted to the author's style of composer. It examines search period of his creativity as preamble to formation of an individual language and original own manner of music material writing on samples of chamber compositions for smaller performing groups. The article traces on specific examples stylish «roll» between the works of different periods of time — the earliest and most mature, latest. It makes the conclusion of the ponderability and conceptual importance of the chamber works as an important genre component of art by maestro.

Keywords: author's style, stylistic resonance, the search period, unity of style.

ВЕНСКАЯ РУКОПИСЬ М. БЕРЕЗОВСКОГО

Максим Созонтович Березовский (1745–1777) является одним из композиторов, чье творческое наследие недостаточно изучено и требует к себе пристального внимания. Проблема изучения творчества М. Березовского связана с тем, что большинство нотных текстов его произведений утрачены и сейчас восстанавливаются буквально по крупицам. Поиски рукописных материалов проводятся не только в отечественных, но и в зарубежных архивах, тем более что один из периодов жизни композитора был связан с пребыванием в Италии.

В итальянских архивах духовные произведения М. Березовского пока что не обнаружены¹, поэтому специальные архивные исследования могут привести ученых к важным открытиям. География распространения духовных сочинений М. Березовского за пределами Италии намного превышает маршруты профессиональных путешествий композитора в период его итальянской стажировки: рукописи выявлены в Великобритании, Германии и Австрии. Британская рукопись содержит авторизованную партитуру хорового концерта «Не отвержи мене во время стрости». Рукописи из Германии, ныне известные как киевский рукописный сборник, принадлежали Берлинской академии пения, но в конце второй мировой войны вместе с нотной коллекцией академии были перемещены на территорию СССР и оказались в одном из киевских архивов; в данном сборнике обнаружено большое количество анонимно зафиксированных произведений М. Березовского, ранее считавшихся утраченными. Венская рукопись содержит авторизованную хоровую партитуру малоизвестного духовного концерта М. Березовского «Тебе Бога хвалим». Все рукописи датируются концом XVIII века.

Вопрос о происхождении и распространении указанных рукописных памятников непосредственно касается творческой биографии М. Березовского, в которой по-прежнему остается много белых пятен. С целью их частичного заполнения мы обращаемся к анализу венской рукописи. Содержащийся в ней духовный концерт «Тебе Бога хвалим» долгое время был известен только по инципиту сопрановой партии из рукописного «Каталога певческой ноте» 1793 года². В 2001 году в киев-

¹ Исключение — рукопись экзаменационной работы М. Березовского, которая хранится в архиве Болонской филармонической академии.

² ВМОМК им. М. И. Глинки, ф. 283, ед. хр. 25, № 62, с указанием авторства М. Березовского.

ском рукописном сборнике была выявлена анонимная версия данного концерта³. Отдельные голосовые партии удалось обнаружить в коллекции музыкально-рукописных памятников музея имени М. И. Глинки в Москве⁴. В 2008 году в журнале «Музыковедение» была опубликована статья Г. Малининой [1], в которой сообщалось об обнаружении венской рукописи концерта «Тебе Бога хвалим» через базу данных *RISM* по иниципитному фрагменту «Каталога певческой ноте».

На основе указанных материалов, еще до ознакомления с венской рукописью, нами была составлена и опубликована хоровая партитура данного концерта [4, с. 288–296].

Уникальность венского манускрипта состоит в том, что он содержит полнотекстовую авторизованную версию концерта «Тебе Бога хвалим». Такой способ фиксации не свойственен рукописным материалам из киевских и московских архивов.

Рукопись хранится в музыкально-рукописном отделе Австрийской национальной библиотеки⁵. Ранее она принадлежала венской *Hofburgkapelle* (Придворная певческая капелла), о чем свидетельствует штамп на одном из листов. Краткая информация о рукописи содержится в базе данных *RISM*⁶.

Манускрипт состоит из семи сшитых листов «альбомного» формата, без оправы и без нумерации. Каждый лист содержит по 10 нотных систем, из которых 1–4 и 6–9 заполнены партитурными акколадами. Бумага европейского производства, водяной знак — лилия в гербовом щите под короной.

Название произведения и автор указаны в заголовке, открывающем партитурную запись: «*Te Deum laudamus del Signor Beresowsky*» («Тебе Бога хвалим синьора Березовского»).

Нотный текст зафиксирован итальянской нотацией, в певческих ключах. В записи использованы итальянские термины — для обозначения хоровых партий (*soprani, alti, tenori, bassi, basso 1-mo, basso 2-do*), темпов (*Allegro, Andante, Adagio, Allegretto*) и динамических нюансов (*po, for*). Такой способ фиксации характерен для записи церковнославянских духовных концертов второй половины XVIII века и встречается в большинстве рукописей. Несколько неожиданной является латинская транслитерация церковнославянского текста («*Tebe Boha chvalim tebe hospoda isповieduiem*» и т. д.), который вписан в басовую партию хоровой партитуры. Очевидно, произведение предназначалось для исполнения хором венской придворной капеллы.

³ ЦДАМЛМУ, ф. 441, ед. хр. 907 (1–6), концерт № 15, аноним.

⁴ ВМОМК им. М. И. Глинки, ф. 283, ед. хр. 878–879, концерт № 18 (партии второго тенора и первого баса), ед. хр. 1057 (партия альты), все — анонимы, подробнее см. [3].

⁵ ÖNB, НК. 3085.

⁶ <http://www.rism.info/de/service/opac-suche.html>.

Ранее, до перешифровки венского архива, рукопись концерта «Тебе Бога хвалим» хранилась под № 379 — он указан и на первом листе самой рукописи, рядом со штампом музыкально-рукописного отдела, и в описании *RISM*. Этот же шифр встречается в некоторых других рукописях, содержащих хоровые партитуры избранных песнопений Литургии («Слава Отцу и Сыну») и двух духовных концертов («Услышит тя Господь» и «Благообразный Иосиф») Б. Галуппи, написанных на церковнославянские тексты, а также песнопения «Верую» из Литургии М. Березовского. Все указанные рукописи выполнены на бумаге одного формата, имеют одинаковое оформление, в том числе указание автора каждого произведения, и запись церковнославянских текстов в латинской транслитерации. Возможно, их переписывали в одно время и с одной целью, а также собирались соединить в общем переплете и после этого пронумеровать. Сейчас они находятся в разных картонных папках. Любопытно, что все эти произведения встречаются в киевском рукописном сборнике.

Переходя к анализу концерта «Тебе бога хвалим», отметим, что это сочинение открывает нам М. Березовского как автора духовной музыки с несколько иной стороны. Вместо музыканта-философа со сложной творческой судьбой перед нами предстает блистательный мастер, пишущий в яркой, темпераментной манере. Отчасти это связано с содержанием текста хвалебной песни «Тебе бога хвалим», который невозможно было озвучить в драматических тонах, но в еще большей степени с тем, что творческая манера М. Березовского была более разнообразной, чем мы себе представляли.

Концертный цикл состоит из пяти частей и завершается неполифоническим финалом. Подобная структура, не совсем типичная для украинских духовных концертов второй половины XVIII века, свидетельствует о том, что в творчестве Березовского концертный цикл окончательно не стабилизировался. Ведущим принципом объединения частей является принцип контраста, который проявляется на различных уровнях — образно-эмоциональном, тематическом, тональном, темповом и фактурном.

I часть «Тебе Бога хвалим» (*Allegro, C-dur, 6/8*) полностью выдержана в туттийном изложении: торжественное звучание хора передает единый эмоциональный порыв при восхвалении Бога. Монолитный аккордово-гармонический склад несколько оживляют непродолжительные имитационные вкрапления.

II часть «Тебе преславный апостольский лик» (*Andante, G-dur, 4/4*) написана в сольно-ансамблевой манере. В ее основе — два трехголосных ансамбля, с участием низких и высоких голосов (тенор — первый бас — второй бас; сопрано — альт — тенор), краткое имитационно-полифоническое развитие и обобщающее хоровое завершение. Музыка, следуя за текстом, приобретает черты повествовательности.

III часть «Ты царю славы, Христе» (*C-dur*, 3/4) является смысловым центром цикла. Она разнообразна по тематизму, способам его изложения, тональному плану, дробится на завершённые разделы, содержит яркие гармонические краски, например, сумрачное звучание трезвучия VI низкой ступени в тональности *G-dur* (на словах «Не возгнушался еси девического чрева») или мягкодиссонирующие задержания на доминантовом органном пункте в тональности *a-moll* (на словах «Царство небесное»).

IV часть «Тебе убо просим» (*Adagio*, *a-moll*, 4/4) — лирический центр цикла, молитвенное самоуглубление. Здесь задействованы все хоровые партии, однако в нотной записи преобладают указания на динамический нюанс *p*. Экспрессия коллективной мольбы передается звучанием уменьшенного септаккорда при отклонениях в минорные тональности (на словах «просим», «помози»), кратковременное просветление достигается закреплением в *B-dur* («кровию искупил еси»).

V часть «Спаси люди твоя» (*Allegretto*, *C-dur*, 3/4) выполняет функцию финала и возвращает нас к активному состоянию первой части концерта. Здесь преобладают ансамбли различных складов — кантовое трехголосие, имитационные переключки кратких двухголосных построений, диалог баса, который движется вверх по звукам доминантсептаккорда (на слова «и вознесися») с остальными хоровыми голосами. Финал отличается краткостью и завершается распевом «Аминь».

Выполненный краткий последовательный анализ концерта «Тебе Бога хвалим» М. Березовского показал некоторое расхождение с традиционной трактовкой циклической композиции духовного концерта второй половины XVIII века, сформировавшейся при непосредственном воздействии тенденций западноевропейского формообразования.

Как известно, жанровый инвариант духовного концерта опирается на последовательность четырех частей, каждая из которых выполняет в цикле определенную функцию: I часть воссоздает свойственное концерту эмоциональное состояние, II часть переключает внимание на жанровую сферу, в III части сконцентрированы медитативно-молитвенные настроения, а динамичный фугированный финал (IV часть), выполняет функцию итога, утверждая основную идею всего произведения⁷. Развитие образной сферы имело четкую направленность на финальную часть, обобщавшую образное содержание концерта. По мнению исследователей, концертные циклы подобного строения сформировались в творчестве М. Березовского, доказательством чему являются концерты «Господь воцарися» и «Не отвержи мене во время старости». Вместе с тем, отсутствие нотных тек-

⁷ В тексте финала сконцентрированы наиболее важные слова, отражающие главную мысль концерта, поэтому при создании финальных частей композиторы часто обращались к фугированным формам, допускавшим многократное повторение текста.

стов других концертов М. Березовского не позволяло четко обозначить пути их формирования. Материалы венской рукописи предоставляют возможность частично восполнить существующий пробел.

В концерте «Тебе Бога хвалим» обнаруживается тенденция к разрастанию цикла, в результате чего происходит перераспределение функций частей в цикле и изменяется характер их взаимодействия. Увеличение количества частей происходит в результате дублировки — включения в состав концертного цикла нескольких частей, имеющих одинаковые функции. Сосредоточенное молитвенное настроение характерно для обеих «медленных» частей цикла — второй («Тебе преславный апостольский лик») и четвёртой («Тебе убо просим»). В состав концертного цикла включены две «жанровые» части, в тематизме которых явно выражены черты менуэта — это третья часть («Ты царю славы, Христе») и пятая часть («Спаси люди твоя»). Части-дубли получают в концерте различное тематическое и фактурное оформление: массовое, туттийное звучание хора сменяется сольно-ансамблевым изложением. Принцип дублирования мог быть заимствован из западноевропейской инструментальной сюиты, в состав которой, помимо обязательных танцев-частей, включались дополнительные танцы, в том числе и танцы-дубли (среди них встречался и менуэт).

Несмотря на внешнее разрастание, в концертном цикле происходит сокращение количества функционально значимых частей. В частности, концерт лишен финальной фуги — одного из важнейших компонентов жанра духовного концерта второй половины XVIII века. Отсутствие самостоятельной полифонической части компенсировано многочисленными имитационными построениями, рассредоточенными по отдельным частям концертного цикла.

Стиль концерта «Тебе Бога хвалим» отражает творческие искания М. Березовского в освоении новой манеры письма и характеризуется взаимодействием стилевых тенденций итальянской музыки середины XVIII века и православных церковно-певческих традиций. Эта особенность была свойственна стилю духовных произведений М. Березовского еще в 60-е годы, о чем нам известно из сообщения Я. Штелина, особо отметившего соединение в музыке композитора «огненной итальянской манеры и нежной греческой /т. е. восточнохристианской, православной. — *О. Ш./ мелодии*» [2, с. 46].

Таким образом, благодаря венскому манускрипту в нашем распоряжении оказалась полная партитурная запись концерта «Тебе Бога хвалим», выполненная в конце XVIII века и были подтверждены сведения об авторстве М. Березовского. Проведение дальнейших архивных исследований позволит открыть и изучить новые малоизвестные страницы творческой биографии композитора.

Список использованных источников

1. Малинина Г. Венская находка: к вопросу о музыкальной росике XVIII века в Национальной библиотеке Австрии / Г. Малинина // Музыкаведение. — 2008. — № 7. — С. 21–27.
2. Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество / М. Рыцарева. — Л. : Музыка, 1983. — 144 с.
3. Шуміліна О. Московська колекція музичних рукописів як джерело для вивчення духовних творів М. Березовського / О. Шуміліна // Українська музика. Науковий часопис Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. — Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2011. — Число 2. — С. 16–24.
4. Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій). Монографія / О. Шуміліна. — Донецьк : Браво, 2012. — 299 с.

Шуміліна О. А. Віденський рукопис М. Березовського. У статті вивчається авторизований рукопис М. Березовського з Австрійської національної бібліотеки та аналізується зафіксований у ній духовний концерт «Тебе Бога хвалим».

Ключові слова: музичний рукопис, хорова партитура, духовний концерт.

Шумилина О. А. Венская рукопись М. Березовского. В статье изучается авторизованная рукопись М. Березовского из Австрийской национальной библиотеки и анализируется содержащийся в ней духовный концерт «Тебе Бога хвалим».

Ключевые слова: музыкальная рукопись, хоровая партитура, духовный концерт.

Shumilina O. The Vienna manuscript M. Berezovsky. Authorized manuscript M. Berezovsky of the Austrian National Library and contained therein sacred concert «Tebe Boha chvalim», have been analyzed.

Keywords: musical manuscript, choral score, sacred concert.

УДК 783.6

Т. М. Тесля (с. Соломія)

ГІМН «СВИТЕ ТИХИЙ» У ЗАПИСАХ НОТОЛІНІЙНИХ ІРМОЛОЇВ XVI–XVIII СТОЛІТЬ

Півчий літургійний репертуар Української Церкви має унікальну можливість точного прочитання завдяки створенню в XVI столітті нотолінійних збірників — Ірмологіонів. Ірмологіон — унікальний збірник, орієнтований виключно на вибраний святковий репертуар, який відображав загальну естетичну візію українського мистецтва ранньомодерної доби. Ірмолоїні піснеспіви слугували зразками для вивчення

© Т. М. Тесля, 2013

необхідного репертуару богослужінь, а також музичної грамоти, теорії музики, вокальної майстерності, церковно-співочої практики [5].

Детальне знайомство з ірмологійними піснеспівами виявляє певну диференціацію: з одного боку, зустрічаємо мелодично-розвинені жанри, а з іншого — скромніші мелодії; одні піснеспіви постійно входять до збірників, а інші — фіксуються дуже рідко. Останній факт, до речі, може свідчити про їх часте використання в богослужінні, звідки й відпала потреба частої фіксації. Відмінність у частотності запису окремих жанрів також пов'язана з приналежністю до літургійного часу — змінних та незмінних циклів.

Незмінні частини не належать до гласової системи і є нескладними за інтонаційним наповненням — переважно укладаються із буквальних чи дещо змінених повторень кількох мелодичних послідовок. Проте, саме вони складають своєрідний каркас богослужіння і дивно, що сучасні дослідники сакральних піснеспівів приділяють їм доволі мало уваги¹.

З огляду на це, зробимо метою статті зосередження уваги на незмінному піснеспіві, який є кульмінаційною частиною Вечірнього² богослужіння — гімні «*Світе тихий*».

Гімн «*Світе тихий*» належить до найдавніших християнських піснеспівів христологічного характеру. Його знаходимо в одному з найдавніших біблійних кодексів V ст., який у науковій літературі фігурує під латинською назвою *Codex Alexandrinus* [2, с. 67].

На християнському ґрунті гімн «*Світе тихий*» з'явився як результат християнізації літургійного культу, який існував ще в юдейському релігійному середовищі. Мова йде про обряд благословення лампад при заході сонця. Особливого значення цей обряд набирав у суботу ввечері [7]. Подібний обряд існував також у греко-римському світі. Відбувався він у більш родинній атмосфері і так само був пов'язаний з вечірнім запаленням лампад [6, с. 58].

Обряд вечірнього запалення світла міцно ввійшов до християнського обряду, його кульмінаційним моментом було виконання гімну «*Світе тихий*». Про його наявність у вечірньому богослужінні говорить вже св. Василій Великий, чие свідчення є чи не найдавнішим. У своєму знаменитому листі до Амфілохія Іконійського, центральною те-

¹ Незмінні частини вечірні: псалом 103, псалом Блажен муж, псалом 140 *Господи ввозах*, гімн *Світе тихий*, молитва *Сподоби Господи*, пісня Симеона *Нуні отпуцаєши*.

² Вечірня (грецькою *σπερὺς*, *βραχὺς*, *βραχικὺς*; латинською *vesperae*) належить до основних богослужінь добового літургійного кола. Саме нею розпочинається літургійний день у Східному християнському обряді. Вечірня слідує після IX часу та співпадає із заходом сонця. Перші згадки про формування обряду християнської Вечірні знаходимо у двох відомих літературних пам'ятках літургійно-канонічного жанру з перехрестя III–IV ст., які в науковій літературі фігурують під назвами: Канони Іпполита, Апостольські постанови.

мою якого є пневматологічна проблематика, він, поміж іншим, згадує про обряд вечірнього запалення світла, що існував у Каппадокійській церкві в IV ст., який супроводжувався літургійним співом: «Отцям нашим заманулося не в мовчанні приймати благодать вечірнього світла, але при його появі (запаленні) негайно дякувати. І не можемо сказати, хто винуватець цих висловів (*ρηματον*) світильничної подяки; принаймні, народ виголошує [цю] древню пісню... *хвалимо Отця і Сина і Святого Духа Божого*» [1, с. 73].

Як бачимо, слова, наведені Каппадокійським святителем, цілковито відповідають закінченню гімну «*Світе тихий*». Однак, навіть св. Василій не знає, хто є його автором. Натомість церковна ж традиція, шукаючи можливих кандидатів на авторство, згадує двох — св. Афіногена, єпископа Севастійського з Вірменії, який постраждав мученичою смертю близько 311 р., та св. Софронія, патріарха Єрусалимського (560–638 рр.). Проте, виразних доказів того, що хтось з них двох міг скомпонувати цей твір, принаймні в цю пору, не знаходимо. З огляду на це, в науковій літературі звиклося вважати згаданий гімн анонімним [3, с. 558–560].

Важливо також підкреслити богословську глибину піснеспіву «*Світе тихий*». У кількох рядках піснеспіву міститься вся богословська сутність християнства. Його автор прославляє Христа Спасителя, як Світло, яке є відображенням Світла Триєдиного Божества. На відміну від світла тлінного, Ісус Христос є світлом нетлінним і таким, яке ніколи не зникає. Представивши в такий спосіб чином божественну велич Христа, автор акцентує на його кенотичному сходженні до людини. Саме задля її спасення Він, Предвічний Бог, приходять до заходу сонця і дає себе розіп'яти заради людського спасення. Тому християни, які зібралися на богослужінні, щоб запалити вечірне світло як символ Світла-Христа, почуваються немовби зобов'язаними подякувати Йому за дар спасіння, яке прийшло через Його страждання, смерть і воскресіння. А до подячної молитви вони долучають не тільки зібраних, але й увесь світ у його космічному вимірі (*Διο ο κοσμος σε δοξαζει*).

За каталогом Юрія Ясіновського «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI–XVIII ст.» [4], ми уклали таблицю, за якою чітко простежується динаміка фіксації цього піснеспіву в ірмологіонах:

№ 245	Москва, ДБР, Муз. 7753	1680 р.
№ 380	Москва, ДІМ, Син. п. 1427	Кін. XVII — поч. XVIII ст.
№ 385	Мінськ, ДББ, 091/126	Кін. XVII — поч. XVIII ст.
№ 840	Санкт-Петербург, РНБ, Кап. Ф. 6	Сер. XVIII ст.
№ 891	Київ, НБУВ, КПЛ, 38 П.	50 рр. XVIII ст.
№ 917	Санкт-Петербург, РНБ, ТЛДП, Ф. 510	1759 р.
№ 950	Київ, НБУВ, І, 5386	Після 1768 р. — 70 рр. XVIII ст.

Мелодико-поетичний зміст давніх церковних піснеспівів відображає сутність цілого богослужіння. Тому не дивно, що при порівняльному аналізі мелодичних зразків гімну «*Свiте Тихий*» перше, що привертає увагу — наявність невеликих мелодично скромних поспівок, внутрішня структура яких поєднує силабічний розвиток із незначною розспівністю окремих складів. Загальна ж синтаксична будова свідчить про об'єднання окремих слів у змістовні словосполучення поруч із мелодично завершеним фразуванням. Такі мінімальні конструкції підтримані внутрішнім кадансуванням, що надає завершеного і впорядкованого характеру як на рівні окремих речень, так і на рівні цілого піснеспіву.

На прикладі кількох рукописів можемо побачити подібність, а також незначні зміни в піснеспіві як у музичному, так і вербальному тексті: *Пришедиш солнцу на запад; пришедиш на запад солнца.*

1а	1б	1в
 <p>Першепольський Руск. сер. XVIII ст.</p> <p>Свi- те тихий</p> <p>При-шеди-ш солн-цу на за-пад</p>	 <p>I, 5386, 1798 - 1770 до XVII ст.</p> <p>Свi- те тихий</p> <p>При-шеди-ше на за-пад солн-ца</p>	 <p>Кап. Ф. 6 Св. XVIII ст.</p> <p>Свi- те тихий</p> <p>При-шеди-ше на за-пад солн-ца</p>

Мелодичний розвиток зразків гімну «*Свiте Тихий*» розпочинає активний висхідний рух початкових фраз, дещо розвинуті середні частини та сповільнений рух каденційних зворотів. Це надає мелодиці піснеспіву рівноваги і відповідає літургійному дійству, пов'язаному із моментом входу священника через церковні врата до престолу у світлі свічок та при кадинні.

Особливо нашу увагу привернув гімн, зафіксований у рукописі Кап. Ф. 6 з Лубенського Свято-Преображенського монастиря (РНБ, Санкт-Петербург).

Ірмолой з ремаркою: «Сей Ермологій Лубенського Преображенського монастиря, підписал намісник Евстратій Нимченко» датується серединою XVIII ст. та поруч з іншими жанрами містить у собі піснеспіви Всенощного бденія, *Господи возвах* на 8 гласів та *Богородичні догматики* [4, с. 416].

Високим теситурним розміщенням, мелодичною гнучкістю, наспівністю, дробленням тривалостей *Свiте тихий* Лубенського монастиря вирізняється серед інших варіантів.

Форма цього піснеспіву демонструє тричастинну структуру, що тісно пов'язано з текстом:

Свiте Тихий, святія слави безсмертного Отця Небеснаго святого, блаженного, Ісусе Христе,

Пришедше на запад сонца, видівше світ вечерній, поєм Отца, Сина і Святаго Духа Бога,

Достоїн еси во вся времена піт бити гласи преподобними, Сине Божий, живот даяй

Тім же мір тя славит.

Перша частина вирізняється яскравими мелодичними зворотами, висхідними та низхідними ходами з переважанням коротких тривалостей, домінуванням силабіки із незначними розспівними моментами.

Вже перша коротка, але динамічна фраза на словах *Свите Тухий* переконливо впроваджує в загальний настрій цілого піснеспіву:



Цей мотив базований на опорних тонах *f-d* і продовжує свій розвиток, розспівуючись та закріплюючись вже в наступному проведенні:

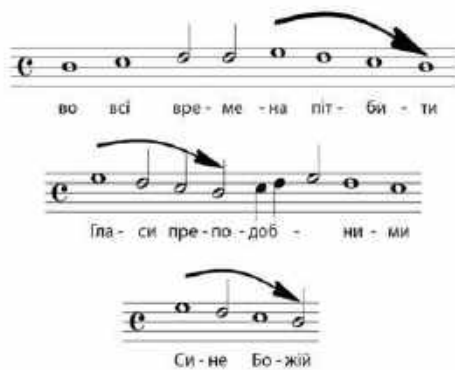


Такий активний початок (*initio*) з двічі оспіваною верхньою опорою є стимулюючою та укріплюючою ланкою для подальшого мелодичного розвитку. Цей спосіб побудови з висхідним терцовим початком та яскравим каденційним зворотом спостерігаємо у кожному наступному реченні першої частини піснеспіву, що суголосне співвідношенню *питання — відповідь*:

Середній розділ, який дещо розширюється завдяки впровадженню довших тривалостей та динамізації на словах *Поєм Отця і Сина і Святого Духа Бога* — є своєрідним метричним утвердженням та кульмінацією цілого піснеспіву:



Уже від цього моменту починається інтенсивне мелодико-інтонаційне розгортання, стрімкість руху. У цій найбільш емоційно насиченій частині піснеспіву відсутні виразні зупинки, а мелодика побудована на постійному повторенні низхідної терцово-квартової інтонації, що створює відчуття посилення, напруги та приводить до завершальної каденції:



Завершення піснеспіву протиставляє попередньому низхідному мелодичному розгортанню висхідну інтонацію на словах *тім же мiр тя славит*. Тут мелодичний рух розосереджується та заспокоюється. Важливо, що мелодика завершальної каденції є варіантним повторенням першої послівки піснеспіву. Це створює символічну арку, яка надає загальній композиції цілісності та логічної стрункості.



Отже, навіть на одному прикладі гімну «*Свiте Тихий*» ми спостерігаємо досконалу музично-поетичну структуру, в якій словесні рядки і мелодична форма перебувають у виразній гармонії. Досконалість цієї форми досягається завдяки ясному структуруванню мелодичного матеріалу, чіткій метричній організації. Таке поєднання також підтримується глибоким символічним змістом гімну «*Свiте Тихий*» та особливим призначенням у структурі бого-

служіння, що спрямовує на відображення повноти краси витвору Божого і разом із стрункою музичною формою утворює цілісну смислову композицію. Така мистецька відшліфованість пісенспіву поруч із лаконічно містким богословським змістом свідчить не лише про довершеність української сакральної монодії, але перекоонує в генезі від греко-візантійської традиції.

Список використаних джерел

1. Василий Великий. О Святом Духе. К Амфилохию, епископу Иконийскому / Василий Великий // Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, Архиепископа Кесарии Каппадокийския. — М., 1891. — Ч. 3. — С. 189–293.
2. Киприан Керн, архим. Литургика: Гимнография и эортология / Киприан Керн. — М. : Крутицкое Патриаршее Подворье, 2002. — 151 с.
3. Скабалланович М. Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением / М. Скабалланович. — М. : Издание Средненского монастыря, 2004. — 814 с.
4. Ясіновський Ю. Я. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI–XVIII століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ю. Ясіновський. — Львів : Місіонер, 1996. — 623 с.
5. Ясіновський Ю. Я. Церковна монодія від Візантії до ранньомодерної України: тяглість чи конфронтація / Ю. Ясіновський // Калофонія. — Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2013. — Ч. 6. — С. 9–14.
6. Conte R. Le Lucerne di età romana dai contesti di Brundisium e Gnatia. / R. Conte // Napoli, 2009. — 306 с.
7. Dulaey M. Le chandelier à sept branches dans le christianisme ancien. / M. Dulaey // Revue des Étude Augustiniennes. — Paris, 1983. — Т. 29 (№ 1–2). — С. 3–26.

Список використаних рукописів

1. Рук. 1. Сер. XVII ст. Святоуспенська Унівська Лавра.
2. I, 5386. XVIII ст. Київ, НБУВ.
3. Кап. F. 6. Сер. XVIII ст. Санкт-Петербург, РНБ.

Тесля Т. М. Гімн «Світе Тихий» у записях нотолінійних ірмолоїв XVI–XVIII століть. У статті досліджується кульмінаційний гімн вечірні «Світе Тихий» з рукопису Лубенського монастиря XVIII ст. Розкривається богословський зміст і логіка музичного розвитку пісенспіву.

Ключові слова: гімн, сакральна монодія, ірмолої, вечірня.

Тесля Т. М. Гімн «Свете Тихий» в записях нотолінійних Ирмолов XVI–XVIII веков. В статье исследуется кульминационное песнопение вечерни «Свете Тихий» из рукописи Лубенского монастыря XVIII в. Раскрывается богословское содержание и логика музыкального развития песнопения.

Ключевые слова: гимн, сакральная монодия, ирмолой, вечерня.

Teslya T. Hymn «Svite Tyhyj» which was recorded in the music manuscripts XVI–XVIII centuries. The article examines the culminating hymn of vesper «Svite Tyhyj» which was recorded in the monastery manuscript of Lubny, dating back to the 18th century. It reveals the theological meaning and logics of choral music.

Keywords: hymn, sacred monody, irmoloj, vesper.

**ПОЛІЕЛЕЙ «ХВАЛІТЕ ГОСПОДА СО НЕБЕС»
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТУРГІЙНІЙ ПРАКТИЦІ
РАНЬОМОДЕРНОЇ ДОБИ
(ЗА НОТОЛІНІЙНИМИ ІРМОЛОГІОНАМИ)**

Українська церковна монодія XVI–XVII ст. має унікальну можливість точно прочитувати мелодику літургійних піснеспівів. Завдяки переходу з невменної нотації на п'ятилінійну, літургійно-співний репертуар був записаний у літургійних збірниках — ірмологіонах. Назва збірника пов'язана з найбільш чисельним у ньому жанром ірмосів, але поруч знаходилось і багато інших важливих богослужбових піснеспівів, серед яких і досліджуваний нами поліелей «Хваліте Господа со небес».

Мета статті — розглянути обраний поліелей «Хваліте Господа со небес» з позицій його літургійного значення в обряді та особливостей музичної структури.

У богослужбовому обряді поліелей виконується на празники, що мають велику вечірню і велику утрєню, тобто всенощну. За типіконом поліелей на воскресній (неділі) утрєні співається лише в неділі від віддання Чесного Хреста (тобто з 22 вересня) і до передсвяття Різдва Христового (19 грудня), і від відання Богоявлення (14 січня) до Сиропусної неділі. В інші неділі церковного року вживається 17 катизма, яку ще називають «непорочні» [4].

Поліелей складається з вибраних стишків псалма 134 «Хваліть ім'я Господнє» і 135 «Ісповідайтеся Господеві»; це так званий поліелей з грецької «многомилостивое». Спів поліелею супроводжується багаторазовим повторенням слів «Яко повіки милість Його» в 135 псалмі що і дало назву цій частині Утрєні [2]. Отже, поліелей належить до співаних катизм як і «ангельський хор», «на ріках вавилонських», «ступенні антифони». Всі ці піснеспіви називають ще «поетичними катизмами» [1].

Поліелей складається з вибраних стишків: по чотири стихи з 134 псалма і 135 псалма. Таким чином, твориться цілісна композиція піснеспіву:

Хваліте ім'я Господнє, хваліте раби Господа. — Аллилуя.

Стоящі в храмі Господни, в дворіх дому Бога нашого. — Аллилуя.

Господи, ім'я твоє во віки, і пам'ять твоя в род і род. — Аллилуя.

Благословен Господь от Сіона, живий в Іерусалимі. — Аллилуя.

Ісповідайтеся Господеві, яко благ, — Аллилуя — яко во віки милість єго. — Аллилуя.

Утвердившему землю на водах яко благ, — Аллилуя — яко во віки милість єго. — Аллилуя.

І ізбавил ни єси от враг наших, яко благ, — Аллилуя — яко во віки милість єго. — Аллилуя.

Ісповідайтеся Богу небесному, яко благ, — Аллилуя — яко во віки милость єго. — Аллилуя.

У середині і в кінці стишків додаються також припівки «Алилуя», що означає прославу Господа Бога і як зазначає о. І. Дольницький (1830–1925), відомий український літургіст, знавець церковного співу і літургії, задля «досконалого розвитку приємного співу». Проте, таке виконання псалмів є традиційним і тягнеться ще від синагогальної традиції.

У більшості повністю збережених ірмолоїв, як правило, присутній поліелей¹. Виявлено дві форми його запису — повний варіант, так званий великий поліелей і малий, як скорочена форма великого. До того ж, в ірмологіонах зустрічаються різні напиви цього жанру — руський, мультанський, болгарський. Найчастіше зустрічаємо різні варіанти малого поліелею, виписані окремо, що свідчить про його самостійне виконання. У нотному записі поліелеїв нотувалися лише перші стишки псалмів, а інші ж співалися на *подобен*, тобто на цю ж мелодію.

Одним з найтиповіших зразків поліелею є малий. Такий поліелей болгарського напіву міститься і в Любачівському ірмологіоні 1674 року (іл. 1).

Піснеспів складається з двох частин, яким передують «запів». Цей запів виконує своєрідну роль «зачину». Починається поліелей з виголосу «раби, раби Господа», мелодика якого містить синкопований ритм та доволі виразне і мелодизоване оспівування терцієвого звука *мі*. Цей невеликий мелодичний відрізок розвивається в межах терцієвої поспівки до *мі* першої октави із поступовим розширенням до кварта *фа* першої октави та поступовим кадансуванням на основному звуці *до*. Тож мелодика набуває мажорної барви і піднесеного настрою, що є суголосним урочистому змісту Утрени, яка символізує воскресіння Господа, є головною ідеєю воскресної Утрени.

У подальшому поліелей утримує мажорний тонус і синкоповану ритміку, характерні і для болгарського напіву.

Після зачину мелодика двох наступних стишків дещо сповільнюється, що добре передається укрупненими тривалостями нот, особливо в другому стишку, де спостерігаємо мінімальну рухливість мелодичної лінії. Проте назагал мелодичний розвиток зосереджений навколо виразного постійного руху вгору — вниз. Отже, в «запіві» концентруються основні ладові, інтонаційні та ритмічні складові всього піснеспіву.

Перша фраза зачину експонує терцію та кварту, друга — підкреслює верхню опору ладу *фа*, розспівує і закріплює верхню зону кварта. Третя фраза є завершальною і закріплює основний нижній тон *до*. Третя фраза речення починається аналогічним імпульсом, як і перша. Синкопа виразно підсумовує початок і кінець першого речення піснеспіву — *Раби, раби Господа Алилуя Алилуя*. Таким чином, можна визначити його форму як старовинну двочастинну з репризою.

¹ За каталогом Ю. Ясіновського знаходимо 98 збірників, в яких присутні поліелеї.

Слід підкреслити, що запів та перша частина поліелею мають однаковий фрагмент тексту *Раби, раби Господа*, а також на мелодичному матеріалі запіву будується перша частина піснеспіву. Тільки в першій частині на першому *алилуя* кульмінація є скромнішою, не досягає такого розвитку, як це ми бачимо в запіві.

Друга частина поліелею вирізняється стриманістю, поважністю, мелодія рухається плавно, переважають половинні тривалості, які повільно піднімаються до кульмінаційного звука *соль* першої октави. Інтонія немов «зависає», що підкреслює розширення діапазону до верхньої квінти, а також виокремлює богословський зміст — *ісповідайтеся Господеві*.

В основі мелодики поліелею лежать терцові та квартові інтонації, які чергуються і мають композиційне значення в піснеспіві. Терцієві інтонації переважно використовуються на початкових складах тексту і мають висхідний рух, тоді як квартові є переважно низхідними і розміщені на останніх складах. Підкреслимо, що квартові ланки впродовж відносно короткого твору повторюються 12 разів, тим самим структурно і тематично зміцнюючи форму поліелею.

Хоча у творі переважають силабічні співвідношення, та завдяки постійному коливанию мелодики вгору—вниз, звучання набуває рухливого, хвилеподібного характеру, що становить основу музичного розвитку. Таке мелодичне плетиво створює інтенсивність руху [3], в якому синкопованість та розспівність збагачують тематичний матеріал.

Важливе місце в загальній формі піснеспіву відіграють каденції. Дві каденції поліелею — зачину і першої частини — повністю однакові, тоді як каденція другої частини має незначну інтонаційну відмінність завдяки збагаченню основної поспівки стрибком на терцію. Така особливість вирізняє її як завершальну каденцію. Також слід звернути увагу, що каденційне слово «алилуя» має п'ятискладову структуру «а-ли-лу-і-я», що розширює каденцію, надаючи чіткішої структурної завершеності і виразнішої розспівності.

Метрично твір поділений на стопи, які вирівнюють у часі нерегулярну кількість словесного тексту. Загальна амплітуда часу є однакова, хоча кількість вербального тексту різна. Задля урізноманітнення повторюється склад «али».



Саме поділ на музичні метро-стопи показує нам чітку побудову цього музичного твору. І така мелодична структура пов'язана із поділом тексту на окремі слова, які поєднуються у фрази, а фрази формують речення.

Список використаних джерел

1. Головацький Р. Пояснення богослужінь / Р. Головацький. — Львів : Місіонер, 1998. — 297 с.
2. Скабалланович М. Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением / М. Скабалланович // М. : Издание Средненского монастыря, 2004. — 814 с.
3. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / О. Цалай-Якименко. — Київ — Львів — Полтава : НТШ, 2002. — 488 с.
4. Типік Української Католицької Церкви / [уклад. о. І. Дольницький]. — Рим, 1944. — 407 с.
5. Ясіновський Ю. Я. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI—XVIII століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ю. Ясіновський. — Львів : Місіонер, 1996. — 623 с.

Список використаних рукописів

1. Львівський Історичний музей, рук. 103
2. Львівська Наукова Бібліотека, рук. Петр. 96
3. Львівська Наукова Бібліотека, рук. ОН 518
4. Львівська Наукова Бібліотека, рук. ОН 235
5. Львівська Наукова Бібліотека, рук. МВ 676
6. Ірмологіон. Львів: друкарня Успенського братства, 1709

Юсипів Н. Я. Поліелей «Хваліте Господа со небес» в українській літургійній практиці ранньомодерної доби (за нотолінійними ірмологіонами). У статті розглядається поліелей «Хваліте Господа со небес» з позицій його літургійного значення в обряді та особливостей музичної структури. Порівняння поліелею за різними списками нотолінійних ірмологіонів виявило їх подібність, що засвідчує усталення літургійної практики Української Церкви.

Ключові слова: монодія, піснеспів, ірмолой, псалом, утрєня.

Юсипив Н. Я. Полиелей «Хвалите Господа со небес» в украинской литургической практике раннего модерна (по нотолінійним ірмологіонам). В статье рассматривается полиелей «Хвалите Господа со небес» с позиций его литургического значения в обряде и особенностях музыкальной структуры. Сравнение полиелея по разным спискам нотолінійных ірмологіонов выявило их сходство, удостоверяющий упрочение литургической практики Украинской Церкви.

Ключевые слова: монодия, песнопение, ирмолой, псалом, утрєня.

Yusypiv N. Syllabic-tonic poetry in the spirituals sings parts style. In this paper polyeley «Praise the Lord from Heaven» is considered from the standpoint of its literature importance in the liturgical rite and from the features of a musical structure. The comparison of the polyeley according to the various lists of notelined irmolohions revealed their similarity, confirming the institutionalization of the Ukrainian Church liturgical practice.

Keywords: monody, chant, irmoloy, psalm, matins.

**УКРАИНСКАЯ ГИТАРНАЯ МУЗЫКА:
СТИЛЕВЫЕ ПРОЕКЦИИ ТВОРЧЕСТВА**

Гитарная музыка академической традиции в XX столетии пережила фазу высокой творческой активности. Динамика обновления ее жанрового фонда обнаружила тенденцию к стабильному прогрессированию и по ритму интенсивности превзошла все предшествующие эпохи. Каждый новый этап увеличивал объемы новой музыки для гитары в несколько раз в сравнении с предыдущим. Приведем один частный, но симптоматичный факт, связанный с гитарным концертом. Каталоги гитарной музыки XX века наглядно демонстрируют небывалый творческий всплеск в данном жанровом секторе: если за всю первую половину столетия было создано около десятка гитарных концертов, то во второй его половине их общее количество увеличилось до восьмисот. Не менее впечатляюще выглядит картина обновления всех без исключения жанровых слоев. Процесс активизации композиторского творчества в данной области приобрел глобальный характер. Каким образом он протекал в условиях локальной культурной традиции? Насколько разнятся или перекликаются стилевые направления творчества авторов новых гитарных опусов? Для отечественных гитаристов-виртуозов, пропагандирующих сочинения украинских композиторов, эти вопросы транспонируются из общего контекста в специфический, национальный. *Цель* данной статьи — выявить стилевые тенденции в украинской гитарной музыке 1970–2010 годов.

Рост интереса современных украинских композиторов к гитарной музыке стал одной из заметных тенденций последних десятилетий. Отчасти он связан с усилением позиций национальной исполнительской школы игры на народных инструментах, открывших для отечественных мастеров широкие возможности транслирования на мировую сцену сочинений композиторов-соотечественников. Разумеется, в соотношении с произведениями, созданными за этот период для других инструментов, достижения в области гитарной музыки выглядят довольно скромно. Однако они являются естественным откликом на необычайно возросшие запросы исполнителей и слушателей. Для гитары пишут как маститые композиторы нашего времени (Л. Грабовский, Н. Дремлюга, В. Зубицкий, В. Каминский, Ж. Коллудуб, Е. Милка, М. Скорик, В. Стеценко, М. Шух), так и молодые авторы. Некоторые являются при этом концертирующими гитаристами.

Период 1970–2010 годов оказался особенно плодотворным для новой украинской гитарной музыки. Значительно обогащая исполнительский репертуар, гитарные сочинения заполнили все наиболее весомые жанро-

вые области сольной концертной практики (концерты, сонаты, вариации, инструментальные циклы и отдельные пьесы для классической гитары), а также камерного музицирования. Столь же многообразны они и в стилевом отношении. Выделим и рассмотрим ряд наиболее значительных тенденций.

Наиболее плодотворной иницирующей тенденцией в сфере создания гитарной музыки является **обращение к фольклорным слоям**, с одной стороны, органичным украинской национальной традиции, с другой стороны, этнически сопутствующим гитарной практике иных культур:

1) образцы украинского и русского фольклора (гуцульские напевы, наигрыши, коломийки, колядки, думы, русские протяжные и плясовые) лежат в основе сочинений разных авторов — «Гуцульської рапсодії» (2002) и «Повісті про гори» (2005) А. Андрушко, «Гуцульських наигрышей» П. Иванникова (1990), «Концерта-колядки» Я. Лапинского (1985), цикла «П'ять коломийок» (1998) Е. Милки, «П'ять варіацій на колядки» (2005) Ю. Стасюка, сюиты «Думы мои» (1979), «Русской сюиты» (1997) и «Карпатской рапсодии» (1970) А. Шевченко, Фантазии на тему украинской народной песни «Щедрик» (1982) П. Полухина, Фольклорной обработки лемковских народных песен для сопрано и двух гитар Б. Фроляк и др.;

2) новые страницы «гитарной испанистики» представлены в «Испанском танце» (2005) М. Скорика, двух «Концертах фламенко» (2006, 2009) и сонате «*Flamenco*» (1975) А. Шевченко¹, «Испанском концерте» (1997) Н. Стецюна, «Фантазии в испанском стиле» (2004) Ю. Стасюка, «Рондо-фламенко» (1980), «Испанском танце в стиле фламенко» (1981) П. Иванникова; иногда испанский национальный колорит сочетается с украинским, например, традиции фламенко с украинскими думами — в «Испанском концерте» (1997) Н. Стецюна;

3) латиноамериканский фольклор отчетливо выражен в «Танго», «*Quasi Latinos*» (2002), «*Latinos thirds*» М. Скорика;

4) другие фольклорные слои, напрямую не связанные ни с этническими традициями гитарного музицирования, ни с национальными основами отечественной музыки, воплощены в «Фантазии на темы польских народных песен» (2008) Ю. Стасюка, «Бессарабской фантазии» (2000), «Еврейской рапсодии» (2006) А. Шевченко.

Следующей отчетливо выраженной тенденцией творчества является **апелляция к жанрам, стилям и языку старинной музыки** посредством стилизации, адаптации, цитирования текстов или наследования жанровых архетипов. Наибольшей степенью близости к оригиналам музыки прошлого обладают гитарные сочинения, написанные как расшифровки и переложения ренессансных произведений для лютни: «Три лютневых фантазии, расшифровка ренессансных лютневых табулатур Дж. Дауленда» (1981) М. Скорика, созданная в духе бытовавших со времён Возрожде-

¹ А. Шевченко является гитаристом-фламенкистом.

ния традиций игры по табулатурам и естественного репертуарного обмена между родственными инструментами. Атмосферу той эпохи передают и другие сочинения, не следующие напрямую за «чужими текстами», но придерживающиеся стилевых особенностей ренессансной музыки: «*Virginalia*» для гитары и вирджинала (1980) Д. Перцова, «Визит к лютистам» (1981) для гитары с камерным оркестром П. Полухина. В каждом из случаев от исполнителя требуется соблюдение аутентичной манеры игры.

В область ренессансных и барочных ретроспекций направлены гитарные сочинения, вдохновленные мелодиями немецких, английских, итальянских, французских мастеров XVI–XVII веков: «Вариации на тему Корелли» (2000), «Вариации на тему Преториуса», «Селинджерское рондо» (Берда), «Пассакалия» (Ф. Куперена) Н. Стецюна, «Прелюдия и fuga» (1981) Н. Дремлюги, «Прелюдия, fuga и аллегро на тему *BACH*» (1999), «Страсти по Себастьяну» (2005) А. Шевченко. Степень отдаления от оригиналов здесь разная. Наибольшая близость соблюдена в произведениях с «двойным авторством», вариации дают больше свободы нового композиторского прочтения, и наконец, «музыкальные приношения» сохраняют знаки стилевого адреса в виде эмблематичных монограмм.

Гитарное творчество не менее рельефно воплощает *необарочные идеи возрождения инструментальных традиций жанровой системы XVII века* — одно из магистральных направлений в искусстве второй половины XX века в целом и украинской музыке в частности². Процесс адаптации старинных жанровых моделей в современных произведениях для гитары обнаруживается в обращении к *concerto grosso* («*Concerto grosso*» А. Андрушко, «*Concerto grosso*» А. Шевченко), инструментальной партите и сюите (Две партиты для гитары соло А. Андрушко, «Партита № 1» Ю. Стасюка), риччерках и пассакалиях («*Recercada*», «*Pasacalle*» из первой и второй тетрадей цикла «Прикосновения» А. Шевченко), прелюдиях и fugaх (Прелюдия и fuga Н. Дремлюги). В старинной жанровой модели композиторов «цікавить не сам процес її становлення та розвитку, а та інформація, що закодована у її генетичній пам'яті. Художник розробляє те коло уявлень та асоціацій, котрі дана модель породжує у свідомості слухачів» [8, с. 9]. Тем самым движение *in retro* совпадает со свойственной гитарной музыке направленностью на слушателя. Помимо сложившихся в барочной музыке жанровых архетипов, переосмысленных современными композиторами, среди гитарных произведений встречаются циклы миниатюр без определенного композиционного аналога, ассоциативно отсылающие к стилистике доклассических эпох: «Три пьесы в старинном стиле» (1981) Л. Грабовского, «Старые галантные танцы» (1980) М. Шууха. В

² Проблема функционирования инструментальных жанровых моделей западно-европейского барокко (*concerti grossi*, партиты, сюиты) в украинской музыке второй половины XX века освещается в диссертации И. Туковой [8] на материале творчества В. Бирика, В. Губаренко, Ю. Ищенко, В. Каминского, М. Скорика, В. Сильвестрова, М. Шууха и др.

основе объединения лежит не череда контрастных танцев на единой тональной основе, традиционный порядок которых узаконен барочной сюитой и партией, а другие принципы. К примеру, у М. Шука — это рондообразный принцип перемежения менуэтов, *danza alta*, *baletto*, *danza bassa* «рефреном» в виде бурлески, к тому же открывающей и закрывающей цикл.

Помимо диалога с отдаленными эпохами — музыкой лютистов, вирджиналистов, барочных мастеров, французских клавесинистов, в гитарном искусстве прослеживаются приметы диалога с традициями более поздними — классическими (Соната «*Classica*» /1975/ А. Шевченко) и романтическими. Последняя из них фактически доминирует над всем массивом гитарных сочинений: «Вальс» (2007) Н. Стецюна, «Печальный вальс» (2001), «Кантабиле» (2002), «Концертная мазурка» (2003) А. Бойко, сюита «Волшебная страна» У. Мачневой, Прелюдия (2002), «Лирическая пьеса», «Колыбельная» (2002–2003) В. Стеценко, «Вечерняя мелодия» (2010) М. Шука, «Три поэтические легенды» (1974), «Грустная баллада» (1975) А. Шевченко, Три миниатюры (1990–е) Е. Милки, сюита «Осенние акварели» (2004) Ю. Стасюка и многие другие.

Идеей полистилевого смещения языков музыки прошлого и современности пронизаны семь пьес из цикла «Посвящения» (1981) Л. Грабовского. Ассоциативный программный ряд уточнен жанровыми именами и сопутствующими стилевыми адресами, но даже без них слух схватывает подражания языковым приметам разных композиторских стилей, угадывает звуковой абрис известных сочинений, поданных в виде аллюзий, намеков и стилизаций. Драматургический стержень цикла составляет осознанный, преднамеренный творческий экскурс по стилям и жанрам, с последовательно выдержанной «хронологией» — начиная с времён барочных чакон и арий в духе Г. Перселла и И. С. Баха, романтических шубертовских экспромтов, шопеновских прелюдий, брамсовских хоралов, до джазовых фортепианных кэк-уок в стиле С. Джоплина и стилизованных страниц прокофьевской лирики. Полистилистика выступает здесь как основной языковой способ раскрытия художественного содержания. Характерно, что этот цикл создан классиком украинского музыкального авангарда, олицетворявшим в свое время плеяду молодых представителей андеграунда. Под влиянием стилистики Б. Бартока создана также «*Summary sonata*» из первой тетради гитарного цикла А. Шевченко «Прикосновения».

Множественные «*аллюзийные переключки с чужими текстами*» (Е. Зинькевич) как одно из проявлений «классического постмодернизма» стали для украинской музыки заметной тенденцией в творчестве, как и для мирового художественного процесса в целом. Но, как правило, они лишены пародийных, демонстративных компонентов, выветривающих содержание и опустошающих смысл. Скорее подобные явления, подаваемые как игра традицией, приносят в диалог с ней поэтику

«памяти о страницах музыкального прошлого». О постмодернистских явлениях разного рода в музыке Л. Грабовского, В. Зубицкого, В. Каминского, В. Сильвестрова, Е. Станковича, Ю. Шамо, М. Шува пишут Е. Зинькевич, Л. Кияновская, Б. Сюта, Г. Поклонская и др.

«Голос гитары» открывает современному композитору еще один стилизованный резерв. Импрессионистская звукопись, колористическое слышание инструмента, его фактурного богатства, способности создавать акустический обертоновый шлейф, отражается в цикле миниатюр М. Шува «Ночное море (три акварельные зарисовки для гитары)» (2010). Он состоит из пьес, названных в традициях полотен французских художников-импрессионистов и «музыкальных акварелей» К. Дебюсси: «Лунная дорожка», «Блики на воде», «Сладкие запахи южной ночи». Многоголосная звуковая ткань соткана из россыпи нонаккордов, гитарные переливы которых вызывают у слушателя состояние созерцательности и эстетического переживания красоты. Теми же звуковыми ассоциациями рождены «Акварели» (1980) для гитары соло М. Шува.

Еще одной тенденцией гитарного творчества, выраженной гораздо менее отчетливо в сравнении с двумя предыдущими, является *адаптация гитары к жанровым условиям, генетически не свойственным инструменту*. Речь идет о медитативной музыке, радиус которой сосредоточен на духовных ее составляющих. Более широкий спектр явления охватывает множество образцов музыки, связанных с медитативными состояниями, вынесенными в программу (к примеру, «*Meditation*» А. Шевченко из цикла «Прикосновения», написанная техникой минималистических композиций с повторяющимся однотактовым паттерном). Однако внедрение гитары внутрь сакральных слоев творчества, вопреки всем канонам духовных жанров, является наиболее радикальным способом расширения жанрового «ареала» инструмента. Включение гитары в жанры духовной музыки характерно для творчества М. Шува: Реквием «*Lux aeterna*» (1988), Кантата «Рождественское сольфеджио» (1998), Духовный концерт «Возроди, утверди меня» (1996). К этому располагает новая трактовка сакральных жанров, переосмысливающая церковный канон в постмодернистском ключе, в смешении очень далеких и не совместимых в прошлом феноменов. В Реквиеме — это соседство латинских канонических текстов с поэзией русских символистов, элементов христианских певческих традиций с иудейскими и ведическими, декламацией чтеца со звучанием детского хора и солистов, акустических инструментов (гитара, рояль) с электронными. Партия гитары выдержана в характере приглушенных пассажей с широким спектром разнородных интонаций, где соединяется «духовная атмосфера индийской раги, самоуглубленность и истовость христианской молитвы, с общими для обеих радостью без экзальтации, страстью без чувствительности» [1, с. 33]. Духовный концерт М. Шува «Возроди, утверди меня», ориентированный

на традиции украинского барокко (впрочем, значительно трансформированные), включает гитару как «звнящий тембр», дополненный перезвонами металлических ударных. Выбор нетипичного для духовных сочинений инструментария (и гитары — в том числе) продиктован разными мотивами, среди которых — «подчеркнутая обращенность к залу, с весомым результатом эмоционального воздействия на слушательское восприятие» [1, с. 32].

Эта же стратегия открытости слушателю, доступности массовым почитателям лежит в основе всей гитарной музыки, однако не дает повода игнорировать сложности современных техник композиции (Соната В. Каминского, Соната Е. Милки, «*SATory*» А. Карнака). Например, алеаторная техника лежит в основе «*SATory*» для скрипки, гитары и баяна (1996): все части импровизируются (кроме выписанных каденций) и задаются блоками с четким соблюдением временных соотношений. В первой части, как признается автор, «нет прямых цитат, хотя в каденциях сплошь и рядом используются формулы *bach* и ритмические фигуры, характерные для крамовских сочинений. Во втором сатори — прямая цитата генделевской увертюры, ее слышно в кульминации. Это микст сразу нескольких пластов — искаженной электронными фильтрами цитаты, электронного пласта, двух исполнений в записи и живой игры музыкантов одновременно»³. В жанровом отношении композитор определяет свое сочинение как либрожанр, камерно-инструментальная миниатюра с вкраплениями театральных элементов, характерных для перформанса: «У меня театральность — не главное (как у Дж. Крама), а только выразительный элемент. Перевод импровизационного музыкального дискурса в нарративный, но всё равно абсурдный по сути. Главное — трансформация потоков сознания, приводящая к общему сатори. В партитуре стоит в конце пометка — квази соборное звучание, то есть индивидуальности каждого из исполнителей сливаются (как в буддистской практике) в нечто единое и целостное. Это главное в данной композиции. Думаю, безусловно, сатори вписывается в постмодернистскую эстетику, но тут важен, подчеркиваю, момент не деструкции (что более типично для постмодерна), а скорее *реконструкции*: классицистские нормы, хоть и в снятом виде, присутствуют как базовая основа».

В целом же новый украинский гитарный репертуар, испытывая влияния многих современных тенденций творчества, опирается на крепкие национальные традиции, не теряющие своей актуальности — претворение богатого фонда украинского фольклора и преобладание романтических токов в искусстве, которые, по словам Е. Зинькевич, «не связаны с современным неоромантизмом, это глубоко укорененная национальная традиция, никогда не уходившая из украинского искусства» [2, с. 279].

³ Здесь и далее цитируются фрагменты из личной беседы с композитором.

Список использованных источников

1. Варнавальская В. В. В поисках гармонии / В. В. Варнавальская, Т. В. Филатова // Музыкальная академия. — М. : Композитор, 1996. — Вып. 2. — С. 30–35.
2. Зинькевич Е. С. *Mundus musicale*. Тексты и контексты / Е. С. Зинькевич // Избранные статьи. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — 616 с.
3. Иванников Т. П. Постмодернистские тенденции в гитарной музыке / Т. Иванников // Музичне мистецтво : [зб. наук. статей / ред.-упоряд. Т. В. Тукова]. — Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. — Вып. 10. — С. 185–196.
4. Иванников Т. П. Гитарная музыка эпохи постмодерна: интерпретирующее мышление как целевая установка творчества / Т. Иванников // Проблеми музичної інтерпретації : Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : [зб. статей / упоряд. В. Г. Москаленко]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. — Вып. 95. — С. 81–89.
5. Иванников Т. П. Эволюция творчества Лео Брауэра в контексте динамики обновления гитарного искусства XX века / Т. Иванников // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: «Лео Брауер та гітарне мистецтво XX століття» : [зб. наук. статей / ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська]. — Харків : С. А. М., 2011. — Вып. 31. — С. 11–25.
6. Иванников Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010 років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т. П. Іванніков. — Харків, 2012. — 18 с.
7. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Л. Сидоренко. — Львів, 2009. — 16 с.
8. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. Г. Тукова. — Київ, 2003. — 19 с.

Іванников Т. П. Українська гітарна музика: стильові проєкції творчості. Українська гітарна музика вивчається у проєкції на стильові напрями сучасної композиторської творчості: звертання до фольклорних традицій різних культур, адаптація інструмента до нетипових жанрових умов, авангардним та постмодерновим пошукам.

Ключові слова: українська гітарна музика, стильові аспекти, жанрові традиції.

Іванников Т. П. Украинская гитарная музыка: стилевые проекции творчества. Украинская гитарная музыка изучается в проекции на стилевые направления современного композиторского творчества: обращение к фольклорным традициям разных культур, апелляция к жанрам и стилям прошлого, адаптация инструмента к нетипичным жанровым условиям, авангардным и постмодернистским поискам.

Ключевые слова: украинская гитарная музыка, стилевые аспекты, жанровые традиции.

Ivannikov T. Ukrainian guitar music: style projection of creativity. Ukrainian guitar music is studied in projection of stylistic trends of the contemporary composer's work: an appeal to the folk traditions of different cultures, appeal to genres and styles of the past, an adaptation of the instrument to the genre atypical conditions, avant-garde and postmodern quests.

Keywords: Ukrainian guitar music, stylistic aspects, genre traditions.

**ВІОЛОНЧЕЛЬНА СОНАТА В УКРАЇНІ У КОНТЕКСТІ
СТИЛЬОВИХ ЗРУШЕНЬ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.**

До кінця ХІХ ст. через певний латентний характер розвитку української камерно-інструментальної музики вітчизняні композитори майже не опановували інструментально-ансамблеві жанри за участю віолончелі. Але загальне посилення інтересу до камерного мистецтва й творчість нової генерації митців вплинули на формування віолончельного ансамблевого доробку. В першій третині ХХ ст. помітного розвитку набув жанр віолончельної сонати: якщо у ХІХ ст. в Україні була створена тільки одна соната для віолончелі І. Лизогуба, то на початку ХХ ст. — дві сонати Л. Лісовського та соната Ф. Якименка; у 20-х роках ХХ ст. — В. Барвінського, С. Борткевича, В. Косенка, Б. Кудрика, Л. Ніколаєва, дві сонати М. Рославця та А. Рудницького.

Віолончельна сонатна творчість зазначеного періоду неодноразово висвітлювалась в українській музикознавчій літературі. Однак в «Історії української музики» (Т. 3: кінець ХІХ—початок ХХ ст.) розглядаються здебільшого жанри фортепіанного тріо та струнного квартету, а віолончельні сонати початку ХХ ст. Л. Лісовського і Ф. Якименка не згадуються. Великі ансамблеві жанри у творчості 1917–1941 років стали також предметом вивчення: віолончельна соната В. Косенка — один з найзначніших ансамблів цього часу — отримує оглядову характеристику, в числі інших згадані сонати В. Барвінського, а твори М. Рославця та Л. Ніколаєва не зазначені зовсім [5, с. 274]. Аналогічним чином характеризується твір В. Косенка і в праці М. Боровика [1, с. 19], а віолончельні сонати інших українських композиторів залишилися поза увагою цього автора.

З кінця ХХ ст. з реабілітацією репресованих у радянські часи митців відзначається сплеск інтересу до камерно-інструментальної творчості В. Барвінського (зокрема його віолончельну сонату досліджували Г. Жук та Т. Слюсар), Б. Кудрика (В. Витвицький, Л. Кияновська, Н. Толошняк), М. Рославця (М. Лобанова, О. Коменда). Разом з тим, повною мірою розвиток віолончельної сонати в першій третині ХХ ст. — визначальному періоді становлення жанру в Україні, — не досліджений.

Мета статті — висвітлити особливості розвитку жанру віолончельної сонати в Україні у першій третині ХХ ст., визначити стильові основи віолончельної сонатної творчості вітчизняних композиторів.

Найбільш значущими й популярними у виконавців і публіки визнаються сонати В. Барвінського та В. Косенка. Дуже цікавими, хоча й менш вико-

нуваними, є сонати Ф. Якименка та Л. Ніколаєва. Значний інтерес викликають «реабілітовані» у 80-х роках ХХ ст. дві віолончельні сонати М. Рославця. Щодо творчості інших митців, то нот віолончельної сонати у віднайденому на початку 90-х років ХХ ст. доробку С. Борткевича не виявилось, невідома й доля віолончельних творів Б. Кудрика, Л. Лісовського та А. Рудницького.

У Сонаті *D-dur* Ф. Якименка (*op.* 36, 1906 — за «Історією української музики» [4, с. 269] та *op.* 37, близько 1905 — за Л. Гінзбургом [2, с. 547]) втілено імпресіоністичне світобачення автора. Твір, що присвячений одному з кращих віолончелістів початку ХХ ст. — О. Белоусову, виконувався разом з автором у Харкові та Москві. Імпресіоністичний характер сонати визначив формотворчі новації, зокрема нетипову будову твору, де в II ч. використаний Вальс, а у фіналі — Тема з варіаціями, що у жанрі віолончельної сонати здійснено вперше.

Салонний флер Вальсу та імпресіоністичне забарвлення Фіналу визначили застосування неklasичних виконавських прийомів у віолончелі — різноманітних флажолетів, трелей, штриха *saltato* тощо. Внаслідок цього, твір Ф. Якименка передує пошукам новітніх виконавських засобів навіть останньої третини століття. Тим не менш, зважаючи на музикознавчі критерії радянської доби, які безсумнівно, потребують значної кореляції, зазначимо, що Л. Гінзбург оцінив мистецьку змістовність цієї віолончельної сонати як ту, що не становить «особливого художнього інтересу» [2, с. 547].

У віолончельній сонаті В. Косенка (1923) здобули розробки класичні традиції російської музики, здебільшого С. Рахманінова (твір написаний під час роботи В. Косенка в Житомирі й присвячений колезі по тріо — віолончелісту-аматорові В. Коломойцеву). Віяння часу виявились у втіленні героїчних образів, сповнених піднесеної емоційності та патетики (I ч., фінал). Суворо-мужні, вольові образи головної теми сонатного *allegro* відіграють велику роль у драматургії твору: її інтонуванням просякнута вся I ч., а звучання в коді III ч. завершує розвиток, утворюючи тематичну арку циклу.

Дуже цікаво В. Косенко підходить до розв'язання драматургічних вузлів. Адже розробка I ч., побудована згідно класичних норм на зіткненні, виявленні конфлікту між головною та побічною партіями, в драматургічному плані розв'язується через їх синтез. Прийом тематичного синтезу значно динамізує музичне викладення, загострює експресивність висловлювання. Застосований у I ч. віолончельної сонати В. Косенка цей принцип буде широко використаний українськими композиторами в останній третині ХХ ст. (наприклад, у віолончельній сонатній творчості Ю. Іщенко).

Образність ліричної сфери вирішена в елегійно-романсовому характері (II ч., побічні партії I ч. та III ч.). Прийом порушення сталих норм, коли тональності I ч. (*d-moll*) та II ч. (*f-moll*) узгоджені не в мажорі, а в мінорі, сприяв увиразненню романтично-ліричних настроїв II ч. (*Andante con moto*). Поступова поліфонізація ансамблевої фактури в II ч. приводить до зміни ансамб-

левого викладення (*solo*-акомпанемент), що в кульмінації постає як діалог, відтворений засобами імітаційних перекличок. Принцип поліфонізації ансамблю В. Косенко застосовує також як прийом динамізації будови твору.

Драматургічний розвиток III ч. (*Allegro con fuoco*) здійснюється великою мірою за рахунок ансамблевої фактури, коли кожний з інструментальних голосів поступово набуває самостійного розвитку. Завдяки цьому в кульмінації III ч. ансамблеве викладення розширюється по автономних площинах, й в подальшому виявляється в самодостатності кожної з ансамблевих ліній. Значений тип ансамблевого мислення яскраво проявляється у фортепіанній фактурі, яка у цьому епізоді наближується до брамсівської (наприклад, тріо з II ч. Першої віолончельної сонати Й. Брамса). Самостійності набуває й віолончельна партія, не перевищуючи меж романтичної техніки XIX ст.

Тематичне викладення III ч. віолончельної сонати В. Косенка, що ніби «складається» з окремих мелодичних побудов, значний розробковий епізод перед репризою, є ознаками сюїтно-сонатної форми, застосованої у фіналі твору. У першу чергу, в цьому виявляється своєрідність проявів романтизму в українській музиці початку XX ст., оскільки трансформацію сталих зразків зумовлювало пізнє опрацювання романтичного стилю. Разом з тим, застосування сюїтної форми у фіналі виправдовується як потужними барочними традиціями, так і вагомими національними впливами в музичному мистецтві. Сюїтно-сонатна будова як структура сонатного циклу буде плідно опрацьована в камерно-інструментальній творчості вітчизняних композиторів наступної доби (Б. Лятошинський, А. Штогаренко, Ю. Іщенко та ін.).

Інший підхід до опрацювання класичних форм вирізняє Сонату для віолончелі та фортепіано, *op.* 18 Л. Ніколаєва. Соната має романтичну циклічну будову: I ч. — *Moderato* (сонатне *allegro*), II ч. — *Larghetto*, III ч. — *Allegro energico* (скерцо), IV ч. — *Allergo moderato* (героїчний фінал). Тематичний розвиток характеризується чіткістю і рельєфністю викладення. Мелодична виразність підсилюється частими змінами темпоритму (крім незначних відхилень, темп в I ч. змінюється 16 разів!), модуляціями, тональними зсувами.

Віолончельний твір видатного фортепіанного педагога і композитора (сина відомого київського архітектора В. Ніколаєва) наслідує традиціям С. Танеєва та П. Чайковського. Але творчість Л. Ніколаєва не несла реформаторських змін, не порушувала класичних художніх норм. Звідси характерними ознаками і віолончельної сонати, і його інших композицій є гармонічність, врівноваженість форми, ясність й виразність тематизму.

Значне місце в українській ансамблевій музиці посідає Соната для віолончелі і фортепіано В. Барвінського (1926), створена під час творчого спілкування композитора зі знаним львівським віолончелістом Б. Бережницьким. Твір здобув високу оцінку сучасників, зокрема празького композитора і вчителя В. Барвінського В. Новака, якому був присвячений. Сам автор вважав віолончельну сонату одним з найбільш вдалих своїх творів.

Соната незвичайна за будовою, адже при наявності трьох самостійних частин сприймається як контрастно-складова форма. Цьому сприяє просякнення всієї тканини єдиною темою, яка, будучи «опосередковано пов'язана з народною пісенністю», «протягом твору трансформується, кристалізується» [7, с. 62]. Цементуючими елементами форми, на яких заснований драматургічний розвиток, є принципи сонатності й монотематизму. Їх використання з метою об'єднання твору надає перспективи розвитку макроциклічних конструкцій.

Тематичне зерно сонати міститься в невеликому вступі до I ч. — *Grave*. На ньому заснована головна партія мужньо-героїчного характеру та лірично-пісенна побічна, побудований тематизм II ч., інтонаційна та ритмічна структура III ч. Загалом тематичний розвиток твору вирізняється частою зміною тональностей, примхливістю ритмічного рисунку та поліфонічним викладенням ансамблевої фактури. Зазначені композиційні прийоми найвиразніше виявляються в розробці I ч. Динамізація репризи I ч. підкреслює контраст з наступною II ч. — *Adagio molto*, що в драматургічному плані між *Allegro moderato* крайніх частин сприймається як ліричний відступ.

Розвиток фактури II ч. значною мірою здійснюється також засобами поліфонізації ансамблю: контрапунктично викладений репризний розділ, де фортепіанна та віолончельна теми проводяться на фоні бурхливого тріольного акомпанементу. Тут, як і в I ч., вихід на кульмінацію відтворюється шляхом поліфонічного розвитку фактури.

Принцип розшарування ансамблевої фактури взятий за основу інструментального викладення III ч.: кожний голос набуває автономності, утворюючи самостійні лінійні пласти. У середньому розділі (*Meno mosso, cantabile*) цікаво проведений канон, тематично схожий з українською народною піснею. У репризі III ч. для підсилення емоційного напруження і виразності В. Барвінський, як і В. Косенко, застосував прийом динамізації тематизму.

Загалом у III ч. рельєфніше прослідковується зв'язок з фольклорними традиціями, передусім у будові тематизму, заснованому на квартово-трихордовому інтонуванні. Поряд з цим, дуже виразно використані ладотональні паралелізми і варіантний тип розвитку, притаманні народнопісенній творчості. У ритмічному оформленні відчутні елементи українського танцювального фольклору. Кода III ч., де тема звучить на *ff*, у збільшенні, що є також прийомом народного (думного) розгортання матеріалу, є логічним завершенням твору.

Пошуковість, як генеральна ознака епохи, яскраво виявилась у творчості М. Рославця, уродженця Чернігівської губернії, одного з найоригінальніших композиторів першої половини ХХ ст. У своїй творчості він намагався втілити ідеї новітньої організації музики. Зокрема його прагнення до «нової ясної і точної системи організації звука» реалізувалось у створенні нової гармонічної системи — техніки синтетакордів, де

фактично викладені основи сучасної гармонії (емансипація дисонанса та його застосування, нова акордика, нове розуміння хроматики, зміна типу функціональних відношень).

Індивідуальну гармонічну систему М. Рославець опрацьовував переважно в камерно-інструментальних жанрах. Так, у 1910-х роках з'явилися його перші твори, в яких був презентований новий тип музичного висловлювання, а в творах 1920-х років винайдення нового набуло ознак сталого стилю. Однак очевидно й те, що твори М. Рославця, хоч і вирізняються певною самостійністю, але мають чіткі аналогії з мистецтвом О. Скрябіна і А. Шенберга.

Більшість віолончельних композицій М. Рославця було створено в період його перебування у 1921–1922 (чи 1923) роках у Харкові (Медитація, Перша та Друга сонати). У контексті проблематики пропонованої статті інтерес викликає Перша віолончельна соната — одночастинний твір у традиційній формі сонатного *allegro*. Незважаючи на стислість будови, завдяки швидкому, динамічному тематичному розвитку (*Con brio*), побудованому на розробці окремих елементів, виникає враження самодостатнього завершеного твору. Такий розвиток головної теми сприяє лаконізму й компактності експозиції.

Приєм мотивної розробки — провідний принцип композиції у творі, М. Рославець застосовує як і А. Веберн, зберігаючи виокремлені елементи без змін протягом всього складного розвитку. Зокрема, короткий фанфарний мотив з початкової теми, що домінує в першому епізоді, розвивається, трансформується, але залишається незмінним як структурний елемент.

Проведення побічної теми в уповільненому темпі в партії фортепіано сприймається як звучання другої повільної частини твору. І головна, і побічна теми належать до однієї інтонаційної сфери, що виявляється в цілісності музичної тканини. Об'єднанню твору сприяє й ритмічна структура, що постає фоном музичної тканини, раз од разу повторюючись.

За думкою О. Івашкіна, Перша соната для віолончелі і фортепіано В. Рославця є центральним твором зазначеного періоду, презентуючи стиль композитора 20-х років, в якому поєднуються бездоганність класичної організації і експресивність пізнього романтизму, лаконізм форми і технічні новації, пов'язані з винаходом і розробкою його системи синтетакордів. Саме синтез новаторства й академізма, прагнення до порушення сталих традицій й водночас вимоги чіткої організації матеріалу визначили особливості індивідуального стилю митця.

Отже, вивчення віолончельної сонатної творчості українських композиторів першої третини ХХ ст. доводить, що в кожному з творів здобули яскравого втілення стильові прояви доби (Ф. Якименко — імпресіоністичне світобачення початку ХХ ст.; В. Косенко та Л. Ніколаєв — класичні традиції С. Рахманінова, С. Танєєва, П. Чайковського; В. Барвінський — поєднання класичних форм з фольклорними традиціями; М. Рославець —

пошуки нової звукової організації музики, що перегукуються з музичним світом О. Скрябіна та додекафонною системою А. Шенберга).

Опановуючи стильові тенденції світового мистецтва в камерно-інструментальній музиці першої третини ХХ ст., українські композитори запроваджували у віолончельній ансамблевій творчості принципово нові композиційні прийоми і структури, які згодом стали підґрунтям національних традицій у мистецтві подальших періодів. Зазначена стильова різновекторність української віолончельної сонати, зумовлена процесом індивідуалізації мистецьких шляхів у перших десятиліттях ХХ ст., уможливила ствердження національної музики у світовому культурному просторі, визначаючи її належність до загальнонародських художніх і духовних цінностей.

Список використаних джерел

1. Боровик М. К. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль / М. К. Боровик. — К. : Музична Україна, 1968. — 102 с., нот.
2. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства : [в 4 кн.] / Кн. 3: Русская классическая виолончельная школа (1860—1917) / Л. С. Гинзбург. — М. : Музыка, 1965. — 617 с.
3. Жук Г. В. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Г. В. Жук. — Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2005. — 20 с.
4. Історія української музики : [в 6 т.] / [ред. М. П. Загайкевич]. — К. : Наук. думка, 1990. — Т. 3. Кінець ХІХ — начало ХХ ст. — 424 с.
5. Історія української музики : [в 6 т.] / [ред. Л. О. Пархоменко, О. У. Литвинов, Б. М. Фільц]. — К. : Наук. думка, 1992. — Т. 4. : 1917—1941. — 615 с., нот, іл.
6. Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. І. Коменда. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2004. — 19 с.
7. Мисько-Пасічник Р. Камерно-інструментальна музика В. Барвінського в контексті розвитку жанру в Галичині першої третини ХХ ст. / Р. Мисько-Пасічник // В. Барвінський в контексті європейської музичної культури. — Тернопіль : Астон, 2003. — С. 57—62.

Зав'ялова О. К. Віолончельна соната в Україні у контексті стильових зрушень першої третини ХХ ст. У статті висвітлюється розвиток віолончельної сонати в Україні у першій третині ХХ ст. Визначаються стильові основи віолончельної сонатної творчості В. Барвінського, В. Косенка, Л. Ніколаєва, М. Рославця, Ф. Якименка.

Ключові слова: жанр віолончельної сонати, стильові прояви першої третини ХХ ст., камерно-інструментальна творчість українських композиторів.

Зав'ялова О. К. Виолончельная соната в Украине в контексте стилевых сдвигов первой трети ХХ в. В статье освещается развитие виолончельной сонаты в Украине в первой трети ХХ ст. Определяются стилевые основы виолончельного сонатного творчества В. Барвинского, В. Косенко, Л. Николаева, Н. Рославца, Ф. Якименко.

Ключевые слова: жанр виолончельной сонаты, стилевые проявления первой трети XX в., камерно-инструментальное творчество украинских композиторов.

Zavyalova O. Cello Sonata in Ukraine in the context of stylistic shifts of the first third of the twentieth century. In the article the development of the cello Sonata in Ukraine in the first third of the twentieth century is highlighted. Stylistic basis of the cello Sonata of F. Yakimenko, V. Barvinsky, V. Kosenko, L. Nikolaev, N. Roslavets are defined.

Keywords: cello sonate genre, stylistic framework, chamber-instrumental creativity of Ukrainian composers.

УДК 783.1:786.61

Д. Д. Купина

**МОЛИТВА «KOL NIDREI» ДЛЯ СКРИПКИ И ОРГАНА
М. ЭРДЕНКО В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ ОРГАННОЙ
КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА**

*Орган — это своего рода пьедестал,
на который восходит душа, чтобы ринуться в пространство,
когда в своем полете она пытается начертать
тысячу картин, живописать жизнь, пробежать
бесконечность, отделяющую небо от земли.*

О. де Бальзак

В ряду культурных феноменов Украины конца XX — начала XXI столетий органное искусство занимает особое место. Его самостоятельность и художественная значимость в ментальном пространстве украинской музыкальной культуры уже ни у кого не вызывает сомнения. Тем не менее, несмотря на творческую продуктивность, украинская органная культура все еще находится вне сферы активного внимания отечественного музыкознания. Более того, до сих пор не проясненными остаются хронологические рамки, а следовательно и периодизация развития данной ветви национального музыкального искусства, хотя, безусловно, этот вопрос заслуживает внимания.

Изучение первых опытов органного творчества украинских композиторов, относящихся к началу XX века, представляется весьма перспективной задачей, поскольку конкретизация «отправных координат» исследуемого феномена позволяет выделить особенности типологической и жанровой мутации, проследить динамику обновления, а также более точно определить особенности современных творческих процессов.

Материалом для данной публикации послужило нотное издание еврейской молитвы «Kol Nidrei» М. Эрденко, датированное 1912 годом (ноты обнаружены в Российской государственной библиотеке, Москва).

© Д. Д. Купина, 2013

Целью статьи стала попытка атрибутирования украинских органичных сочинений первых десятилетий XX века в контексте проблем преемственности и диалогичности традиций мировой органной культуры, а также проецирования выделенных позиций на область современного композиторского органного творчества.

В музыковедческой литературе временем возникновения собственно украинской органной музыки принято считать середину XX века. В новейшей публикации по истории и теории органного искусства вышедшей в Москве (2008) под редакцией М. Воиновой и Е. Кривицкой, в разделе, посвященном Украине, читаем: «Провозвестником рождения национального украинского репертуара для органа стала “Украинская рапсодия” *op. 91* (1957) О. Чишко, созданная им в Ленинграде» [1, с. 778]¹.

Тем не менее, в ходе исследовательской работы выяснилось, что это далеко не первое произведение для органа, созданное в Украине или украинским композитором. Одним из наиболее ранних опусов с участием органа вполне можно считать «Концертную симфонию» Д. Бортнянского (1855), на титульном листе которой значится: «*Sinfonie concertante pour le fortepiano-organisé, l'arpa, viola da gamba, bassoon et violoncello*»². Особенностью инструмента, указанного в названии (фортепиано-организе, по-другому именуемого «органы с фортепиано» или «клавесины с флейтами»), является совмещение черт фортепиано и органа. Как указывает Л. Ройзман, именно данная разновидность органа получила к середине XIX века необычайно широкое распространение в домах русских дворян (см.: [6]).

Приведем вслед за Л. Ройзманом еще один пример, подтверждающий, что уже в середине XIX века на территории Украины органное искусство было активной частью культурного процесса. В исследовании «Орган в истории русской музыкальной культуры» упоминается об органичных опытах А. Серова: «В октябре 1849 г. в бытность свою в Одессе, Серов пишет четырехголосную фугу для «фортепиано или органа в четыре р [уки]» [6, с. 206], посвященную Павлу и Александру Бакуниным. Прибавим к этому упоминания об органе одесского дворца новороссийского генерал-губернатора М. Воронцова, в одесских католических и протестантских церквях, католических церквях Житомира (с 1897), Проскурова, Харькова (1901), Жмеринки, многочисленных старинных костелах Львова.

К началу XX века в отдельных украинских городах существовал достаточно прочный фундамент для развития органной культуры. Не удивительно, что в 1909–1916 гг. органные публичные концерты в

¹ Олесь Чишко (1895–1976) — украинский композитор и певец, уроженец Харьковской области. Учился и работал в Харькове и Ленинграде, пел в оперных театрах Киева и Одессы.

² Симфония для двух скрипок, виолы да гамба, виолончели, фагота, арфы и фортепиано-организе.

Одессе, к примеру, стали не редкостью (выступления А. Гольце, Г. Гефельфингера).

В активный процесс «вживления» органного звучания в ментальное пространство украинской музыкальной культуры органично вписался и Киев, где первый орган в лютеранской церкви был установлен еще в 1818 г. А в 1914 году в стенах консерватории открылся органный класс; несколькими годами позже был установлен орган в Киевском оперном театре — на то время это был самый большой в городе инструмент в 20 регистров.

Наличие развитой органной базы в начале XX века в Киеве предопределило и появление первых украинских органных опусов. Один из них — найденная нами молитва «*Kol Nidrei*»³, *op.* 3 для скрипки с аккомпанементом фортепиано или органа Михаила Эрденко⁴ (1912), изданная в Киеве «Книжным и музыкальным магазином Леона Идзиковского, комиссионера Киевского Отделения ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества Посташица Варшавского Музыкального Института»⁵.

«*Kol Nidrei*» (в переводе с иврита буквально «Все обеты») — молитва, читаемая в синагоге в начале вечерней службы Йом-Кипур, провозглашающая отказ от обетов, зарок и клятв давшим их человеком⁶. Относясь к числу наиболее величественных в еврейской литургии мелодий, «*Kol Nidrei*» стала одной из первых молитв, распетых хаззанами, и впоследствии была принята в ашкеназских общинах⁷. На особую печаль-

³ В начале XX века в Украине (точнее в Одессе) созданием произведений на еврейские темы для органа (или с сопровождением органа) занимался целый ряд представителей музыкальной иудаики, большинство из которых были евреями — А. Гефельфингер, Л. Левандовский, П. Минковский, Д. Новаковский.

⁴ Михаил Эрденко — заслуженный деятель искусств РСФСР (1934), скрипач, композитор, основатель цыганской музыкальной династии Эрденко, профессор Киевского музыкального училища (реорганизованного в 1913 году в консерваторию).

⁵ Информация взята с титульного листа нотного издания.

⁶ В основе обряда отречения от клятв и обетов — осознание человеком греховности нарушения обязательств, взятых на себя даже необдуманно или по принуждению. Вероятно, молитва «*Kol Nidrei*» сложилась как реакция на массовые насильственные крещения VI–VII вв., имевшие место в Европе.

⁷ Текст молитвы, распеваемой кантором: «Все обеты, обязательства, присяги и отлучения, называемые “конам, конас” или каким бы то ни было другим именем, что мы обещали или поклялись, или поручились, или которыми мы обязались от сего Дня Всепрощения до будущего счастливого прихода Дня Всепрощения — мы во всех их раскаиваемся. Да будут они считаться разрешенными, прощенными, уничтоженными, недействительными и лишенными силы. Они не будут связывать нас и не иметь никакой силы над нами. Обеты не будут признаны обетами, обязательства не будут обязательными, а присяга — присягой». Вся община затем произносит: «И будет прощено всей общине сынов Израиля и чужеземцу, живущему среди них, ибо весь народ — в неведении» (Чис. 15:26).

ность песнопения «*Kol Nidrei*» указывал Л. Н. Толстой, памяти которого и посвятил Эрденко свое произведение. Кстати, именно Толстой подал Михаилу Эрденко идею (при их встрече в 1910 году) сделать аранжировку древнееврейской молитвы.

Сакральный текст молитвы вдохновлял многих композиторов, пополнивших огромный пласт музыкальной иудаики — «области мировой музыкальной культуры, так или иначе связанной с понятием «еврейской субстанции» <...> куда входит собственно еврейская музыкальная культура, музыка, написанная на еврейские темы, независимо от национальной принадлежности её творцов» [7, с. 5]. Из множества интерпретаций и обработок мелодии «*Kol Nidrei*» для солиста и хора особой популярностью пользуются обработки Л. Левандовского, И. Розенבלата и Ж. Пирса. Известно, что Л. Бетховен включил эту мелодию в свой Квартет *op.* 131; произведение с таким названием есть у М. Кастельнуово-Тедеско (для виолончели и фортепиано, не опубликовано), однако наиболее известной инструментальной версией молитвы является «*Kol Nidrei*» для виолончели с оркестром М. Бруха. Модернистской интерпретацией песнопения стала работа А. Шёнберга, *op.* 39 для чтеца, хора и оркестра. Вокально-хоровое прочтение молитвы представлено в творчестве Ш. Секунды (для солиста и хора) и И. Жребкера.

Так или иначе, в каждом из произведений композиторам поразному удалось воплотить первоначально заложенный в тексте смысл сакрального слова. Особенности диалога с синагогальными традициями в заявленных сочинениях определяются целым рядом факторов: инструментальным составом, жанром сочинения, стилевыми предпочтениями автора, что естественно определяет большую степень отдаления духовного сочинения от генетического первоисточника.

Рассмотрение молитвы «*Kol Nidrei*» М. Эрденко в контексте украинской органной музыки начала века актуализирует два основных вопроса: преемственности традиций мировой органной культуры и предвосхищения магистральных тенденций украинского органного творчества конца XX века. Обращение к органу в начале минувшего столетия на территории восточнославянских стран, по мнению М. Воиновой, носило экспериментальный характер. Это были единичные «пробы пера» с участием органа (редко для органа соло) или транскрипции ранее написанных фортепианных пьес. Не случайно на заглавной странице «*Kol Nidrei*» указывается возможность исполнения произведения в тембровом сочетании скрипки с фортепиано или органа.

Тем не менее, даже в таких несмелых, экспериментальных, на первый взгляд, опусах прослеживаются достаточно отчетливые нити, связывающие их с огромным массивом мировой органной культуры минувших столетий — причем на всех уровнях организации музыкального целого: семантическом, фоническом, архитектурном, морфологическом.

Молитва «*Kol Nidrei*» возникает на пересечении разных генетических русел, сфокусированных в семантическом поле религиозной и шире — духовной музыки, творческая переработка которых приводит к рождению индивидуального композиторского проекта. Реконструкция же генезиса каждой из стилевых составляющих анализируемого сочинения позволяет выявить степень творческой переработки первоисточника и обнажить точки диалогического взаимодействия с традицией мировой органистики.

Остановимся на каждом из уровней музыкального целого.

Сочинение «*Kol Nidrei*» имеет особенное жанровое наименование, данное самим композитором: еврейская молитва. Именно на тексто-музыкальные особенности этого древнейшего песнопения и ориентировался М. Эрденко. По сути, сочинение относится к разряду инструментальных аранжировок (по указанию самого композитора) или обработок (более точная, на наш взгляд, дефиниция) особого типа. В случае с произведением М. Эрденко, сопоставление иудейской канонической молитвы с традициями европейской органистики не случайно. По указанию С. Френкель: «Во времени возникновения реформаторского иудаизма, вольно-невольно, сложился стереотип восприятия органа как божественного инструмента. Этому способствовали разные факторы: в первую очередь влияние протестантской религиозной символики, рассматривающей орган как инструмент общения с Богом» [7, с. 33]. Именно поэтому внешние контуры сочинения отдаленно напоминают традиции барочных хоральных обработок для органа, скорректированных в данном случае особенностями музыкальной составляющей синагогальной культуры евреев.

Музыка «*Kol Nidrei*» обладает собственным, экспрессивно-эмотивным (термин лингвиста Р. Якобсона) религиозным пространством, отличным от пространства европейского храмового пения. Из вербальной молитвы, модус фидеистической коммуникации которой определяем как «обещание» (по Н. Мечковской), в музыку проникают особый драматизм и напряженность, формально-смысловая «выстроенность», архаичность и общая «таинственность», семантическая неисчерпаемость фидеистического слова.

Инструментальная версия молитвы «*Kol Nidrei*», представленная Эрденко, не является каноническим вариантом преподнесения сакрального текста. В данном случае молитва стала тем самым литургическим импульсом, который побудил композитора к свободному прочтению духовного текста⁸. При этом обращение к органному тембру видится не

⁸ Отметим, что в синагоге, до реформации, инструментальное музицирование было запрещено. Хотя существует мнение о том, что в древнееврейском культе орган, под названием «магрфа», занимал видное место [7, с. 12]. С последней четверти XVII в. орган вновь стал законной частью иудейского культа.

случайным. В сочинении одной стороны могла быть отражена инструментальная ситуация иудейских реформаторских храмов, где орган часто (но далеко не всегда) присутствовал в роли аккомпанемента пению⁹. С другой стороны, начало XX века в контексте отечественной культуры ознаменовалось процессами многоуровневого диалога и всеобъемлющего синтеза, объединившего различные стили, жанры, течения и целые культурные формации. Сочинение М. Эрденко также оказывается вовлеченным в культурный мейнстрим первых десятилетий минувшего столетия, что нашло выражение в слиянии диаметрально противоположных пластов религиозного музицирования — строгого, аскетичного христианского и экзальтированного иудейского синагогального богослужений. Орган в данном случае трактован как инструмент для общения с Богом, а органной тембр возводится до уровня метафоры, символа религиозности и духовности в широком смысле слова, без заострения внимания на конфессиональных отличиях¹⁰.

С точки зрения архитектурных особенностей, молитва М. Эрденко «*Kol Nidrei*» объединила в себе несколько формообразующих импульсов. Центростремительной потенцией обладает репризность формы, понимаемая весьма широко, что связано с повторением инициальной темы сочинения в конце. Отметим также тенденцию к динамизации формы: финальное проведение темы заметно усилено тремолирующим басом. Такой динамический вектор формы обусловлен драматургией самой вербальной молитвы, произносимой кантором на арамейском диалекте трижды, с постепенным переходом от пианиссимо до фортиссимо — от молитвы-просьбы до молитвы-крика.

Складывается трехчастная структура с центральным контрастирующим по ладотональному признаку разделом. На уровне частей формы возникает аллюзия иного формообразующего начала, ставшего основополагающим в барочных католических и протестантских хоральных обработках. Речь идет о форме бар, с характерной конструктивной формулой *aab*, концепт которой реализуется лишь с точки зрения тематического материала без соблюдения пропорционального соответствия.

⁹ По мнению С. Френкель на территории Украины процесс реформации иудейской церкви протекал вяло, а значит и органа в храме так и не стал нормой. Симптоматично, что единственный в Украине (на тот момент единственный и в Российской империи) синагогальный орган был установлен в хоральной синагоге Одессы, названной Бродской, что явилось с одной стороны «следствием перенесения в Одессу западно-европейской реформаторской традиции» [7, с. 67], с другой — общим подъемом органной культуры именно на Украине.

¹⁰ Именно в таком амплуа предстает орган в современных украинских органных сочинениях.

Наконец, третьим формообразующим принципом молитвы, работающим на уровне синтаксических построений, оказывается антифонно-рефренная структура — характерная композиционная особенность христианского культового пения. Подтверждение тому — повторение целой темы или отдельных фраз.

В результате складывается следующая композиционная схема сочинения:

Таблица 1

Вступление	Первый раздел	Средний раздел	Сольная каденция	Зеркальная реприза	Кода
	a a b + каденция+a	С		b a	
6т.	8т.+8т.+8т.+4т.	21т.	6т.	5т.+ 8т.	8т.

На морфологическом уровне в «*Kol Nidrei*» М. Эрденко сохраняются атрибуты, характерные для еврейской сакральной музыки.

Здесь нет торжественности и блеска, типичных для храмовой литургии. Напротив, ощущается психологическая углубленность и индивидуально-личностная спроецированность, что подтверждается экспрессивными ходами на увеличенные интервалы, большим диапазоном, обилием хроматизмов, прихотливой ритмикой. Тем не менее, экзатичность скрипичной партии уравновешена лаконичным и строгим пластом органного звучания. Диалог двух тембровых плоскостей перерастает в межконфессиональный и выше — нравственный диалог между желаемым и данностью, эмоцией и разумом. Орган — не просто сопровождение, это символ вечности, предназначенности, сдерживающей экспрессию внутреннего порыва (партия скрипки) — такому ощущению способствует тесситурная и тембровая разграниченность двух темперсонажей, находящихся в диалогическом единстве.

Органний пласт несет в себе заряд барочной органной стилистики: строгие аккорды-данности, репрезентированные в эпическом вступлении, мерно движущиеся в звуковом пространстве, окунают слушателя в мир архаики, давно ушедших времен. Такая фактурная ячейка напоминает модель многоголосного утолщения хорального напева (прим. 1).

Тем не менее, функциональный (а не мелодический) принцип сообщения созвучий и варибельность их внутренней структуры свидетельствуют о господстве тональности, в которой кварто-квинтовые отношения нивелируются терцовыми связями аккордов (t-VI-VII-III-VI₇-II₇-D). Еще одна особенность гармонического «процесса» в органной партии, апеллирующая к барочным образцам хоральных обработок, — множественное кадансирование на разных ступенях

лада. Однако в отличие от барочной традиции не прогнозированных остановок на различных ступенях, каждая новая тональность «*Kol Nidrei*», закреплённая кадансом, не выходит за рамки первой степени родства.

Совсем иная ситуация наблюдается в партии скрипки — репрезентанта еврейской музыкальной культуры, в данном случае — диалогического оппонента органа. Мелодика и ритмика скрипичной партии целиком подчинены смысловому значению и структуре предполагаемого текста молитвы. Такая манера пения носит название кантиллиции (от латинского *cantillo* — пою тихо, слабо) или псалмодии (от греческого *ψαλμός* — псалом и *ὄδῆ* — песнь, пение). Отсюда — мелизматика и элементы импровизации, особенно ярко представленные в сольных каденциях скрипки. От сефардского стиля привнесены импровизационность, длительные («бесконечные») вариации; от ашкеназского носаху — четкая («квадратная») структура напевов, симметричность и повторность строения мелодики, декламационный тон псалмодии (прим. 2).

По указанию «Еврейской энциклопедии», «мелодия Кол нидре представляет собой гармоническое сцепление стилистически близких мотивов молитвенного мелоса так называемых Великих праздников (Рош ха-Шана и Иом-Киппур). Она открывается торжественной силлабически построенной “прокламацией”, за которой следуют глубоко прочувственные мелодичные фразы и виртуозные рулады» [3], — отсюда её совершенно очевидный ладовый колорит. В основе — подобие ладо-мелодической модели-аналога арабских макамов. Этот звуковой модус сочетает в себе признаки сразу нескольких еврейских штайгеров (ладов, густов, макамов), носивших имя «ахава рабба» (или фрейгиш густ — разновидность фригийского лада), «иштаббах» (разновидность натурального минора), «якум пуркан» (разновидность дорийского лада).

Тем не менее, наиболее очевидным оказывается так называемый *измененный дорийский лад*, основой которого является минорное трезвучие (прим. 3).

Но в отличие от аутентичного измененного дорийского, в «*Kol Nidrei*» заявлена его плагальная версия, центральный устой которой смещен на кварту вверх. Лишь в самом конце это ладовое образование (измененный дорийский) звучит открыто, в виде одноголосного мотива, с подчеркнутой увеличенной секундой — характерной модальной особенностью звукоряда, появляющейся между III и IV высокой ступенью.

Подводя итог, подчеркнем, что об украинской органной музыке начала XX века можно говорить как о явлении неординарном и однозначно заслуживающем внимания. Редкие композиторские опусы того

периода, созданные в эпоху межвременья, не стали ярким достоянием отечественной органистики, но замечательно демонстрируют тенденцию преемственности традиций, диалога культур, оказавшегося мейнстримом и современной нам органной музыки Украины. Комплекс экстра- и интра-музыкальных параметров (среди которых — индивидуализированность жанрового амплуа, обращение к религиозной тематике, символическая трактовка органного тембра, множественность смысловых импульсов на уровне семантики, многовекторность и многосоставность на уровне архитектоники, полистилистика и диалогичность на уровне морфем), атрибутированные нами в еврейской молитве для скрипки и органа «*Kol Nidrei*» М. Эрденко предвосхищает и объясняет процессы, характеризующие украинскую органную музыку начала XXI века.

Исследование подобного рода образцов творчества способствует постепенному формированию представления об украинской органной музыке как цельном, исторически обусловленном явлении со своей уникальной линией преобразований, устремленных в будущее.

Нотные примеры

1



Violino. Adagio.
Piano. Adagio, tutti, pp.

The image shows a musical score for Violino and Piano. The Violino part is in the upper staff, marked 'Adagio'. The Piano part is in the lower staff, marked 'Adagio, tutti, pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

2



Cadenza

The image shows a musical score for a Cadenza. The score is written on a single staff and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3



The image shows a musical score for a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Список использованных источников

1. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : учебн. пособ. / [ред. Т. Воинова, Е. Кривицкая]. — М. : Музиздат, 2008. — 864 с.
2. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства / Е. Зинькевич. — К. : Музична Україна, 1986. — 183 с.
3. Кол Нидре [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://www.eleven.co.il/article/12167>.
4. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке : [учебн. пособ. для студ. вузов] / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
5. Холопова В. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») / В. Холопова // Формы музыкальных произведений : [учебн. пособ.]. — СПб. : Лань, 2001. — С. 122–139.
6. Ройзман Л. Из истории органной культуры в России (вторая половина XVII в.) / Л. Ройзман // Вопросы музыкознания. — М. : Музыка, 1960. — Т. 3. — С. 565–597.
7. Френкель С. Орган в музыкальной иудаике / С. Френкель. — К. : Еврейский совет Украины, 1993. — 125 с.

Купіна Д. Молитва «Kol Nidrei» для скрипки та органу М. Ерденко в контексті української органної культури початку ХХ ст. У статті на прикладі єврейської молитви для скрипки та органу «Kol Nidrei» М. Ерденка зроблена спроба дослідження органних творів початку ХХ століття, створених в Україні, в контексті проблем спадкоємності і діалогічності традицій світової органної культури, а також проєцювання виділених позицій на область сучасної композиторської органної творчості.

Ключові слова: українська органна культура, наслідування, молитва «Kol Nidrei», Михайло Ерденко.

Kupina D. Prayer «Kol Nidrei» для скрипки и органа М. Эрденко в контексте украинской органной культуры начала ХХ в. В статье на примере еврейской молитвы для скрипки и органа «Kol Nidrei» М. Эрденко сделана попытка исследования органных сочинений начала ХХ века, созданных в Украине, в контексте проблем преемственности и диалогичности традиций мировой органной культуры, а также проецирования выделенных позиций на область современного композиторского органного творчества.

Ключевые слова: украинская органная культура, преемственность, молитва «Kol Nidrei», Михаил Эрденко.

Kupina D. Prayer «Kol Nidrei» for violin and organ M. Erdenko in the context of the traditions of Ukrainian organ culture of the early twentieth century. The article on the example of the Jewish prayer for Violin and Organ «Kol Nidrei» by M. Erdenko attempt study of organ works of the early twentieth century, created in Ukraine in the context of the problems of continuity and dialogic traditions of world organ culture, as well as projecting the selected positions in the area of contemporary composers organ creativity.

Keywords: Ukrainian organ culture, continuity, «Kol Nidrei», Michal Erdenko.

**РЕЦЕПЦІЇ РОМАНТИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ
У СКРИПКОВИХ МІНІАТЮРАХ А. СОЛТИСА**

Стаття пропонує огляд жанрово-стильових тенденцій розвитку скрипкових мініатюр у творчості представників західноукраїнської композиторської школи першої половини ХХ століття, зокрема, висвітлення впливів романтичної стилістики. У цьому аспекті показовою є п'єса «На полонині» з циклу «Дві п'єси для скрипки і фортепіано» А. Солтиса, виявлення стилістичних особливостей якої становить *мету* даної наукової розвідки.

Вирішальними чинниками у виборі галицькими композиторами сталих жанрових орієнтацій виступає свідомо потреба особистого самовиразу в повноводному руслі національної музичної культури. До цього долучається турбота про демократичне спрямування власної творчої інтенції, адресованої як елітарним смакам меломанів, так широкій слушаській аудиторії.

Постійне творче тяжіння до певних жанрових першоджерел природно узгоджується з національною свідомістю українських музикантів, де емоційно відкрита, чуйна і співуча слов'янська душа контрастно намагається темпераментним, активно-дієвим рухом. Паралельною мотивацією виступає і мистецька необхідність черпати натхнення у царині національного фольклору і віддавати запозичене сторницею — вже в професіональному, художньо-майстерному відшліфуванні. Супутніми цим художньо-естетичним засадам є дидактичні обґрунтування, повсякчасно пов'язані з дбайливою та наполегливою розбудовою й збагаченням вітчизняного навчально-педагогічного репертуару для юних музикантів, зокрема, скрипалів¹.

¹ Особливу опіку щодо створення фахового репертуару для скрипалів і «студіюючої молоді» (вираз В. Барвінського) виявляли представники старшого і середнього поколінь західноукраїнської композиторської школи. Причетними до цього були, в першу чергу, С. Людкевич, В. Барвінський, а згодом Р. Сімович, А. Кос-Анатольський, В. Флис та інші. Ідея виховання юних музикантів на зразках національного музичного мистецтва яскраво й практично реалізовувалася власне у сфері інструментальної мініатюри, зокрема, скрипкової. «Естафету» вони передали своїм вихованцям по класу композиції. За цим стояла ширша проблема — плекання нових національних музичних кадрів. Високу громадянську місію українського композитора і педагога А. Кос-Анатольський назвав священним обов'язком, остереігаючи від бездіяльності «гробокопательів української національної культури» (виступ на III з'їзді СКРУ 1956 року).

До першої панорамної групи творів — *canto violino* — органічно приймають пісенні скрипкові елегії, колискові, романси і плачі, а також неозначені за назвою та жанровою приналежністю «безіменні» п'єси ліричного характеру, часто-густо написані на основі наспівних народних мелодій чи поетично стилізовані в дусі ліричної української пісенності. Навіть вибірковий перелік цих сольних скрипкових композицій (у супроводі фортепіано) переконає в стилістичній схильності галицьких майстрів до творчого заангажування пісенними стимулами: «Сумна пісня», «Народна мелодія» та «Елегія» на оригінальну тему В. Барвінського, «Колискова» № 2, «Голосіння» та П'єса на мелодію народної пісні «Ой зацвіли фіалочки» С. Людкевича, «Колискова» Р. Сімовича, «Романс» з балету «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського тощо. Накреслена вище лінія «пісенного» внеску в галузь сольної скрипкової літератури домінує в історичній еволюції західноукраїнської композиторської школи впродовж першої половини ХХ ст., проте її специфічно-родове продовження спорадично виявляється і в наступні десятиліття (до прикладу, «Пісня» В. Флиса, «Колискова» М. Скорика та «Колискова» для скрипки і фортепіано О. Левковича чи, врешті, «Романс» І. Небесного).

Друга група композицій — *pittoresq violino* — вирізняється рельєфною присутністю танцювального «коду». Свідченням цього є наявність численних скрипкових танців, танків, а також *quasi*-танцювальних композицій, де іманентні ознаки танцювальності модифікуються у марш або скерцо.

До цієї групи належать твори вільного фантазійного характеру, а також певне коло п'єс, тематичну основу котрих являють фольклорні цитати інструментальних награвань з подальшим варіюванням, а також наслідування (або епізодичні вкраплення) характерної ритміки народного танцю. Свободу творчої інтерпретації народних жанрово-танцювальних витоків багатогранно презентують «Козачок» і «Циганський танок» В. Барвінського, «Чабарашка» та «Сарабанда» і «Сальтарелло» С. Людкевича, «Куяв'як» А. Солтиса, «Танець Дзвінки» А. Кос-Анатольського. Окремим, але доволі розповсюдженим випадком можна вважати компонування скрипкових мініатюр, які «ховають» за декларованою авторами «не-танцювальною» назвою типологічні прикмети народних танців, якот: «Гумореска» В. Барвінського, «Марш» А. Солтиса, «Кізочка з колядою» С. Людкевича, «Скерцо» М. Скорика та ін.

Врешті, ряд скрипкових творів, написаних представниками львівської композиторської школи, демонструють взаємодоповнює, паритетне зіставлення *пісня-танець* у межах цілісної масштабної композиції. Ця прикметна риса часто простежується, зокрема, в жанрі варіацій («Варіації на народну тему» С. Людкевича) та сюїти (зразки скрипкових сюїт А. Солтиса і С. Людкевича, «Прикарпатська сюїта» Б. Шиптура). За подобою народної традиції, широко розповсюджені в прикарпатському

та карпатському регіонах, утворюються пісенно-танцювальні цикли або двочастинні (іноді — багаточастинні) контрастно-складові композиції на кшталт «думки-шумки» в її галицькому варіанті («Спомини з гір» та «Для розради» В. Безкоровайного, «Пісня і танок» В. Барвінського).

Помітне розширення жанрового спектру скрипкової мініатюри у творчому доробку західноукраїнських композиторів відбувається в середині ХХ століття. Збагачується коло авторських персоналій, у результаті прогресуючої розбудови та розквіту львівської композиторської школи вливаються свіжі творчі сили різного стилістичного і неповторно-індивідуального спрямування. На зміну послідовно культивованим у минулий історичний період скрипковим «пісням» і «танкам» уже від початку 50-х років приходять нові, а почасти й більш радикальні жанрові експерименти з ухилом як до постромантичних інспірацій та необарокових «переспівів», так і відверто постмодерних інтенцій. Останнє простежується на ґрунті різноманітних скрипкових поем, рапсодій і, особливим чином, у площині програмної музики. Колишне легко ідентифіковане пісенно-танцювальне «амплуа» набуває більш вибагливого осмислення, принаймні на тлі глибинних процесів, які «розвивають» конфігурацію традиційної композиційної структури і спрямовують її русло в бік вільної поемної форми. У певному сенсі це зумовлюється і суттєво оновленою поетикою новітніх скрипкових творів, яка переростає рамки прикладних пісенно-танцювальних жанрів.

Показовими у цьому сенсі є, до прикладу, наступні твори, котрі в різний спосіб ілюструють цей жанровий «прорив»: «Закарпатська рапсодія» та «Поема» А. Кос-Анатольського, «Пісня-поема» М. Корчинського, «Каприс» В. Флиса, Три поеми для скрипки і фортепіано, «Соноріта» і «Капричіо» для скрипки соло А. Нікодемівича, «Алегро» М. Ластовецького. Із програмних скрипкових мініатюр новий жанровий ракурс накреслюють написані в різні десятиліття, але повсякчас заслужено популярні в концертній виконавській практиці скрипалів сольна композиція «Біла водограю» А. Кос-Анатольського і доволі дистанційована за часом написання та «мовно-виразовою» стилістикою п'єса М. Скорика «*A-RI-A*» (для віолончелі або скрипки з фортепіано).

У хронологічних рамках творчого доробку Адама Мечиславовича Солтиса знаменною є поява *Двох п'єс для скрипки з фортепіано* (1947)². До нього увійшли яскраво характерні композиції, зіставлені за принципом жанрового та образно-емоційного контрасту. Це лірико-психологічна замальовка «*На полонині*» і бадьоро наснажений, енергійний «*Марш*».

² Час написання і назва твору вказані в сучасному авторитетному довідниковому виданні (див. : [4, с. 278]), тоді, як у першому монографічному дослідженні, присвяченому композитору й виданому 35-ма роками раніше, згадка про цей твір відсутня (див. : [2]).

У скрипковій спадщині композитора зазначений опус є своєрідною «експозицією», де виразно демонструються провідні творчі уподобання автора: тяжіння до романтичної поезії, з одного боку, і, з іншого, звернення до жанрово-побутової тематики та зображення картин повсякдення. Отже, на одному полюсі — мрія, поринання в трепетно-ліричну стихію суб'єктивних переживань, на другому — тонізуючий ритм життя, гомінке відлуння об'єктивної реальності. Гармонійно узгоджене сполучення суб'єктивного і об'єктивного планів засвідчує цілісність творчої натури композитора. Саме ці риси переконливо презентовані в першому серед відомих широкому загалу скрипкових творів митця.

Вбачати в скрипковому «диптиху» А. Солтиса риси циклу немає достатніх підстав (принаймні з огляду на традиційне тлумачення циклічної композиції) внаслідок відсутності в його загальній архітектоніці спеціально спланованих і практично втілених цементуючих факторів. Проте, в логіці драматургічного компонування переконливо простежується показова тенденція: спрямування образно-сислового розвитку від особистісних почувань і прагнень до радісно-оптимістичного ствердження життя — в святково урочистих й барвистих шатах маршу-процесії. Як наслідок, перша з п'єс цього опусу може бути трактованою в дусі ліричної «прелюдії», а друга — як смислове його завершення або своєрідний фінал (із притаманним йому активним рухом і емоційно піднесеним пафосом).

Тандем суб'єктивного і об'єктивного у «Двох п'єсах для скрипки з фортепіано» А. Солтиса очевидний, і в цій дуалістичній єдності можна побачити певну ознаку циклізації, тобто утворення двочастинного циклу як завершеного й замкненого кола, яке обіймає сутнісні сторони життя, його чільні грані. Можливо, саме таке композиційне рішення найбільше імпонувало уподобанням композитора³. У свою чергу, це впливатиме на інтерпретацію скрипаля, у виконанні якого зазначений твір має звучати у повній «двофазній» версії — як контрастний двочастинний цикл. Втім, кожна з п'єс згаданого опусу по-своєму самодостатня (в сенсі мистецького втілення змісту, вияву специфіки авторського письма та артистичної демонстрації виразових можливостей скрипкової музики), тож не програє навіть за умов

³ На основі зазначених Двох п'єс для скрипки і фортепіано композитор невдовзі компонує 3-частинну Сюїту для того ж складу (1952–1953), додаючи до неї «Танок» в якості фіналу та переставляючи місцями попередньо написані п'єси. Тож накреслений раніше проект циклічного об'єднання мініатюр знаходить у доробку композитора як творче доповнення (тричастинний сюїтний цикл), так і незаперечне підтвердження їх взаємозв'язку. З. Лісса вбачає в Сюїті спірання автора на польський фольклорний матеріал, чим обґрунтовується подана нею розгорнута назва: Сюїта на польські теми (див.: [3, с. 186]). В інших музично-теоретичних розвідках таке безумовне апелювання до польської першооснови не спостерігається.

виокремленого виконання. Засвідчує це і концертна практика скрипалів-віртуозів, і включення окремих п'єс «диптиху» в педагогічний репертуар.

П'єса «*На полонині*» вражає ліричною наснагою і художньо довершеним «*bell canto*» скрипкової кантилени. Поетика та виразова палітра цієї скрипкової мініатюри дозволяє позиціонувати її як лірико-романтичну поему. Всупереч програмно налаштованій назві твору, яка спонукає до пошуку в п'єсі живописно-пейзажних семантичних знаків, ми не знайдемо акцентування звуконаслідувальних прийомів та алюзій пейзажного роду (на кшталт, наприклад, візуальних чи слухових вражень від гірського краєвиду). Звукопис виявляється у завуальованій формі і поступається місцем лірико-психологічному висловлюванню. Не сопілкове награвання, не відозви трембіти чи переливчасті вібрації лісу-вітру потоку лунають у звукопросторі твору, а голос душі, вщерть наповненої красою землі та жагою щастя й повноти буття.

Образно-смысловий ряд переведений більшою мірою в суб'єктивну площину, де щиросердечне висловлювання «ліричного героя» є багатовимірним, тонко нюансованим змінними настроями. Виражена музикою п'єси лірична рефлексія зумовлюється не так спогляданням карпатського виднокоча його очима, як суб'єктивно-психологічною реакцією на цей живописний образ. Оточуюча природа резонує внутрішнім психологічним станам героя, сприяє народженню і натхненному злету пісні зачарованої душі. Такого роду лірико-психологічний кордоцентризм — один із аспектів романтично заангажованої естетики автора.

Будова п'єси «*На полонині*» струнка, симетрично збалансована й водночас динамічно спрямована у своєму вираженому композиційному рішенні. Основою її є складна тричастинна форма з ліричним вступом і контрастним епізодом у центрі. Особливого сенсу набуває динамізована реприза — кульмінаційна вершина смыслового розвитку, за якою слідує кода. Коло образно-смыслового розвитку у формі замикає повернення до початкової теми, поданої в репризі на вищому емоційному рівні, з посиленням лірико-патетичного звучання. Композиційний план відображує наступна формула-схема: Вступ — ABA_1 — Кода.

Обрана композиційна структура уможливує зіставлення контрастних образно-емоційних сфер (взаємодія експозиції та репризи з тематично оновленим змістом середнього розділу), а також утвердження в репризі пріоритетної ролі початкової теми-образу. Повернення останнього замикає тривалий і багаторівневий тематичний «ландшафт» тричастинної форми, творить репризне тематичне обрамлення композиції, заакцентує домінуючу роль лейтобразу в загальній образно-смысловій панорамі. Висхідний драматургічний профіль п'єси спрямований до вершини — видозміненої репризи, до якої долучається лірична післямова.

Обриси головних складових розділів у формі п'єси «На полонині» виразно простежуються завдяки авторським вказівкам у нотному тексті: *Andante* є девізом експозиційного розділу, початок центрального епізоду позначений *Più mosso*, а початок репризи — *Tempo I*. Масштабні пропорції розділів наступні: експозиція та реприза займають 32 такти, середній епізод — 25 такти. Лаконічний вступ виражений нестійкою 4-тактовою побудовою, а кода — 9-тактовим заключенням. Між експозицією і серединою форми наявна додаткова, але тематично рельєфна перехідна побудова в межах 7 тактів.

Доволі типізована композиційна структура, якою традиційно вважається складна тричастинна форма, буквально «оживає» в руках Майстра, набуваючи особливої пластики й динаміки розгортання. Не останню роль у ліричному та емоційно мінливому потоці композиції відіграє гармонійно врівноважене і надивовиж міцно переплетене співвідношення ансамблевих партій. Злагоджений, тонко синхронізований дует скрипки і фортепіано в процесі розгортання форми часто перетворюється у діалог: коли в загальному звучанні розчиняється скрипкове соло, у хвилюючу оповідь-сповідь включається фортепіано, по-своєму «доспіваючи» ще не висловлене до самого денця трепетне почуття — як відлуння чи продовження, а подекуди й випередження його наступного сплеску. Звідси — ініціюючі «зачини» фортепіано в репризі та коді, його журливо-експресивне «соло» в переході до центрального розділу. Суттєвим фактором у вільній модифікації типової форми є, окрім того, динамізуюча роль сполучних зв'язок-переходів, стрімке й водночас переливчасте «повноводдя» тонального плану, а також техніка варіювання провідних ритмо-інтонаційних побудов.

Композитор влучно послуговується гнучкими тонально-гармонічними ланками-сполучниками, які заповнюють «хвилини мовчання» скрипкового вислову і забезпечують злиття тонально контрастних частин (19–22 тт.) і розділів (32–38 тт.). У течію невпинного настроєвого нюансування загальної ліричної емоції включаються інтригуєче оманливі гармонічні еліпсиси, хистке балансування мажоро-мінорних барв, колористичні ладотональні зіставлення-переключення, тривалі ділянки нагнітання експресії на нестійкій домінантовій «педалі» і напружених передітках — хист композитора у цій виразовій площині дійсно вражаючий і складає чи не головну прикмету його романтичного за глибиною суттю творчого стилю.

У тому ж аспекті заявляє про себе широко застосоване варіювання, що пронизує практично всю композицію, спостерігається, передусім, у варіантних перетвореннях наскрізно проведеного мотиву висхідної терції, втіленої в різному ритмічному та інтонаційному оформленні, зокрема: восьмими — у початковому мотиві експозицій-

ного періоду і в другій, розвиваючій частині експозиції (в основному, в мелодії скрипкової партії, 23–29 тт.), у зв'язці-переході перед епізодом (терцієвий за амбітусом мелодичний хід у партії фортепіано, перша доля 33-го такту), в сполученні четвертної з половинною — у центральному епізоді (партія скрипки, 39 і 41 тт.). Під різним гармонічним освітленням терцієва поспівка востаннє інтонується та завершується кодою⁴.

Окрім утворення однорідного інтонаційного поля, ця ж провідна моноінтонація вносить у твір яскравий семантичний нюанс — мрійливо виголошений ліричний поклик, а подеколи ніжно-благальне чи навіть пристрасно жагуче поривання. Послідує за цим висхідним терцієвим ходом мелодичне продовження має, зазвичай, нисхідне спрямування, яке наче «гасить» його замріяний злет і лірико-патетичну потугу.

Ця показова для твору врівноваженість мелодичного підйому і спаду провідної «лейтінтонаційної» моделі містить у собі, наче в концентрованому фокусі, всю проекцію музичної форми. Лірична теза, виголошена на початку кожної частини, неодмінно матиме подальшу інтенсифікацію і збурення емоцій, яке, проте, після досягнення апогею завжди вгамовується, «згортаючи» динамічний рівень у посткульмінаційній зоні в регістрово-теситурному спаданні та агогічному вповільненні (п'ятикратне застосування *poco rallentando* впродовж твору). Фазова драматургія — із численними мелодичними хвилями (досягнення гребеня з наступним спуском мелодичної лінії) — характерний для композитора спосіб формулювання живої і трепетної думки, індивідуального поетичного вислову та власного творчого відчуття й утілення духу романтичної поемності⁵.

⁴ Схильність А. Солтиса до варіювання подібної моноінтонації, а саме мікромотиву висхідної терції (від терції до квінти тонічного тризвуку) виявляє й інша його композиція — повільна частина Другої симфонії (1946). На це вказує дослідник галицької композиторської школи Л. Кияновська [1, с. 276]. Збіжність моноінтонації в двох різних творах композитора, що виникли майже впритул за часом написання, є велими показовою тенденцією зрілого періоду творчості. Орієнтиром для А. Солтиса у цій стилістичній (романтично-поемній) ознаці є не чітко накреслений монотематизм симфонічних «Прелюдів» Ф. Ліста, а, більшою мірою, наприклад, його ж фортепіанна п'еса «Забутий роман» — зразок вільного перетворення замислено-ліричної поспівки, «розсіяної» чи зашифрованої по всьому тематичному «горизонту» музичної композиції.

⁵ Таку ж фазовість крещендууючої драматургії виявляє процес розвитку Другої симфонії А. Солтиса, створеної роком раніше Двох п'ес для скрипки і фортепіано (див.: [1, с. 277]). Вочевидь, цей факт не є випадковим, він засвідчує стилістичне уподобання композитора в плані формотворення і вибудовування образно-сислової фабули музичного твору.

Художньо-поетичний зміст п'єси розкривається поступово, кількома стадіями. Емоційно-психологічний стан мінливий, із численними переходами від одного ліричного настрою до іншого, що наче миготять у спогадах і мріях⁶.

Наспівно-мелодійний вступ фортепіано причаровує ладовою дво-значністю і мерехтливими світлотінями: меланхолійний *g-moll* в умовах тональності *F-dur*. Чотири дрібні мотиви-хвильки мінорно забарвлені плагальними гармоніями *F-dur*: II — II₂ — VII₇ — (II₆⁴) — D₇ — T. Перше речення експозиції (8 т.) — світла лірика, осяяна немов «барвами погожої днини»: «пасторальний» *F-dur* (з бурдонною квінтою басів та бі-функційним нашаруванням *D* і *S* на тонічний органний пункт), солодко-мрійлива кантілена скрипки (*mezzo-piano*), якій у наспівному дуєті вторить нижнім голосом фортепіано. Мелодія скрипки (у теситурі жіночого голосу) інтонує, м'яко пульсуючі, наче «заколисуючі» в гойдально-му русі регулярно-періодичну ритміку.

Мелодична основа початкової теми нагадує інтонації польської народної пісні «О фіалонька лісова»⁷. Вона є для композитора радше початковим імпульсом власного творчого самовиразу, аніж етнографічним калькуванням чи точним відбитком: мелодія пісні подається в специфічній гармонічній оправі, набуває в процесі розвитку значного переінтонування — в характері лірико-екстатичного, романтичного висловлювання. «Ковток» із фольклорного джерела додає снаги творчій фантазії автора, яка надалі розливається потужним суб'єктивно-романтичним потоком.

Перша образна модифікація — у бік суб'єктивної сумовито-ліричної експресії — настає в другому реченні початкового періоду, де мелодія повторена в журливих сутінках *g-moll* (з переходом у *d-moll*), із «зойком» форшлагу та у вищій теситурі. Наполегливо питальна кінцева інтонація скрипки відлунює у фортепіанному доповненні, але з іншим смисловим забарвленням — у дещо понурому та одночасно експресивному тоні (різке переключення у *f-moll* і *mezzo-forte*).

Затактова ямбічно-висхідна мелодична октава скрипки ініціює початок другої частини експозиції (від 22-го такту), де лірична емоція сягає першого кульмінаційного піднесення. Розвиток висхідної «лейттерції» у скрипковій партії інтенсивно спрямований до завоювання шоразу ширшого діапазону і досягнення лірико-патетичної

⁶ Л. Кияновська визначає такий характер протікання форми-змісту, як особливий тип медитативного мислення — «рефлексивний»: «Зосередження на одному емоційному стані, на одному переживанні, яке, проте, не існує в застиглому вигляді, а внутрішньо мінливе, переходить від одного відтінку до іншого» [1, с. 275].

⁷ На це вказує автор монографії, присвяченої А. Солтису [2, с. 47].

кульмінації (*ля* третьої октави). Гармонічна основа партії фортепіано — максимально напружена домінанта *F-dur*, витримана впродовж дев'яти тактів (23–31 тт.), яка не знаходить розв'язання, натомість прокладає шлях — через тональні співставлення *g-moll* і *Es-dur* — до *d-dur*'ної фортепіанної зв'язки-переходу. З цієї миті включається бен-тежно-дзюркотлива пластична фактура, яка заволодіває простором наступного розділу.

Центр композиції (*Più mosso*) підносить емоцію до другої кульмінації — трьома висхідними хвилями в межах розширеного періоду (три динамічно спрямовані речення: 8+8+9 тактів). На струні «*G*» скрипка експресивно, «віолончельно» інтонує ритмічно синкоповану мелодію, позначену альтерованими ступенями *D-dur* (IV високій щабель *gis*¹) — алюзія до фольклорного походження мелодичної теми. Нижня лінія фортепіано творить супровідний голос у комплексному ритмі. Октавне перенесення мелодії скрипки і мелодико-ритмічна видозміна болісно-експресивної теми, що підсилена домінантовим басом, приводить до тихої кульмінації в третій октаві, яка поступово згортається на тлі застиглої в очікуванні розв'язки домінанти.

Реприза (*Tempo I*) барвисто розквітла, пожвавлена тріольним ритмом акомпанементу. Звукова тканина стає більш рухливою, динамічно пульсуючою. В кульмінаційній точці скрипка підносить мелодію до «надхмарної» вершини — «*c*» п'ятої октави. Згодом основна тема відлучує початковою моноінтонацією в 10-тактовій коді. Наприкінці твору в найвищій теситурній позиції скрипкової партії бринить й мрійливо завмирає пролонгована терція тоніки *F-dur* — наче погляд, замислено спрямований вдалечинь.

Підсумовуючи огляд показових для А. Солтиса рис його індивідуального стилю на матеріалі п'єси «На полонині», звернемо увагу на його національні ознаки, які органічно сполучаються з романтичними інтенціями, котрі об'єднуються в гармонійній рівновазі.

Так, зокрема, національне, а — ширше — слов'янське коріння (польське та, безумовно, українське) спостерігається в наступних моментах: 1) тематична основа композиційних розділів твору — виразна алюзія до фольклорних джерел — заснована на інтонаціях польської та української пісенності (в тому числі наспівно-колицкова «польська» головна тема, як і виразно «карпатсько-гуцульська» лірико-експресивна тема центрального епізоду); 2) фактурний план, до якого ненав'язливо, але доволі однозначно залучаються «бурдонні» квінти, нагадуючи «гудіння» басолі чи дуди — від польської, наприклад, народно-виконавської традиції; 3) ладово специфічне

забарвлення провідних тем, пов'язане з відтворенням «народних» (діатонічних) ладів, як, приміром, у проявах дорійського нахилу в II реченні експозиції чи «гуцульського» ладу (із високими IV та VI ступенями) — в ритмічно викресаній темі епізоду *Più mosso*; 4) принципи розвитку, де домінуючим фактором є мелодико-ритмічне (по-співкове) варіювання — явний ухил до народних традицій пісенного формотворення.

То ж опору на народний наспів, виявлену в численних творах А. Солтиса, слід розуміти, як спосіб національної самоідентифікації композитора, а романтичну складову його творів — як вищий рівень емоційно-психологічної самореалізації творчого обдарування автора.

Список використаних джерел

1. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посібник / Л. О. Кияновська. — Чернівці : Книги-XXI, 2007. — 339 с.
2. Лежанська З. Адам Мечиславович Солтис. Нарис про життя і творчість / З. Лежанська. — К. : Музична Україна, 1969. — 147 с.
3. Лисса З. Солтыс / З. Лисса // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [ред. Ю. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5. — С. 186.
4. Муха А. Композитори України та української діаспори / А. Муха. — К. : Музична Україна, 2004. — 221 с.

Гаргай О. М. Рецепції романтичної стилістики у скрипкових мініатюрах А. Солтиса. У статті здійснено огляд жанрово-стильових тенденцій розвитку скрипкових мініатюр представників західноукраїнської композиторської школи першої половини XX століття та цілісний аналіз п'єси «На полонині» А. Солтиса.

Ключові слова: скрипка, жанр, стиль, мініатюра, тенденція, композиторська школа.

Гаргай О. М. Рецепции романтической стилистики в скрипичных миниатюрах А. Солтыса. В статье сделан обзор жанрово-стилевых тенденций развития скрипичных миниатюр представителей западноукраинской композиторской школы первой половины XX века и целостный анализ пьесы «На пастбище» А. Солтыса.

Ключевые слова: скрипка, жанр, стиль, миниатюра, тенденция, композиторская школа

Gargay O. Reception in the romantic style of violin miniatures A. Soltys The article is an overview of genre and stylistic trends of violin miniatures of the Western school of composition of the first half of the twentieth century and complete analysis of the play «In the meadow» A. Soltys.

Keywords: violin, genre, style, miniature, trend, school of composition.

III. Питання органології, музичного виконавства та виховання

УДК 785.11:783.3

В. Я. Горбаль

ДО ПИТАННЯ ПРО СКЛАД ОРКЕСТРУ В ЛЯЙПЦИЗЬКИХ КАНТАТАХ Й. С. БАХА

Оркестрова культура Німеччини першої половини XVIII ст. на даний час вивчена далеко не в повному обсязі, хоча заслуговує на пильну увагу, оскільки на її основі невдовзі був сформований класичний оркестр. Мета статті полягає у вивченні оркестрової культури Ляйпцига на прикладі творчості Йоганна Себастьяна Баха, який майже 30 останніх років (1723–1750) жив і працював у цьому місті.

Музична культура Ляйпцига відіграє особливу роль в історії німецького оркестру XVIII ст. Територіально це місто входило до володінь Саксонського курфюрста, проте ніколи не було княжою резиденцією, тому його культурне життя не залежало від бажань і смаків коронованих осіб і розвивалося в більш демократичному руслі. Але ця перевага мала і зворотну сторону: місту не завжди вистачало професійних виконавських сил.

У першій половині XVIII ст. на утриманні міського магістрату знаходилося лише сім професійних музикантів (*Stadtmusiker*) — два гобоїсти, два скрипалі, два трубачі (в разі потреби вони грали на скрипках) та один фоготист. Вони брали участь в усіх офіційних заходах та міських урочистостях.

У 1702 році при Ляйпцизькому університеті був організований студентський оркестр (*Collegium musicum*), який складався з 15–20 осіб та іноді (починаючи з 1743 року — регулярно) брав участь у проведенні міських публічних концертів. Спеціальних концертних залів для таких виступів не існувало, концерти проводилися в кофейнях, а влітку — просто під небом, на Ринковій площі (*Marktplatz*) і перед ратушею.

Важливу роль у музичному житті Ляйпцига відігравала духовна музика. Вона звучала в протестантських храмах, які в недільні і святкові дні перетворювалися на великі концертні зали (церква св. Фоми вмшчала до 1500 відвідувачів). У виконанні брали участь хор і оркестр, що складалася з учнів *Thomasschule* — школи св. Фоми (протягом 1723–1750 рр. цим шкільним хором керував Й. С. Бах). У великі свята та на Страсному тижні оркестр посилювався музикантами міського магістрату.

© В. Я. Горбаль, 2013

До 1720 року в Ляйпцизі існував оперний театр (був відкритий 1693 р.), але він припинив своє існування після того, як приміщення театру згоріло, а трупа розпалася.

Музична культура Ляйпцига відображала смаки і можливості мешканців міста, тому концертне життя в Ляйпцизі було не таким насиченим, як у столиці Саксонії Дрездені, а ляйпцизькі оркестри програвали розкішним оркестровим капелам саксонського курфюрста. Водночас, традиція проведення в Ляйпцизі світських публічних концертів оркестрової музики, народжена на початку XVIII століття, поступово набула систематичного характеру: з 70-х років концерти стали проводитися в приміщенні *Gewandhaus* (буквальний переклад — будинок одягу), яке раніше було власністю ремісницьких цехів, а в кінці XVIII століття на його основі відкрився концертний зал «Гевандхауз» і сформувався однойменний симфонічний оркестр, який існує донині. Отже, внесок Ляйпцига в розвиток німецької оркестрової музики є надзвичайно вагомим.

Вивчення ляйпцизької оркестрової культури першої половини XVIII ст. доцільно проводити на матеріалі вокально-хорових творів Й. С. Баха, передусім духовних і світських кантат, написаних у Ляйпцизі.

Й. С. Баху було 38 років, коли він разом зі своєю родиною (другою дружиною Анною Магдалиною і трьома дітьми від першого шлюбу — 15-річною Катариною Доротеєю, 13-річним Вільгельмом Фрідеманом і 9-річним Карлом Філіпом Емануелем) переїхав до Ляйпцига. На попередньому місці служби, у Анхальт-Кетенського князя Леопольда була прекрасна інструментальна капела, для якої Й. С. Бах написав багато оркестрової музики, в тому числі свої знамениті оркестрові сюїти і Бранденбурзькі концерти. У Ляйпцизі композиторові довелося писати не оркестрову, а вокально-хорову музику, проте здобутий у Кетені практичний досвід роботи з інструментальною капелою знадобився Й. С. Баху для створення оркестрового супроводу духовних і світських кантат, ораторій, пасіонів, мес та ін. Аналіз оркестрових партій вокально-хорових творів ляйпцизького періоду свідчить про глибоке знання технічних можливостей і розуміння виконавської специфіки кожного музичного інструмента (до речі, деякими з них, наприклад, органом, клавесином і скрипкою, Й. С. Бах досконало володів сам).

У службові обов'язки Баха, як кантора церкви св. Фоми, входило щотижневне виконання на недільному богослужінні новоствореної духовної кантати. У Ляйпцизі Й. С. Бах написав п'ять річних циклів духовних кантат (це близько 300 творів, з яких збереглося 200), їхніми виконавцями були учні *Thomasschule*. На створення і вивчення кожної наступної кантати відводився тиждень, і композитору кожного разу доводилося розраховувати на наявних виконавців — солістів, хористів, інструменталістів. Як відомо, Й. С. Бах часто скаржився керівництву кантората

на низький рівень здібностей і підготовки своїх учнів. Наприклад, підводячи підсумки 1730 навчального року, він відзначає серед своїх учнів «17 годных, 20 еще не годных (необученных) и 17 никуда не годных» [3, с. 47]. Отже, набрати добре навчених виконавців було досить складним завданням.

У школі щорічно навчалися 54–56 учнів, від наймолодших, десятирічних і до 18–20-річних. З учнів склалися чотири хорові ансамблі, кожен ансамбль очолював перфект (помічник кантора) і в кожному було по 12 хористів (в останньому — 8). Перші два мали солістів, по одному на кожну співацьку партію, та обслуговували головні церкви Ляйпцига — св. Фоми і св. Миколая. Два інші, як більш слабкі, були задіяні у богослужіннях т. зв. Нової церкви, відкритої при університеті, та церкви св. Павла. Усі хористи не лише співали, а й грали на музичних інструментах, тобто складали і хор, і оркестр. Останній включав струнну групу (скрипки, альти, віолончелі), духову групу (флейти, гобої, фагиоти, труби) і групу *basso continuo* (орган, контрабас). Учні школи мали різні здібності, не завжди старанно вчилися, їх відраховували після мутації голосу, тому стабільного складу добре навчених інструменталістів у розпорядженні Й. С. Баха не було. Внаслідок цього духовні кантати ляйпцизького періоду досить суттєво різняться за оркестровим складом.

Окрім створення музики до недільних і святкових богослужінь, Й. С. Бах одержував замовлення на написання вокально-хорової музики до різноманітних урочистих подій, не пов'язаних із церковним життям. За жанром ці твори були світськими кантатами, вони призначалися для виконання під час проведення різноманітних міських заходів — вшанування монарших осіб (якщо ті відвідували Ляйпциг), урочистостей в



Рис. 1. Thomasschule у XVIII столітті

університеті, родинних свят іменитих мешканців міста та ін.¹ У виконанні цих творів брали участь шкільний хор, оркестр університетського товариства *Collegium musicum* і музиканти ляйпцизького магістрату. Як зазначає А. Швейцер, якби Й. С. Бах не взяв на себе керівництво оркестром *Collegium musicum* (композитор очолював цей студентський колектив протягом 1729–1736 рр.), навряд чи ми би знали його як автора світських кантат.

Усього Й. С. Бах написав близько 40 світських кантат (перші — ще до приїзду в Ляйпциг), з яких збереглося 20. Найвідомішою є «Кофейна кантата» (*BWV 211*), написана на замовлення Циммермана — власника ляйпцизької кофейні, у великому залі якої двічі на тиждень проводилися світські концерти інструментальної та вокальної музики.

За традиціями того часу, кількість виконавців вокально-хорових творів регулювалася за принципом *proportio sesquialtera* — пропорції, де більше значення перевищує менше у півтори рази (наприклад, 3:2). Для створення необхідного звукового балансу між хором та оркестром, більшу величину складав оркестр: на 12–14 хористів (включаючи і солістів) припадало 18–20 інструменталістів — по два-три виконавця для партій першої скрипки, стільки ж — для другої скрипки, по два для альту і ві-



Рис. 2. Концерт у кофейні Циммермана

¹ Завдяки світським кантатам Й. С. Бах отримував додатковий заробіток, що було потрібно для утримання великої родини, а також здобував собі титули. Так, 23 лютого 1729 року в день народження герцога Христиана Саксен-Вейсенфельського Бах виконав спеціально написану «Мисливську» кантату (*BWV 208*), за що одержав від герцога титул придворного саксен-вейсенфельського капельмейстера.

олончелі, один для контрабаса, два-три для гобоя, один-два для флейти, один-два для труби, один — для органа.

Інструменти оркестру ділилися на солістів та ріпієністів. Оркестрове *tutti* супроводжувало хори та брало участь у виконанні інструментальних ригурнелів до сольних номерів. Коли виконувалася арія, склад оркестрового супроводу полегшувався до 1–2 струнних інструментів, одного облігатного інструмента переважно духової групи, якому доручалося виконання контрапунктуючого мелодичного матеріалу, та групи *basso continuo*.

Оскільки виконавці володіли кількома інструментами (або вчилися грати на кількох інструментах, якщо це були учні школи св. Фоми), число музикантів, реально задіяних у виконанні оркестрових партій бахівських кантат, було меншим, ніж кількість інструментів.

Й. С. Бах створював кантати в розрахунку на певних виконавців: якщо він мав сильного флейтиста або скрипаля, то писав для них складні й розвинуті флейтові чи скрипкові соло. Під час повторення кантат композитор був змушений практично завжди переробляти сольні інструментальні партії, щоб пристосувати їх до виконавських можливостей наявних музикантів.

Виконавський склад кожної кантати зазначався на титульному аркуші рукописної партитури. Наприклад, у кантаті BWV 29 це хор (4 *voci*), три труби (3 *trombe*), литаври (*tamburi*), два гобої (2 *hautbois*), дві скрипки (2 *violini*), альт (*viole*) та інструменти групи *basso continuo* (*continuo con organo obligato*).

Вказані цифри означали не кількість виконавців, а кількість партій: 4 *voci* є партіями мішаного хору, кожна з яких співали по три хориста; 2 *violini* — це партії першої і другої скрипок, кожна з яких виконували де-

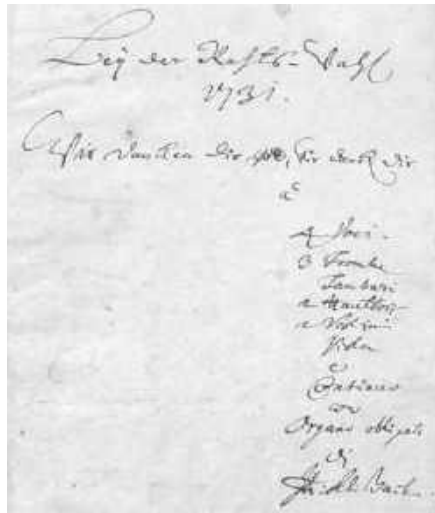


Рис. 3. Титульний аркуш кантати № 29 «Wir danken dir Gott» (1731 р.)

кілька музикантів. За зазначеною вище пропорцією можна встановити, що оркестр в кантаті *BWV 29* складався з 17 інструментів, які розподілялися наступним чином:

Інструменти оркестру	Кількісний склад
Перші скрипки	3
Другі скрипки	3
Альти	2
Віолончель (б. с.)	2
Орган (б. с.)	1
Гобої	2
Труби	3
Литаври	1
Разом	17

Аналіз духовних кантат Й. С. Баха ляйпцизького періоду підтвердив висновки дослідників про яскраво виражену нестабільність їхнього оркестрового складу. Основу бахівського оркестру складає струнна група і *basso continuo*, решта інструментів варіюється. Духові інструменти з'являються у різних складах і різній кількості. Переважають гобої, до них додаються флейти, труби (завжди разом з литаврами), фаготи, зрідка тромбони, а також інструменти, що в подальшому вийшли з ужитку, наприклад, гобой *d'amore*, гобой *da caccia*, труба-*clarino*, *lituus* (військова труба) та ін. Фактично, склад інструментів змінюється в кожній наступній кантаті, хоча є своєрідні «повтори на відстані».

Показовим є склад інструментів у кантаті *BWV 22 «Jesus nuhm zu sich die Zwolfe»*, яку Й. С. Бах підготував для конкурсного випробування на посаду кантора церкви св. Фоми і виконав у Ляйпцизі 7 лютого 1923 року. Оркестр складається зі струнної групи, *basso continuo* і гобоя. Надзвичайно скромно, але композитор перебував не в тому статусі, щоб вимагати від кантората виконавців, і обмежився тим, що було в наявності.

Боротьба з канторатом за музикантів розпочалась пізніше і тривала безупинно. В офіційній записці від 1730 року Й. С. Бах повідомляє своє начальство, що в нього немає ні третього трубача, ні третього гобоїста, ні флейтиста, ні альтиста, ні віолончеліста, ні контрабасиста і навіть скрипалів не вистачає, а на фаготі грає помічник міських трубачів [4, с. 623]. У тому ж році композитор підготував і подав до магістрату свої пропозиції щодо поліпшення обслуговування церковної музики, в якому звернув увагу на жахливий стан німецьких музикантів, які «в заботах о пропитании и думать не могут о своем совершенствовании» [4, с. 688]. Обидва звернення залишилися безрезультатними.

Хоча склад оркестру дуже часто не задовольняв Й. С. Баха, оркестровий стиль кантат ляйпцизького періоду є зрілим і цілісним, він відображає стан тогочасної німецької оркестрової культури. Композитор застосовує у своєму оркестрі всі відомі на той час музичні інструменти, включаючи досить рідкісні для оркестрового музикування мідні духові (труби, іноді тромбони), дерев'яні (флейти), видові інструменти струнної і духової групи (скрипка і віолончель *piccolo*, тенорова віола — *taille*, гобої *d'amore* і *da caccia*), намагається віднайти між ними звуковий баланс, добре розуміється на інструментальній віртуозності та підкреслює її мелізматично-вокальним типом письма, від чого між інструментальними і вокально-хоровими партіями практично не має різниці. Безсумнівно, в цьому допоміг здобутий у Кетені практичний досвід роботи з оркестровою капелюю і знання можливостей оркестру.

Розглянемо деякі особливості оркестру ляйпцизьких кантат Й. С. Баха на прикладі Реформаційної кантати «*Ein feste Burg ist unser Gott*» (*BWV 80*). Точної інформації стосовно часу появи цієї кантати немає; відомо, що вона була створена спеціально до свята Реформації, яке відзначалося 31 жовтня, і що особливо урочисто цей день святкувався 1730 року. Відомо також, вона є переробкою однієї з веймарських кантат 1715 року (*BWV 80a*).

Кантата «*Ein feste Burg ist unser Gott*» написана для мішаного хору, солістів та оркестру. Вона складається з восьми частин — хорів, хоралів, речитативів, арій і дуетів. Оскільки кантата має святкове призначення, в оркестрі, крім струнної групи, гобоїв і *basso continuo*, задіяні додаткові інструменти — три труби і литаври, гобой *d'amore* і гобой *da caccia*. У частинах, залежно від кількості виконавців і характеру музики, склад оркестру варіюється.

За традицією, повний оркестр застосовувався в хорових частинах, тоді як у сольних номерах були задіяні окремі інструменти. Й. С. Бах у своїй кантаті дотримується цієї традиції.

Кантата відкривається монументальним поліфонічним хором «*Ein feste Burg ist unser Gott*» («Твердыня нам Господь», № 1), який супроводжується могутнім оркестровим *tutti* за участю двох гобоїв, трьох труб і литавр, першої і другої скрипки, альтя, віолончелі та органа. Хорові голоси дублюються партіями струнних інструментів і гобоїв, що вимагає від усіх виконавців однакового звуковедення, фразування і штрихової культури. В окремих випадках гобої не беруть участі у виконанні або їм доручається інший матеріал, на зразок гармонічної педалі. Складне контрапунктичне плетіння голосів збагачується фанфарами труб у високому регістрі. Їх яскравий, блискучий тембр прорізає звучання оркестру і хору. У цілому частина побудована на співставленні двох виконавських складів — камерного, в якому задіяний хор і струнна група, і туттійного, з органом, трубами і гобоями.

У наступній хоровій частині кантати — хоралі «*Und wenn die Welt voll Teufel wär*» (№ 5), оркестр має більш самостійне значення. Напротивагу хору, всі партії якого співають у унісон нескладну мелодію протестант-

ського хоралу, оркестру доручаються розгорнуті, мелодично розвинені інструментальні ритурнелі. Дублювання партій використовуються зрідка, кожен голос має власну мелодичну лінію, сукупність яких утворює розвинений поліфонічний склад, а оркестрові барви розцвічуються тембром гобоя *d'amore*. Характер музики цієї частини відрізняється пошавленим рухом, головна роль у створенні якого надається інструментам оркестру.

У останній хоровій частині кантати — хоралі «*Das Wort sie sollen lassen stahn*» (№ 8), з усього оркестру задіяні лише інструменти групи *basso continuo*, функція яких полягає в дублюванні хорових партій.

В усіх сольних номерах твору композитор використовує вибірко-вий склад інструментів оркестру. У речитативах баса «*Erwäge doch, Kind Gottes*» (№ 3) і тенора «*So stehe den bei Christi blutgefärbten Fahne*» (№ 6) це, як і в заключному хоралі, група *basso continuo*, що виконує функцію гармонічного супроводу соліста, внаслідок чого оркестрові голоси є мелодично нерозвиненими. В арії сопрано «*Komm in mein Herzenshaus*» (№ 4) солюючий голос теж супроводжується лише групою інструментів *basso continuo*, проте цього разу їхня партія є надзвичайно виразною і мелодизованою. В обох дуетах — сопрано і баса (№ 2), альта і тенора (№ 7) застосовується більша кількість солюючих інструментів оркестру і вони виконують роль *obligato*. Так, у дуеті сопрано і баса «*Alles, was von Gott geboren*» (№ 2) це, крім *basso continuo*, гобой-соло та унісон двох скрипок і альта; в усіх партіях, незалежно від того, вокальні вони чи інструментальні, триває стрімкий безупинний рух, вони технічно складні, насичені юбіляціями, елементами прихованого двоголосся, бароковими мелізмами і потребують від виконавців технічності і спеціальної підготовки. У дуеті альта і тенора «*Wie selig sind doch die*» (№ 7) застосовуються гобой *da caccia (in F)* і скрипка-соло, між якими утворюється інструментальний дует, свого роду «пісня без слів» — настільки наспівними є їхні партії як у ритурнелях, так і під час звучання вокальних голосів.

У виконанні кантати «*Ein feste Burg ist unser Gott*» брали участь не тільки учні *Thomasschule*, але й запрошені музиканти з числа колишніх випускників школи, студенти Ляйпцизького університету, учасники студентського оркестру *Collegium musicum*, музиканти міського магістрату. Складність інструментальних партій є свідченням достатньої фахової підготовленості учасників оркестру, що, у свою чергу, вказує на високий рівень розвитку оркестрової культури Ляйпцига за часів перебування Й. С. Баха.

Отже, у специфіці інструментального музикування в кантатах Й. С. Баха ляйпцизького періоду знайшли яскраве відображення інтонаційна природа, жанрово-стильові ознаки та формотворчі засади німецької оркестрової культури епохи бароко. Знання можливостей інструментів барокового оркестру, пошуки оптимальних виконавських складів і

збалансованого звучання різнометрових музичних інструментів, чіткий розподіл функцій, впровадження прийомів віртуозної гри заклали основи для подальшого вдосконалення принципів колективного оркестрового виконавства, що тривало під впливом нових стильових чинників і створило підґрунтя для формування класичного симфонічного оркестру.

Список використаних джерел

1. Бородавкін С. О. Оркестр у вокально-інструментальних творах Й. С. Баха / С. О. Бородавкін // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Науковий журнал. — 2009. — № 2 (3). — С. 77–84.
2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха : [сост. Ханс-Иоахим Шульце ; пер. с нем. и коммент. В. Ерохина]. — М. : Музыка, 1975. — 271 с.
3. Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха / М. Друскин. — Л. : Музыка, ЛО, 1976. — 168 с.
4. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.
5. Schering A. J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik / A. Schering. — Leipziger, 1935. — 124 s.
6. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A — Z): In 29 vol. — London, 2000. Электронные текстовые данные (361 Мб). — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): цв.; 12 см. — Систем. треб. : Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word.

Горбаль В. Я. До питання про склад оркестру в ляйпцизьких кантатах Й. С. Баха. У статті вивчається стан оркестрової культури Ляйпцига першої половини XVIII ст., аналізуються оркестрові склади духовних і світських кантат Й. С. Баха ляйпцизького періоду творчості. Зазначається, що нестабільність складу оркестру пов'язана з конкретними умовами його функціонування, зокрема з тим, що в розпорядженні Й. С. Баха не завжди знаходилася необхідна кількість добре навчених музикантів.

Ключові слова: кантати Й. С. Баха, оркестр, оркестровий склад.

Горбаль В. Я. К вопросу о составе оркестра в лейпцигских кантатах И. С. Баха.

В статье изучается состояние оркестровой культуры Лейпцига первой половины XVIII века. Проанализированы оркестровые составы духовных и светских кантат И. С. Бах лейпцигского периода творчества. Отмечается, что нестабильность состава оркестра связана с конкретными условиями его функционирования, в частности с тем, что в распоряжении И. С. Баха не всегда было необходимое количество хорошо обученных музыкантов.

Ключевые слова: кантаты И. С. Баха, оркестр, оркестровый состав.

Horbal V. Towards the issue of orchestra composition in Leipzig cantatas by J. S. Bach. Orchestra compositions of church and secular Leipzig cantatas by J. S. Bach are analyzed in the article. Vivid instability of orchestra compositions connected with the fact that the necessary number of well-trained musicians was often unavailable is outlined.

Keywords: cantatas by J. S. Bach, orchestra, orchestra compositions.

ГЕНЕЗИС И КОНСТРУКТИВНЫЙ СТАТУС САКСОФОНА В УСЛОВИЯХ РОМАНТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Органология духовых инструментов (и в частности, саксофона) — наука, которая не стоит на месте. Стремление усовершенствовать конструкцию музыкального инструмента, улучшить его звуковые качества, раскрывая тем самым дополнительные возможности в воплощении художественного образа, — процесс, стимулирующийся потребностью к постоянному обновлению. Но, как известно, не существует ничего абсолютно нового, что не базировалось бы на достижениях минувшего. Иногда информация о будущем оказывается закодированной в знаниях прошлого, что делает прицельное внимание к нему особенно *актуальным* сегодня.

Вероятно, в истории изменения конструктивного статуса любого инструмента можно усмотреть так называемые «витки спирали»: обращая внимание на определенные, связанные между собой, конструктивные качества и выразительные возможности инструмента (соотносящиеся с особенностями тембра, звуковедения, исполнительского дыхания и т. д.), музыканты постепенно (или попеременно) улучшали их, возвращаясь к проблеме совершенствования вновь и вновь.

Показательной в этом смысле является органология саксофона, одного из самых удивительных и необычных инструментов семейства *язычковых* деревянных духовых. Обратив внимание сегодня, в первую очередь, на органологические особенности саксофона от момента его возникновения, и далее, обозначив пути их обновления, мы можем яснее представить себе будущность инструмента, определить сферу исполнительского поиска в отношении его новых выразительных возможностей сегодня.

Цель настоящей статьи — выявить основные пути обновления в органологии саксофона, которые усматриваются уже от момента его возникновения в условиях романтического искусства, одного из периодов музыкальной истории, характеризующегося предельной творческой свободой и новаторской смелостью. Обозначенная проблема не затрагивалась ранее в справочных, энциклопедических и научно-исследовательских изданиях специально, хотя, на сегодняшний день написано множество работ, «подводящих» к данной теме, упоминающих о ней, указывающих на нее. Среди подобных исследований назовем работы об особенностях оркестровки у романтиков Ф. Витачека, стилевых основах формирования исполнительского мастерства саксофонистов М. Крупая,

М. Шапошниковой, истории саксофона В. Иванова, С. Левина, А. Бейнеса (*A. Baines*), Л. Кошницкого (*L. Kochnitzky*), М. Перрина (*M. Perrin*), Д. Панхорста (*D. Panhorst*) и многих других. Важнейшим источником информации в контексте данной статьи являются труды композиторов-романтиков.

Итак, саксофон — инструмент уникальный во многих отношениях. Прежде всего, уникален его *тембр*, отзывы о котором демонстрируют единодушие оценок многих выдающихся музыкантов прошлого и современности. Знаток инструментов симфонического оркестра, мастер оркестровки и автор фундаментального «Большого трактата о современной инструментовке и оркестровке» Г. Берлиоз в трудах 1842–1843 годов писал, что по природе звучания саксофон несравним ни с одним из инструментов: «Саксофон — это инструмент с полным, приятно вибрирующим, огромным по силе и хорошо поддающимся смягчению звуком <...> Характер звучания саксофона совершенно необычен и не похож ни на один из тембров, которые можно услышать в современном оркестре <...> Благодаря наличию трости саксофон может легко усиливать или ослаблять звучание. В верхнем регистре он воспроизводит волнующие и вибрирующие звуки, которые можно было бы успешно использовать для усиления мелодической выразительности. Вероятно, этот инструмент никогда не будет пригоден для игры быстрых пассажей и сложных арпеджио — но инструменты низкого регистра и не предназначены для легких переходов. Поэтому, чем сожалеть об этом, лучше радоваться тому, что невозможно будет злоупотреблять саксофоном и нарушать величественный характер его звучания» [1, с. 16–17].

Во втором томе Трактата (1843) Г. Берлиоз пишет о звучании саксофона с еще большим восторгом: «Саксофоны обладают редкими и драгоценными качествами. Их звук, мягкий и трогательный вверху, полный и маслянистый внизу, в среднем регистре обладает какой-то особенно глубокой выразительностью. В целом это совершенно своеобразный тембр, вызывающий неясные ассоциации со звуком виолончели, кларнета, английского рожка, с примесью металлического оттенка, что придает ему особый характер <...> Подвижные, почти одинаково приспособленные как для стремительных пассажей, так и для пленительной кантилены и гармонических созвучий религиозного характера, саксофоны могут быть очень полезны во всех музыкальных жанрах, но особенно в пьесах медленных, с мягким звучанием. В тембре высоких нот низких саксофонов есть что-то мучительное и болезненное, тембр же низких нот, напротив, полон величественности, если можно так выразиться, священного покоя. Все саксофоны, особенно Баритон и Бас, дают возможность сильно раздувать и приглушать звук, благодаря чему в самой нижней части их звукоряда образуется неслышанный до сих пор эффект,

целиком свойственный только им и отчасти напоминающий действие камеры экспрессии у органа» [2, с. 494]. В то же время, по замечанию композитора, никакой другой инструмент не обладает *pianissimo*, «стоящим на грани безмолвия» [1, с. 94].

3 февраля 1844 года на авторском концерте Г. Берлиоза в Париже звучанием саксофона были потрясены многие музыканты. Дж. Россини признался, что «никогда не слышал ничего более прекрасного», а Дж. Мейербер восторженно воскликнул: «Вот для меня совершенство звука!» (цит. по: [4, с. 19]). Ж. Бизе также отмечал уникальность тембральной выразительности инструмента: «Только саксофон может передать нежность и страсть, оттененные сдержанной силой» (цит. по: [4, с. 7]). Следует заметить, что более столетие спустя музыканты отзывались о саксофоне не менее красноречиво, особенно отмечая его «огромные интонационные возможности — способности к имитации смеха, шаржированным глиссандо, элементами буффонных звучаний, легко извлекаемых из тембра» [7, с. 83]. А. Петров писал: «Саксофон наделен от природы богатством выразительных возможностей, гибким вибрирующим тоном, сочностью, глубиной и выразительностью звучания. Он имеет дар жанрового перевоплощения: может быть строгим и серьезным в старинной музыке, поэтичным в партитурах, экспрессивным и озорным в джазе» (цит. по: [4, с. 1]).

Безусловно, никто не может постичь тембр инструмента и все его звуковые нюансы лучше, чем исполнитель-саксофонист. Здесь можно сослаться на высказывания М. Шапошниковой, одного из ведущих современных мастеров отечественной школы: «Я вижу способность саксофона слиться со скрипками и ударными, мощными медными и мягкими деревянными духовыми инструментами. Он, как хамелеон, может менять цвет своего голоса» (цит. по: [6, с. 6]). Ей же принадлежит следующее наблюдение о том, что саксофон — «одно из воплощений поисков новых тембров, новых красок звучания, которыми так богата музыка романтиков» [3, с. 182].

Очевидный вывод приведенных описаний — уникальность саксофона, «непохожесть» на принятые в академической практике свойства звучания, что намечает пути развития его органологии.

Какова же связь этого тембрового феномена с первоначальными конструктивными особенностями инструмента, и чем характеризовалась потребность его изобретения? Саксофон — «дитя музыкального романтизма», — обязан был своим рождением известному мастеру и изобретателю музыкальных инструментов (к тому же — вполне профессионально, виртуозно владевшему искусством игры на них), исполнителю, дирижеру, педагогу, сыну знаменитого бельгийского инструментального мастера Шарля Жозефа Сакса (1791–1865) — Адольфу-Антуану-Жозе-

фу Саксу (1814–1894)¹. Саксофон был главным изобретением А. Сакса в области инструментостроения. В его названии мастер навсегда запечатлел собственное имя в истории инструментальных открытий XIX века, совершил, «по существу, подлинный переворот в производстве духовых инструментов, намного опередив тем самым свое время» [4, с. 21].

Идея создания нового духового инструмента зародилась у него в 1838 году и была вызвана практическими целями — для установления тембрового баланса в звучании духовых оркестров Франции, известных под названием *Harmonies* или *Musiques militaires* — «хорах военной музыки», в которых звучали голоса двух родов инструментов — медных и деревянных духовых. Военные оркестры той поры с трудом добивались слитности звучания из-за существенной разницы в тембрах. Мысль сконструировать новый инструмент, в котором бы объединились особенности медных и деревянных инструментов, пришла к А. Саксу по мере изучения составов симфонического и духового оркестров. По воспоминаниям одного из современников Сакса, композитора и историка военной музыки Г. Кастнера (1810–1867), изобретатель с особым вниманием изучал тембровые сочетания и силу звучания оркестровых групп и «подумал о посреднике с характерными особенностями деревянных и медных духовых инструментов, который не мог бы заглушить слабых, но и был наравне с сильными» [4, с. 14].

Творческая идея приобрела реальные очертания в 1842 году, в Брюсселе, когда А. Сакс стал экспериментировать с кларнетовым мундштуком, приставив его к медному духовому инструменту *офиклейду*. Эффект получился ни с чем не сравнимым — *саксо-фон*, т. е. «звук, изобретенный Саксом», был непохож ни на один из тембров оркестра². «Так, вызванное его гением озарение, — писал бельгийский музыкальный критик, композитор и педагог Ф. Фетис, — дало возможность применить принцип вибрации этого типа инструментов к новой форме медного духового инструмента, который стал одним из лучших и, без сомнения, самым оригинальным его изобретением» [4, с. 15].

Принимая во внимание приведенную информацию, можно предположить, что вторым фактором, определяющим дальнейшее обновление инстру-

¹ Адольф Сакс обучался игре на кларнете в Брюссельской консерватории под руководством дирижера и превосходного кларнетиста Валентина Бендера (1801–1873). Исполнительская деятельность Адольфа Сакса (с 1857 года — преподавателя Парижской консерватории, автора многочисленных школ игры на изобретенных им инструментах) помогала ему проверять технические качества изготавливаемых инструментов и пропагандировать собственные изобретения. А. Саксу принадлежат заслуги усовершенствования кларнета *in B* немецкой системы (1834), бас-кларнета (1837), сопрано-кларнета, кларнета системы Т. Бема, фагота и английского рожка. Они принесли ему большую известность и успех еще при жизни.

² Датой рождения саксофона принято считать 1842 год, хотя патент на изобретение А. Саксом был получен позднее, в 1846 году.

мента, может являться его функциональная направленность к объединению оркестровых звукотембровых групп. Одной из задач мастеров последующего времени было сохранение этого особого «объединяющего» качества саксофона при расширении его ладовых возможностей и особенностей диапазона.

Добавим, что дальнейшая разработка конструкции саксофона продолжалась несколько лет (1838–1842). В начале июня 1842 года в Парижской консерватории состоялась презентация инструмента в присутствии большой аудитории, в том числе — известных композиторов Г. Доницетти, Ф. Обера, Ж. Галеви, Э. Мони. Было бы неверно утверждать, что мнения о саксофоне сразу же сложились единодушно-восторженными. Как это часто бывает в искусстве, новшество (тем более — введенное в необычайно короткий срок) способно сформировать оппозицию в консервативно настроенных кругах, причем — оппозицию достаточно мощную. Так началась кулуарная и публичная борьба с А. Саксом, к тому времени — «талантливым молодым изобретателем, музыкантом, математиком, акустиком, чеканщиком, литейщиком и токарем, человеком проникновенного светлого ума, настойчивого и твердого в своих целях» (цит по: [4]), — так характеризовал А. Сакса Г. Берлиоз в статье «Музыкальные инструменты А. Сакса», опубликованной в «Газете политических и литературных дебатов» от 12 июня 1842 года.

Так или иначе, публичные высказывания о саксофоне, прогнозы о его блестящем будущем привлекли внимание европейских музыкантов к изобретениям бельгийского мастера, способствуя тем самым его известности в странах Европы, а также в России.

Официальная биография саксофона началась именно в этот период, в 1842 году, за четыре года до законного получения А. Саксом патента на изобретение (22 июня 1846 года). В промежутке 1842–1846 гг. он предъявил целую коллекцию своих инструментов во Франции — сакструб (1843) и саксгорнов (1845), ставших в дальнейшем основой духовых оркестров. 22 июня 1846 года А. Сакс узаконил два изобретенных им семейства саксофонов, одно из которых было ориентировано на использование в симфоническом оркестре, другое — в духовом. Первое семейство включало шесть разновидностей саксофонов в строе *in F* и *in C*, второе — восемь разновидностей в строе *in Es* и *in B*. По тесситурно-певческим признакам им были даны названия: сопранино, сопрано, альт, тенор, баритон, бас, контрабас.

Обращаем внимание на эту принципиальную аналогию тембров инструментов — тембрам-регистрам певческих голосов: ранее только семейство струнных смычковых претендовали на полный охват певческого диапазона (1-я, 2-я скрипки, альт, виолончель, контрабас), хотя приведенный выше перечень тембров-регистров саксофонной группы указывает на еще более расширенную палитру (саксофонное «сопранино» прямого аналога в струнном составе не имеет). Но именно скрипку и тембрально родственные ей инструменты называли подлинными представителями звуковой среды

барокко, поскольку здесь соединялись противоположности — кантилена и моторика, определившие специфику инструментализма. Саксофонная группа явно моделировала эти полярности барокко, более того, гиперболизовала их — и подобно скрипке, образовавшей тембральный стержень струнных смычковых по аналогии голосу кастрата-фальцетиста, альтовый саксофон воспроизводит диапазон «*совершенного сопрано*» *женского голоса*, претендовавшего в россиниевскую и построссиниевскую эпоху на «замещение» героического *светлого* пения кастратов-фальцетистов.

Только у саксофона гипертрофированно обнаруживалась способность вибрато, что показательно для *женского вокала* — и невозможно было для фальцетистов старой школы, демонстрировавших увеличенный и обработанный в совершенстве фигуративных возможностей *голос мальчика*.

Таким образом, уже на ранней стадии своего развития, саксофон развивается благодаря уникальному «голосу» по пути *тембрового обновления*, о котором мы говорили выше, вовлекая в этот процесс конструктивные изменения.

Обратим также внимание, что фактор *назначения* инструмента характеризуется не только потребностью к «уравновешиванию» и «заполнению» оркестровой вертикали, но и его участия в музицировании разной *функциональной направленности*: напомним, что разделение семейств саксофонов на «группу военных» и «оркестрово-симфонических» инструментов, в соответствии с назначениями А. Сакса, существует до настоящего времени (однако с небольшими изменениями). В данном случае, на органологические изменения инструмента, предположительно должны влиять *исполнительско-слушательские потребности*.

Приведем классификацию саксофонов из статьи Ф. Бэйта в словаре Грова [9, с. 535].

Military group Original orchestral group

Soprano in Es des' — as "' Sopranino in F es' — b'''

Soprano in B as — e''' Soprano in C b — f "'

Alto in Es des — b'' Alto in F (mezzosoprano) es — ces'''

Tenor in B As — f "' Tenor in C (melody) B — g''

Baritone in Es C — b ' Baritone in F Es — c''

Bass in B As' — es' Bass in C B' — des'

Contrabass in Es Des' — b Contrabass in F Es' — c'

В действительности предназначенное для духового оркестра семейство саксофонов получило распространение как в симфоническом, так и духовом оркестрах, в то время как саксофоны второй группы не имели успеха и очень скоро вышли из употребления. Заметим, принятый оркестровой практикой состав (сопрано *in Es* и *B*, альт *in Es*, тенор *in B*, баритон *in Es*, бас *in B*, контрабас *in Es*) более отходит от диапазона струнных, чем это имеет место в «оркестрово-симфонической» группе по

А. Саксу, более акцентирует низкие звучания, совмещаемые с мистической глубиной старохристианской традиции, хранимой галликанством, утраченном на конфессиональном уровне, но занимавшем европейское общество на уровне религиозно-культурной идеи Оксфордского движения (по наблюдениям Е. Николаевой и Д. Рогаль-Левицкого).

Благодаря всем вышеобозначенным факторам изменения органологии, первые модели саксофонов (ит.: *Sassofono*, *Saxofono*, *-ni*; фр.: *Saxophone*, — *ni*; нем: *Saxophon*, — *nen*; англ.: *Saxophone*, — *es*) сразу же обнаружили радикально новый принцип строения: соединение конической трубки с клапаным механизмом гобоя и тростью кларнета, благодаря чему саксофон занял промежуточное положение между деревянными и медными духовыми инструментами. Его корпус изготавливается из особого сплава меди, внешняя сторона покрыта никелем, серебром или золотом. Конструкция саксофона унаследовала преимущества бемовской механики, скорректированной применительно к специфике строения инструмента. «Саксофон легко можно выделить среди других инструментов, — пишет В. Иванов. — Его форма похожа на курительную трубку, что придает ему элегантную грациозность» [4, с. 3]. Это внешнее сходство создается трубкой широкого параболического сечения. Вывернутый вверх раструб напоминает бас-кларнет, но по форме ствола и устройству клапанного механизма саксофон контрастирует кларнетовому семейству.

Заметим, что семейство саксофонов редко используется целиком в реальном совместном звучании. Еще во времена А. Сакса некоторые из инструментов объединялись в группу в военных оркестрах, позже — в симфонической музыке, чаще в камерных ансамблях академического или неакадемического типа. Но во второй половине XX века появляются оригинальные, уникальные инструментальные коллективы саксофонистов³.

Итак, с самого начала истории саксофона сопутствовало множество уникальных обстоятельств. Помимо уже отмеченных, следует остановиться также на *генеалогии*. Известно, что саксофон, в отличие от других ин-

³ На VII международном конгрессе саксофонистов в Нюрнберге (1982) выступал Большой инструментальный ансамбль саксофонистов из Бордо под руководством Ж. Лондейкса, исполнивший старинную музыку и произведения современных французских композиторов. В 1990 году во Франции был организован подобный коллектив «12 саксофонов Луарского края» под управлением Пьера Деямара. Он представил практически весь спектр саксофонных тембров — от сопранино до баса. В отзыве на концертные выступления коллектива есть заметки о специфике такого редкого сочетания: «Звучание семьи саксофонов уподобляется органному или, скорее, аккордеонному: этакий гигантский аккордеон с фантастическими возможностями. Аккордовая вертикаль, наполненная вязким и плотным тембром, порождает свежие <...> звуковые ощущения. Однородность звучания носит удивительно мягкий и гармоничный характер» (цит. по: [5, с. 126]).

струментов, не имеет прототипа в древности. Тем не менее, определенные *генетические связи* с предшествовавшими ему видами духовых инструментов все же есть. Они не углубляются в отдаленные эпохи, а намечаются в ближайшем прошлом, в области сходных конструкторских экспериментов. Официально принято считать предшественниками саксофона *французский кларнет Дефонтеля* (1807) и *английский тенорун Лазаруса* (1820). Кларнет Дефонтеля напоминает саксофон по внешнему виду загнутой мундштучной трубкой и направленным вверх и вперед раструбом. Но, в отличие от саксофона, этот инструмент имеет цилиндрический канал, деревянную трубку с клапанами и мундштук, сходный с кларнетовым. Раритетный экземпляр кларнета Дефонтеля находится в музее Парижской консерватории. Экспериментальным путем установлено, что при передувании он дает не октаву (как саксофон), а дуодециму (как кларнет) и, следовательно, в большей мере является предшественником бас-кларнета. Английский музыковед Ф. Рендал в журнале «*The Musical Times*» (London, 1932) отмечает спорность его генетического родства с саксофоном: «Враги Сакса, а их в Париже у него было много, нашли в примитивном деревянном инструменте, изготовленном часовым мастером из Лизьё Дефонтелем, прототип саксофона. Конечно, мундштук его кларнета удобно сгибается к губам исполнителя, а перевернутый раструб и конический снаружи ствол делают его похожим на саксофон» (цит. по: [4, с. 23]). В ряду других экспериментов, направленных на конструирование духовых инструментов с конической трубкой и одинарным язычком, следует назвать *каледонику* шотландского мастера У. Мейкла (1820). Этот инструмент близок саксофону матовым тембром. При дальнейшем усовершенствовании английским мастером Д. Вудом, изогнувшим его раструб, образовался альт-фагот, деревянный духовой инструмент с коническим стволом (единственные из сохранившийся экземпляров указанных инструментов находятся в музеях Англии).

Тенорун Г. Лазаруса не случайно считается предшественником саксофона. Этот деревянный инструмент имеет клювообразный мундштук и чисто внешнее отдаленное сходство с саксофоном, не обладая при этом общностью органичных конструктивных признаков. Тенорун ближе тенор-фаготу, чем саксофону. Гораздо более весомой выглядит версия о соединении в саксофоне конструктивных особенностей *офиклеида* и *бас-кларнета*, представителей семейства мундштучных и деревянных духовых инструментов. С офиклеидом — медным инструментом с конической трубкой, чашеобразным мундштуком и клапанной системой деревянных духовых инструментов, саксофон объединяет металлическая коническая трубка и клапанный механизм. С бас-кларнетом — изогнутый ствол и клювообразный мундштук. Это сходство в свое время отмечал Г. Берлиоз, рассуждая о гениальном эксперименте А. Сакса с конструкцией известных духовых инструментов.

Отсутствие прочных генетических корней и таких же прочных, неоспоримых фактов повсеместного признания в историческом прошлом,

оставляет место для споров о достоинствах саксофона. Как пишет М. Шапошникова, «...по-разному складываются судьбы инструментов. Одни, выдержав жестокую конкуренцию в процессе “естественного” музыкального отбора, завоевывают непререкаемый авторитет у взыскательной аудитории. Другие же, взлелеянные не в аристократической колыбели большой музыки, еще должны такой авторитет завоевывать. А для этого им приходится еще и еще раз заявлять о себе во весь голос, доказывать всю широту своих возможностей» [8, с. 107].

Из приведенного исторического описания саксофонного инструментария следует, что кларнет Дефонтеля, тенорун, коледоник, офиклеид, бас-кларнет как инструменты, осознаваемые в тех или иных измерениях предшественниками и даже конкурентами (бас-кларнет, по Берлиозу!) саксофона свидетельствуют о *закономерности* появления данного инструмента как отвечающего *потребностям времени, запросам музыкального романтизма*.

Подведя итоги всему вышесказанному, обозначим, что генезис и конструктивные особенности саксофона в условиях романтического искусства, времени «рождения» инструмента, изначально концентрировали в себе дальнейшие возможности его органологических обновлений по пути тембровых исканий (колористических и связанных с «пластикой» человеческого голоса) и в отношении «ангажированности» инструмента в сфере военной или оркестровой симфонической, а также сольной музыки.

Список использованных источников

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке : в 2-х т. / Гектор Берлиоз ; [с доп. Р. Штрауса]. — М. : Музыка, 1972. — Т. 1. — 306 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке : в 2-х т. / Гектор Берлиоз ; [с доп. Р. Штрауса]. — М. : Музыка, 1972. — Т. 2. — 513 с.
3. Глядешкина З. Маргарита Шапошникова (саксофон) / З. Глядешкина // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. — М. : Сов. композитор, 1989. — С. 177–193.
4. Иванов В. Саксофон: популярный очерк / Владимир Иванов. — М. : Музыка, 1990. — 62 с.
5. Копылова Е. Луарский край, Уральский край... / Е. Копылова // Музыкальная академия. — 1992. — № 3. — С. 125–126.
6. Семенова С. Маргарита Шапошникова: «Саксофон, на котором можно петь» / С. Семенова // Московские новости. — 1983. — № 50. — 11 декабря. — С. 3.
7. Стравинский И. Диалоги с Р. Крафтом. Воспоминания. Размышления / И. Стравинский. — Л. : Музыка, 1971. — 414 с.
8. Шапошникова М. Парад саксофонов / М. Шапошникова // Сов. музыка. — 1983. — № 3. — С. 107–108.
9. Bate Ph. Saxophone / Ph. Bate // The New Grove Dictionary by Music and Musicians. — London : Macmillan Publishers Limited, Editen by Stanley Sadie, 1980. — P. 534–539. — (The New Grove Dictionary by Music and Musicians; vol. 16).

Авілов В. М. Генезис та конструктивний статус саксофона в умовах романтичного мистецтва. У статті розглядається проблема органології саксофона, як одного з особливих інструментів епохи романтизму. Як деякі чинники, що впливають на процес органологічних оновлень, вказуються унікальний тембр інструмента, особливості його вживання і незвичайний генезис.

Ключові слова: органологія, саксофон, оновлення, тембр, призначення.

Авилов В. Н. Генезис и конструктивный статус саксофона в условиях романтического искусства. В статье рассматривается проблема органологии саксофона, как одного из особенных инструментов эпохи романтизма. В качестве некоторых факторов, влияющих на процесс органологических обновлений, указываются уникальный тембр инструмента, особенности его применения и необычный генезис.

Ключевые слова: органология, саксофон, обновление, тембр, назначение.

Avilov V. Genesis and structural status of the saxophone in terms of romantic art. The problem of organology saxophone as one of the special tools of the Romantic era. As some of the factors influencing the organologiches updates, specify the unique tone of the instrument, especially its application and unusual genesis.

Keywords: organology, saxophone, update, tone, purpose.

УДК 788.5

А. Я. Кушнір

ЕВОЛЮЦІЯ ПОПЕРЕЧНОЇ ФЛЕЙТИ ВІД СТАРОДАВНІХ ЧАСІВ ДО XVIII СТОРІЧЧЯ

Історія створення та вдосконалення духових музичних інструментів є однією з важливих складових у дослідженні еволюції професійного виконавства в цій мистецькій галузі.

Сучасна поперечна флейта наразі — найбільш досконалий з лабільних духових інструментів. Напрямки її удосконалення є відображенням загальних тенденцій, що позначилися й на розвитку інших духових інструментів. Розв'язання основних конструктивних проблем на флейті пов'язано з удосконаленням:

— технічних можливостей (застосування системи клапанної механіки);

— якості та потужності звучання інструмента — тобто звукової динамізації (зміна форми лабіуму та звукового каналу, використання якостей різних матеріалів — деревини, металів — та удосконалення методів їх обробки).

Мета статті — на підставі узагальнення існуючих наукових досліджень, прослідкувати основні історичні етапи розвитку поперечної флейти від стародавніх часів до XVIII сторіччя.

© А. Я. Кушнір, 2013

Тривалий період вітчизняні дослідники духового та, зокрема, флейтового виконавства помилково визнавали поздовжній інструмент попередником інструментів поперечного різновиду. Саме в такому контексті вивчалася історія флейти від стародавніх часів до початку XVIII ст. Науковці використовували наступний метод: вони накопичували і перелічували, часом, зривчасті відомості щодо флейти, не розрізняючи про які саме інструменти (якого різновиду) йдеться. Такий метод використаний у роботах Д. Рогаль-Левицького [6], С. Левіна [5], Б. Тризно [7], Ю. Усова [8, 9] та ін. Ці видання були широкоживані педагогами, виконавцями, науковцями на теренах Радянського Союзу та залишаються популярними і в сучасній Україні.

Слід відзначити, що результатом копіткої роботи провідних сучасних науковців-дослідників флейтового мистецтва В. Качмарчика [3], А. Пауела (*A. Powell*) [10], Н. Тафф (*N. Toff*) [11] та ін., стало спростування низки хибних припущень, висловлених попередниками щодо розвитку різновидів флейтового інструментарію.

Наразі можна стверджувати, що поперечна та поздовжна флейти дійсно є *спорідненими інструментами лабіального типу* (так само, як і багатоканальні флейти), але їх удосконалення здійснювалося в паралельних, незалежних напрямках та мало різну динаміку.

Створення перших духових музичних інструментів датується найдавнішими часами (палеоліт) [5, с. 3]. Серед артефактів, окрім предметів побуту, доволі часто зустрічаються й примітивні аналоги інструментів флейтового типу [7, с. 3].

Дійсно унікальною виявилася знахідка дослідника-археолога А. Черниша. Свисткові (флейтові) інструменти, виготовлені з кісток, були знайдені ним на «стоянці» Молодова в Чернівецькій області України (в інших джерелах — Молдові [4, с. 31], або Молодое Чернігівської обл. [9, с. 7]). Існують певні розбіжності у визначенні часу їх створення. Деякі вчені не виключають, що їх вік становить приблизно 18 тисяч років. У цьому разі, вони є найдавнішим наявним матеріальним свідченням створення примітивних поздовжніх флейт у цей період [1, с. 110–112].

Як зазначає Ю. Усов: «Існує припущення, за яким батьківщиною поперечної флейти визнані Азійські країни. З розквітом культури у Стародавньому Єгипті, Шумеро-Вавилонії та країнах Стародавнього Сходу (Стародавні Індія та Китай) пов'язані значні досягнення в розвитку музичного інструментарію» [8, с. 6]. Поперечна флейта з кількома пальцевими отворами, а інколи з отвором, закритим тонкою мембраною, яка додає звучанню деяку гнусавість, була відома в Китаї щонайменше 3 тисячі років тому, а в Індії та Японії — понад двох тисяч років тому.

Історія флейтових музичних інструментів у стародавніх країнах Сходу досліджена та описана С. Левіним (у питаннях інструментознавства С. Левін узагальнив положення, викладені у книзі професора Лейпцизької консерваторії Г. Рімана «Катехізіс історії музики») [5, с. 7–21].

«Багатством відрізнялася музично-інструментальна культура Стародавнього Китаю. Основу духового інструментарію складав флейтовий тип, — стверджує Ю. Усов. — Це “сюань” — глиняна флейта-окарина, “пайсяо” — різновид багатоканальної флейти з 12 бамбуковими стволами, “сяо” — поздовжня флейта, “чи” (або “ди”) — поперечна флейта з 3–6 ігровими отворами, “юйе” — коротка поперечна флейта» [8, с. 7].

Божественним інструментом флейта (поперечного різновиду) вважалася в Індії. «Подібно до грецької ліри Аполлона, флейта завжди знаходиться в руках бога Кришни» [7, с. 6–7]. Найпоширеніші духові інструменти старовини у цій країні — «ванша» та «муралі» (різновиди поперечної флейти) та поздовжня флейта — «лайа» [там само].

Значне місце займали духові інструменти в музичній культурі Стародавньої Греції (II–I тисячоріччя до н. д.) [8, с. 7]. Слід зауважити, що поняття «флейта» (лат. *flatus* — подих) нерідко застосовувалося древніми для визначення всіх духових інструментів, без урахування їх відмінностей, особливостей та властивостей, що вносить деяку плутанину й у сучасні дослідження [6, с. 207].

Серед духових найбільш популярним був «авлос» (наразі встановлено, що це попередник сучасного гобоя). Більшість античних інструментів флейтового типу були поздовжнього та багатоканального різновидів [5, с. 23–24]. Найпоширенішими й найпопулярнішими античними духовими інструментами флейтової групи прийнято вважати «сирінкс» (багатоканальну флейту) та інструменти поздовжнього різновиду — флейта проста, фригійська та подвійна. Вивчаючи античну міфологію, ми зустрічаємо достатньо велику кількість свідчень надзвичайної популярності духових інструментів. Найдавніше зображення поперечної флейти в Європі, було знайдено на етрусському рельєфі, яке датується II ст. до н. д. [1, с. 62].

У Стародавньому Римі значної популярності набули інструменти, нащадками яких стали сучасні мідні духові («чоловічі») інструменти. Однак, серед найпопулярніших «жіночих» інструментів знаходимо поздовжню флейту «тібію».

Візантія (з 395 р. Римська імперія була розділена на дві частини — Західну з центром у Римі і Східну — Візантію, зі столицею — Константинополь) мала величезний вплив на формування музичної культури Київської Русі. Існує гіпотеза, що в Середні віки поперечна флейта була відомою, але маловживаною в Європі. Популярності вона почала набувати тільки після переміщення в Азію через Візантійську імперію та слов'янські країни (в тому числі й Київську Русь) її більш довершених зразків [1, с. 115]. На цьому шляху поперечна флейта отримала найбільше розповсюдження на Балканах, де й до нашого часу залишається одним з найпоширеніших народних інструментів. П. Круль дослідив «еволюцію флейтового сімейства» на території України, але інструменти, які він згадує, є виключно поздовжнього різновиду [4, с. 40].

У роботах В. Апатського, Р. Вовка, В. Посвалюка, М. Степаненка, Ю. Усова та інших науковців, присвячених вивченню історії інструментального виконавства, знаходимо посилання на зображення на фресках Софії Київської (XI ст.). П. Круль також здійснив ретельне дослідження малюнків, знайдених на стіні південної вежі Софійського собору в Києві [4, с. 42]. На них зображені музиканти, які грають на духових, ударних та струнних (схожих на арфи та лютні) інструментах. Серед духових, на фресках зображена і флейта, яка, вочевидь, є інструментом поперечного різновиду [1, с. 115]. Поєднання двох кольорів у цьому, одному з найдавніших зображень поперечної флейти у Європі, дозволяє зробити припущення, що вона вже тоді складалася з двох основних частин.

Слід зазначити, доволі вірогідним є припущення, що група музикантів, зображених на фресці, — іноземного походження (візантійці) [9, с. 8]. У нашій країні різноманітні духові музичні інструменти використовувалися в придворному та військовому побуті. Важливе місце в українській музичній культурі завжди посідав інструментальний фольклор. Самобутній музичний інструментарій використовувався в супроводі світських свят, народних гулянь. Поздовжні флейтові інструменти були досить поширені у всіх регіонах сучасної України, відрізнялися різноманітністю видів: сопель, флюяра, денцівка (та дводенцівка), теленка, цугфлейта, кора, луська, сопілка та кувіца (різновид сопілки), свистунець та багато ін. [4, с. 205].

Поздовжні флейти (найчастіше дуже подібні зовні) в кожній європейській країні отримували різні назви. Так виникли німецькі блокфлейти (нім. *Blockflöte*), французький флажолет (фр. *flageolet*, зменш. від старофр. *Flageol* — флейта — старовинна флейта високого регістру) та флейта з наконечником (мундштуком) або «*flûte à bec*», відома також під ім'ям «*flûte d'Angleterre*» та її італійський аналог «*flauto dolce*».

Поперечна флейта в Середньовічній Європі, у порівнянні з поздовжньою, була значно менш уживаною. Одне з давніших зображень середньовічного поперечного інструмента міститься в ілюстрованій енциклопедії Герарда Ландзберзької (нім. *Herrad von Landsberg* пр.1130–1195) «*Hortus Deliciarum*» («Сад насолод») [12].

Можна стверджувати, що поперечний різновид флейти, відомий у Середньовіччі під загальним найменуванням «косої», поступово здобував прихильність виконавців та публіки. Поети Середньовіччя Гійом де Машо (*Guillaume de Machaut*, 1284?–1377) та Євстафій Дешамп на прізвисько Морель (*Eustache Deschamps*, 1320?–1403?) у XIV ст., оспівували її якості поряд із «дусеною» або «прямою флейтою», тобто поздовжньою флейтою з наконечником [6, с. 207].

Друга половина XV–XVI ст. увійшли в історію культури країн Західної та Центральної Європи як епоха Відродження (в Італії з XIV ст.). Німецький художник Альбрехт Дюрер (1471–1528), знаходячись у Венеції, відзна-

чав високий рівень виконавської майстерності музикантів тих часів: «Тут багато чудових людей серед італійців <...> серед них знаходяться глибоко мислячі вчені, добрі лютністи та флейтисти <...>» [8, с. 13]. Найчастіше використовувалися на той час технічно рухливіші поздовжні флейти. Різні за розміром та, відповідно, за регістром звучання, а саме — дискантові, альтові, тенорові, басові — вони мали приблизно однаковий діапазон в 2–2,5 октави та приємне, м'яке, але маловиразне звучання. Збереглися лише поодинокі згадки використання в ці часи інструментів поперечного різновиду. Однією з них є твердження дослідниці Н. Тафф про захоплення Леонардо да Вінчі (1452–1519) грою на поперечній флейті [11, с. 322–323].

Вагомим чинником, що стимулював розвиток виконавства на духових інструментах у подальші роки стала поява низки методичних видань. Перша спроба опублікувати методичні рекомендації щодо опанування прийомів гри на духових інструментах була зроблена ще на початку XVI ст. німецьким священиком Себастьяном Вирдунгом («*Musica getuscht*», 1511). Значними працями епохи Відродження, що вивчають питання інструментознавства, а частково і виконання, також є «*Musica Instrumental deudsch*» Мартіна Агриколи (1528), «*Opera Intitulata Fontegara. La quale insegna a sonare di flauto*» Сильвестро Ганассі (1535), «*Epitome musical des tones*» Жамба де Фер Філібера (1556 р.), «*Syntagma Musicum*» Михаеля Преторіуса (1619), «*Harmonie Universelle*» Марі Мерсенна (1636). У цих роботах, окрім історичних відомостей, намічена ясна система аналізу та класифікації властивостей музичних інструментів [2, с. 5–6].

До першої половини XVIII ст. мистецтво Західної Європи знаходилося під впливом стилю Бароко. Серед композиторів-реформаторів, фундаторів оперного жанру найважливішою, в контексті загального розвитку флейтового мистецтва, є діяльність творця французької національної опери («ліричної трагедії») та балету Ж. Б. Люллі (1632–1687) та голови неаполітанської оперної школи А. Скарлатті (1660–1725) [8, с. 20–21].

Саме Ж. Б. Люллі замінив поздовжні флейти поперечними, і запровадив їх до складу оркестру як постійний інструмент (вперше в опері «Ізиди») [6, с. 208]. А. Скарлатті в інтродукції до арії «Щасливий бранець» вперше використав флейту як солюючий інструмент у супроводі струнних. Не дивлячись на це, найчастіше флейту, через недосконалість конструкції, композитори продовжували застосовувати лише в найзручніших для неї тональностях (*G-dur*, *D-dur*, *C-dur*), у межах перших двох октав [7, с. 11–12].

Перших успіхів в удосконаленні поперечної флейти вдалося досягнути французьким майстрам наприкінці XVII ст. Уславленими виконавцями, майстрами-виробниками дерев'яних духових інструментів XVII ст. вважалася французька династія Оттетер (фр. *Hotteterre*). Засновником династії, яку з упевненістю можна вважати однією з перших виконавських шкіл, є Мартін Оттетер (фр. *Martin Hotteterre*; прр. 1632–1712). У

1695 р. його син Луї Оттетер, застосувавши на поперечній флейті перший клапан «dis», став автором так званої барокової одноклапанної флейти. Основною відмінністю від циліндричних інструментів Відродження стала впроваджена ними зворотньоколіна форма каналу. Зворотньоколіний канал (що звукувався до кінця) надавав звучанню м'якості, більшої виразності, але його потужність була недостатньою. Також ця форма каналу дозволяла уникати великих відстаней між пальцевими отворами.

На початку XVIII ст. стрімкий розвиток інструментального виконавства був абсолютно відповідним грандіозним звершенням провідних композиторів — авторів творів для духових інструментів. «Особливе місце в історії флейтового мистецтва належить німецьким композиторам, — відзначає сучасний український дослідник німецького флейтового мистецтва В. Качмарчик. — Шедеврами Й. С. Баха, чисельними опусами Г. Ф. Телемана та Г. Ф. Генделя був закладений початок формування флейтової музики. Їх творіння, що представляють скарбницю сучасного флейтового репертуару, стали взірцем для майбутніх поколінь музикантів» [3, с. 6].

Поступово поперечна флейта стає не тільки більш уживаною, ніж поздовжня, але поступово займає місце поряд з іншими «сольними» концертними інструментами. Американський дослідник А. Пауелл (А. Powell) називає початок XVIII ст. «золотою добою флейти траверсо» (італ. *traverso* — поперечний) [10, с. 68]. Але на той момент, вона, вочевидь, ще вимагала значних змін конструкції, які були б здатні збільшити потужність, покращити якість та стабільність звучання в різних регістрах, звуковисотну інтонацію, технічні можливості.

Надзвичайна популярність та поширеність, якої поперечна флейта набула саме в Німеччині XVIII ст., пояснює появу нової назви цього інструменту — «німецька флейта» (фр. *Flûte allemande*; англ. *German flute*), яка деякий час використовувалася в Західній Європі.

Визначальною в процесі ствердження флейти поперечного різновиду виявилася діяльність Й. Й. Кванца (нім. *Johann Joachim Quantz*; 1697–1773). Результатом співпраці з французькими майстрами стала поява декількох винаходів. Використання трьох основних змінних частин (верхнього, середнього та нижнього коліна), які мали різну довжину, зробило можливою гру в різних тональностях. Корегування інтонаційного співвідношення регістрів стало можливим завдяки розміщенню у верхній частині (голівці) флейти винайденної Й. Кванцем рухомої пробки, яка переміщувалася за допомогою гвинта [3, с. 59–64]. Удосконалений поперечний бароковий одноклапанний інструмент Й. Й. Кванца нині відомий як *старонімецька флейта*.

Й. Кванцем створена велика кількість творів для флейти. За уточненими даними, які наводить В. Качмарчик, перу Й. Й. Кванца належить 289 концертів (277 збережені), 5 подвійних концертів, 3 *Concerti grossi*, 197 сонат, 43 тріо-сонати та різноманітні камерні твори за участю флейти [3, с. 108]. У 1752 р. Й. Кванц видав ґрунтовне флейтове методичне

дослідження «Досвід наставляння з гри на поперечній флейті» («*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*») [3, с. 7–8], що й нині посідає чільне місце серед видань з виконавської майстерності.

Таким чином, можна стверджувати, що дослідження визначальних віх еволюції поперечної флейти, спростовує гіпотезу, за якою старовинні інструменти поздовжнього різновиду вважалися попередниками сучасної поперечної флейти. Саме у цьому напрямку слід продовжувати наукові пошуки з даної проблематики.

Список використаних джерел

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. — К. : НМАУ имени П. И. Чайковского, 2010. — 320 с.
2. Иванов В. П. Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века : дис. кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство / В. П. Иванов. — М., 2003. — 221 с.
3. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. : [монография] / В. П. Качмарчик. — Донецк : Юго-Восток, 2008. — 311 с.
4. Круль П. Ф. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу (малодосліджені сторінки історії) : [монографія] / П. Ф. Круль. — К. : НАН України, 2000. — 324 с.
5. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Я. Левин. — Л. : Музыка, 1973. — Т. 1. — 180 с.
6. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр / Д. Рогаль-Левицкий. — М. : Музгиз, 1953. — 481 с.
7. Тризно Б. Флейта / Б. Тризно. — М. : Музгиз, 1964. — 58 с.
8. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. — М. : Музыка, 1989. — 208 с.
9. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. — М. : Музыка, 1986. — 192 с.
10. Powell A. The Flute / Ardal Powell. — Yale University Press, 2003. — 347 p.
11. Toff N. The flute book: a complete guide for students and performers / Nancy Toff. — Oxford University Press, 1996. — 495 p.
12. Wikipedia, the free Encyclopedia [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://en.wikipedia.org>.

Кушнір А. Я. Еволюція поперечної флейти від стародавніх часів до XVIII століття. У статті висвітлено тенденції, що простежуються у вивченні історії поперечної флейти в роботах вітчизняних науковців минулих років, визначено напрямки подальших досліджень з даної проблематики.

Ключові слова: поперечна флейта, поздовжня флейта, дерев'яні духові інструменти.

Кушнір А. Я. Эволюция поперечной флейты с древних времен до XVIII века. В статье освещены тенденции, которые прослеживаются в изучении истории поперечной флейты в работах отечественных ученых прошлых лет, определено направление дальнейших исследований по данной проблематике.

Ключевые слова: поперечная флейта, продольная флейта, деревянные духовые инструменты.

Kushnir A. Evolution of a transverse flute from ancient times to the XVIII century. In article are shown: tendencies which are traced in studying of history of a transverse flute in works of domestic scientists of the past. The direction of further researches on this perspective is defined.

Keywords: transverse flute, recorder, woodwind instruments.

УДК 78.071.1:7.034

Ю. К. Дробот

**О ВАРЬИРОВАННЫХ РЕПРИЗАХ
В КЛАВИРНОЙ МУЗЫКЕ ЭПОХИ БАРОККО
(НА ПРИМЕРЕ ШЕСТИ СОНАТ ДЛЯ КЛАВИРА Ф. Э. БАХА)**

Современное музыкознание уделяет достаточно большое внимание вопросам музыкальной интерпретации старинных произведений, созданных в эпоху барокко. Необходимость их изучения связана в первую очередь с тем, что по традиции того времени в нотной записи фиксировался не весь музыкальный текст, а только каркас композиции, который дополнялся и «оживлялся» импровизациями исполнителя, выступавшего в роли соавтора. Исполнитель действовал в соответствии с определенными правилами, с течением времени полностью вышедшими из употребления. Поэтому сейчас, при обращении к инструментальной музыке первой половины и середины XVIII века, воспроизведение только лишь зафиксированного в нотах музыкального текста не в полной мере отражает замысел автора и не соответствует тому, как исполнялись эти произведения в эпоху их создания.

Сказанное в полной мере относится к так называемым варьированным репризам — измененным повторениям крупных разделов формы в различных инструментальных произведениях, в частности, в инструментальных сонатах. Границы разделов, для которых автором было предусмотрено измененное повторение, обозначались в тексте при помощи специального знака — репризы. Так, например, в старинной двухчастной и старинной сонатной формах, широко распространенных в эпоху барокко, знаки репризы были выставлены в каждом из двух разделов и, соответственно, оба раздела исполнялись дважды (практика повторения экспозиционных разделов сохранилась в классическом формообразовании, в частности, в сонатной форме венских классиков). При повторении раздела исполнитель не мог ограничиться дословным вос-

© Ю. К. Дробот, 2013

произведением нотного текста: он варьировал его, демонстрируя свое мастерство импровизатора. Именно благодаря такой исполнительской традиции подвергающиеся изменениям разделы формы назывались *варьированными репризами*.

Обучение искусству импровизации, на котором основывалась как концертная практика, так и различные формы домашнего музицирования предклассической эпохи, было основным компонентом музыкальных занятий, которые постепенно охватывали все более широкие общественные слои, распространяясь за пределы аристократических салонов и проникая в бюргерский быт. Со временем подобная практика вышла из употребления, а навыки варьирования были постепенно забыты. В связи с этим сегодня, по истечении 250 лет, они практически утрачены.

Принимая во внимание то, что одной из важных задач современного музыковедения является проблема аутентичности интерпретации музыки прошлых эпох, и учитывая, что «уртексты старинных композиторов представляют исполнителю значительную свободу и как бы “приглашают к импровизации”» [10, с. 12], можно утверждать, что изучение особенностей импровизационного варьирования эпохи барокко является весьма актуальным. Кроме того, приемы свободного варьирования, как искусства импровизационного, в то время не фиксировались в нотной записи, поэтому примеры выписанных композитором варьированных разделов являются большой редкостью и представляют особую ценность для изучения. В этой связи уникальным может считаться издание шести клавирных сонат с варьированными репризами Ф. Э. Баха, где рукой автора выписаны все приемы варьирования, которые должны применяться при повторении репризных разделов данных сонат. Издание это было предпринято в педагогических целях — для обучения исполнителей основам импровизации. Теоретическое исследование и анализ указанных сонат поможет современным поколениям музыкантов изучить принципы свободного варьирования и проникнуть в суть искусства барочной импровизации.

Цель данной статьи — выявить принципы и особенности свободного варьирования на примере реприз клавирных сонат Ф. Э. Баха.

Карл Филипп Эммануэль Бах или так называемый «берлинский Бах» (1714–1788) — один из видных музыкальных деятелей второй половины XVIII века. Второй сын великого И. С. Баха, он учился музыке у своего отца, и нет сомнений в том, что отец повлиял на формирование его творческой индивидуальности. Приглашение Ф. Э. Баха ко двору прусского наследника, будущего короля Фридриха II, на должность камерного клавесиниста стало высокой оценкой его мастерства, а служба при дворе — важнейшим этапом жизненного пути. На службе у Фридриха II состояли прославленные музыканты Иоганн Иоахим Кванц, братья Иоганн Готтлиб и Карл Генрих Грауны, братья Иржи и Франтишек

Бенда, в общении с которыми проходило профессиональное совершенствование Ф. Э. Баха.

Творческое наследие композитора весьма масштабно, но, к сожалению, малоизвестно в Украине. Преимущественное место в нем занимают произведения для клавира, что неудивительно, учитывая придворную должность Ф. Э. Баха и связанную с ней сферу творческих интересов. В своих клавирных сочинениях он сочетает традиции немецкой органной музыки, творческие достижения французских клавесинистов (хотя и неоднократно критикованных им за слишком обильную орнаментику), а также следует принципам многочастных токкат и сольных инструментальных концертов своего отца. Сочиняя для клавира, Ф. Э. Бах обращался к различным жанрам — сонатам, концертам, клавирным ансамблям, отдельным пьесам типа рондо и т. д., но явно выделял среди них сонату, в которой нашли отражение наиболее оригинальные творческие замыслы композитора. Клавирные сонаты с успехом издавались при жизни автора, причем не отдельными произведениями, а целыми сериями. Так, в 1742 году были изданы шесть сонат, посвященных Фридриху II, а вскоре вышли в свет шесть сонат, посвященных герцогу Вюртембергскому (1744). Далее были изданы шесть сонат в приложении к «Опыту истинного искусства игры на клавире», первый сборник сонат с варьированными репризами, затем еще две серии сонат в продолжение этого сборника (1761, 1763), а также шесть сонат «для дам» (1770) и ряд сборников «для знатоков и любителей» (1779–1787).

К сожалению, творчество Ф. Э. Баха почти не привлекает внимание отечественных исполнителей и исследователей. Его произведения очень редко исполняются на сцене, почти не звучат в учебных классах и практически не издаются. Как правило, музыковедов больше интересует не композиторское, а музыкально-теоретическое наследие мастера в контексте развития западноевропейской музыки середины XVIII века, доказательством чему является публикация фрагментов его теоретического трактата «Опыт истинного искусства игры на клавире». Одним из первых, кто уделил внимание творчеству Ф. Э. Баха в отечественном (тогда еще советском) музыкознании, стал А. Юровский, который в своей докторской диссертации «Французская музыкальная орнаментика» достаточно подробно осветил вопрос об орнаментике композитора, предоставив своим последователям возможность для изучения расшифровок баховских «манер». Вскоре А. Алексеев в книге «Клавирное искусство» опубликовал перевод некоторых выдержек из музыкально-теоретического трактата Ф. Э. Баха «Опыт истинного искусства игры на клавире». В 1971 году, в книге «Музыкальная эстетика Западной Европы» вновь были приведены выдержки из баховского трактата, но несколько в ином варианте (в переводе Е. Дементьевой).

Некоторый всплеск интереса к клавирной музыке Ф. Э. Баха наблюдается в публикациях 80-х годов XX века. В это время появляются работы С. Мураталиевой «Формирование характерных черт жанра фортепианной сонаты в творчестве К. Ф. Э. Баха» (1980), Н. Копчевского «Клавирная музыка. Вопросы исполнения» (1986), В. Носиной «Проявление риторических принципов в клавирных сонатах К. Ф. Э. Баха» (1989), И. Палажченко «Композиционно-драматургические особенности клавирной фантазии XVIII века (Ф. Э. Бах, В. А. Моцарт)» (1989) и значительно позже диссертация А. Захваткина «Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе» (2007). Однако ни в этих исследованиях, ни в материалах, опубликованных в последующее время, вопрос о свободном варьировании («*willkürliche Veränderungen*»), как одном из наиболее распространенных явлений музыкального искусства эпохи барокко, не получил необходимого освещения. В то же время, изучение теоретических и практических вопросов свободного варьирования в произведениях Ф. Э. Баха дает нам ключ не только к расшифровке его клавирного наследия, но и возможность достижения стилистической точности в интерпретации музыки композиторов эпохи барокко и раннего классицизма.

Существенную помощь в осмыслении принципов барочного музицирования предоставляет статья С. Грохотова «И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве», написанная на основе теоретических положений трактата немецкого флейтиста и композитора И. И. Кванца «Опыт наставления в игре на поперечной флейте». В этой публикации подробно освещаются исполнительские традиции эпохи барокко, в частности, практика «пересоздания» нотного текста благодаря применению свободного варьирования. В связи с проблематикой данной статьи исследование С. Грохотова представляет особый интерес, тем более, что И. И. Кванца и Ф. Э. Баха связывало тесное творческое общение. Уместно предположить, что приводимые теоретические сведения получили практическое преломление в исполнительской деятельности обоих музыкантов. Проследим это на примере «Шести сонат для клавира с варьированными репризами».

Искусство барочной импровизации требовало от исполнителей особого мастерства, и достичь его высот в то время было довольно непросто. Правила свободного варьирования регламентировали лишь определенные приемы и способы изменения музыкального текста при его повторе, но при таком сугубо «техническом» перечне норм от исполнителя ждали определенного художественного результата, обусловленного его знанием основ композиции, опытом, практикой, эстетическим вкусом. По словам самого Ф. Э. Баха, ему часто встречались клавиристы, не имевшие достаточного опыта варьирования, не умеющие правильно

изменять музыкальный текст при повторах, вследствие чего их подход к варьированию был несколько формальным. «Мои друзья чрезвычайно мучаются, исполняя пьесы как написано, чисто и в соответствии с правилами хорошего вкуса, <...> желают варьировать каждую деталь без исключения, не глядя на то, позволены ли такие вариации их способностями и строением пьесы», — отмечал композитор [14, с. 116]. Попыткой найти выход из сложившейся ситуации, которую осознал и констатировал Ф. Э. Бах, и стала его публикация «Шести сонат для клавира с варьированными репризами». Несмотря на распространенную традицию варьирования авторского текста сразу «на публике», во избежание неумелых, несвоевременных или неграмотных вариаций он предлагает к исполнению уже готовые, зафиксированные им самим авторские варианты. Это вызывает определенные аналогии с раннебарочной традицией импровизации фуги на основе одной лишь записанной темы (что было показателем полифонического мастерства исполнителя), и более поздней традицией сочинения солистом виртуозной каденции в концерте: в процессе их развития постепенно одержала верх тенденция к фиксации импровизируемого материала.

Таким образом, в данном издании Ф. Э. Бах преследует, прежде всего, педагогическую цель. Очевидно, он в духе того времени осознанно экспериментирует и теоретически обосновывает свои опыты варьирования, представляя исполнителю некое «практическое руководство» к освоению искусства импровизации. Однако по уровню сложности эти сонаты не могут быть отнесены к начальным этапам освоения искусства импровизации (считаться «ученическими»): они демонстрируют значительный уровень технической сложности и предназначаются для высшей стадии совершенствования исполнительского мастерства. Об этом свидетельствует посвящение данного цикла прусской принцессе Анне Амалии — сестре Фридриха Великого, ученице известного теоретика и композитора И. Кирнбергера, прекрасно владевшей искусством клавирной игры.

Сборник высоко оценили современники. Берлинский музыкальный теоретик Ф. В. Марпург так откликнулся на выход в печати сонат с изменёнными репризами в 1760 году: «Нам не надо добавлять к похвалам этих пьес, которые, как и все произведения нашего г-на Баха, являются исключительно оригинальными в своём роде и созданы для того, чтобы трогать ухо и сердце одновременно» [19, с. 31].

Композиция сонат опирается на тенденции раннеклассического формообразования, со свойственной ему множественностью структурных решений. Шесть сонат для клавира с варьированными репризами представляют собой цикл, который включает пять трехчастных сонат и одну одночастную (*c-moll*, № 6). Показательно следование частей без пе-

перыва (*attacca*), отражающее стремление композитора к единству цикла (соната *F-dur*, № 1), которое наиболее рельефно проявилось в создании одночастной сонаты № 6.

Несмотря на появление форм, которые трудно классифицировать с позиций классического формообразования (финал сонаты *a-moll*, № 3), в целом в данном цикле можно отметить тенденцию к сохранению общих черт сонатной формы с ее оригинальной трактовкой в каждом конкретном случае. Так, первая часть сонаты № 1 написана в старинной сонатной форме, без контраста главной и побочной партий. В сонате *G-dur* № 2 первая часть представляет собой сонатное аллегро с дважды повторенными разработкой и репризой. В сонате *a-moll*, № 3 первая часть является монолитным построением, где главная партия при повторении заметно динамизируется. При типичном для данного цикла варианте экспозиции, в сонате *d-moll*, № 4 за ней следует грандиозная по масштабам разработка, которая почти в два раза больше экспозиции: здесь повторению подвергается именно разработка, но в сжатом виде, и лишь после следует несколько урезанная реприза. В сонате *B-dur*, № 5 в экспозиции первой части главная партия излагается однократно, а побочная повторяется в варьированном виде восемь раз. И наконец, в сонате *c-moll*, № 6 возникает одночастная структура, построенная на чередовании двух контрастных тем: *a-b-a-b-a*. Темы контрастируют в ладо-тональном и фактурном отношении, образуя в череде видоизмененных повторений трехпятнадцатую форму, где мажорные разделы выполняют функцию *trio*. При этом в структуре данной сонаты ясно прослеживаются признаки рондальности, а в сопоставлении одноименных тональностей тем угадывается подобие соотношения главной и побочной партии, что отдаленно приближает общую композицию к сонатным принципам.

Как видим, в цикле Ф. Э. Баха варьированию подвергаются все первые части сонат, в которых крупные разделы формы выписаны с видоизмененными повторами музыкального текста. Из-за выписанных повторов все сонаты данного цикла очень объемны и по своим масштабам приближаются к сонатам более поздних эпох (например, Л. Бетховена, композиторов-романтиков). Кроме повторения разделов первой части, что встречается в каждой сонате, некоторые произведения имеют по два варианта второй части (сонаты № 1–3), финал сонаты № 3 предлагается в трех версиях, а в сонате № 4 дублируются вторая и третья части. При этом все сонаты своеобразно демонстрируют множественность возможных вариантов исполнительских решений, творческую фантазию и совершенное владение Ф. Э. Бахом вариационной техникой.

Традиционное значения термина «варьирование» связано с принципом «обновленного повторения» (В. Цуккерман). Свободное же варьирование, как уже отмечалось ранее, было тесно связано с практикой

импровизации, благодаря чему и именовалось *свободным*. Понимание этих принципов Ф. Э. Бахом содержится в начале 41 главы второй части его «*Versuch über die wahre Art das Klavierzuspielen*»¹: «Импровизацию называют свободной, если она не содержит размера, меняет больше тональностей, чем это происходит с другими пьесами, которые соблюдают размер или создаются из экспромта» [15, 2 ч., с. 325]. Далее Ф. Э. Бах вносит существенное дополнение: «Для этих пьес, создаваемых из экспромта, требуется знание композиции в полном объёме». Это высказывание созвучно словам И. И. Кванца: «Почти никто из тех, кто берет на себя труд учиться музыке, <...> не удовлетворяется лишь исполнением существенных украшений. Напротив, они жаждут прибегнуть к варьированию, или свободному украшению, <...> однако без знания композиции или, во всяком случае, генерал-баса, оно не может быть удовлетворено» [8, с. 151]. Следовательно, искусство импровизации, при всей его кажущейся свободе, опирается на свод правил, основанных на знании законов композиции.

Некоторые правила свободного варьирования изложены в главе XIII «О свободном варьировании простых интервалов» и главе XIV «Об искусстве игры *Adagio*» трактата И. И. Кванца «Опыт наставления в игре на поперечной флейте». Они являются руководством, каким образом «делать разнообразные вариации на самые простые и общеупотребляемые интервалы и при этом не противоречить гармониям в басу» [8, с. 152]. По его мнению, музыканты, которые смогут достичь умения в исполнении всевозможных вариантов преобразования интервалов, в дальнейшей практике сумеют использовать свои навыки в свободном варьировании.

Изучая принципы свободного варьирования по трактатам и находя их практическое подтверждение при анализе музыки Ф. Э. Баха, в целом можно отметить следующее: все варьируемые темы, связующие построения и пассажи по большей части построены таким образом, что могут быть несколько видоизменены, однако обязательно с сохранением мелодической основы — это весьма уместно при повторях, поскольку избавляет музыку от однообразия и монотонности. Изменять необходимо только те музыкальные мысли, которые, как отмечал И. И. Кванц, в своем первоначальном виде «не производят достаточного впечатления» [8, с. 150]. В правомерности этого можно убедиться, анализируя сонаты Ф. Э. Баха. Приведем основные правила (общие музыкально-эстетические установки) свободного варьирования в соответствии с наставлениями И. И. Кванца.

¹ Цит. в переводе А. Н. Захваткина по диссертации «Клавирная школа Ф. Э. Баха в исторической перспективе».

Прежде всего, при варьировании необходимо следить за тем, чтобы основная мелодия оставалась узнаваемой и не была затемнена. Для того, чтобы слушатель мог понять, что это действительно варьирование, украшать мелодию необходимо после того, как мелодия уже прозвучала в своем первоначальном виде. Этим объясняется концентрация приемов свободного варьирования именно в репризных разделах формы то есть после того, как основные темы были показаны в экспозиции. При импровизации следует избегать повторности приемов: если музыкальная фраза расширяется посредством секвенций, нельзя все звенья варьировать одинаково, каждый раз необходимо использовать новые средства. В гармоническом плане при варьировании следует избегать нарушения «принципа гармонического соответствия»: повторяющиеся ноты должны варьироваться, исходя из одной гармонии, где бас остается на основном тоне или поступенно движется вниз. Например, необходимо соблюдать особую осторожность при басовом мелодическом ходе восьмыми или шестнадцатыми, чтобы не получилось гармонического несоответствия, «неблагозвучия» между нижним и верхним голосами фактуры.

На основе этих общих установок сформировалась вся система практически применяемых правил варьирования, подробно разработанная и распространенная в практике раннеклассического музицирования. Она четко определяла приемы преобразования исходного интонационного материала при репризных повторениях. Приведем наиболее важные, анализируя их использование в «Шести сонатах с варьированными репризами» Ф. Э. Баха.

Мелодическое варьирование в большей степени связано с заполнениями скачков и использованием орнаментики. В случаях, когда мелодия состояла из восходящих или нисходящих ломаных терций, рекомендовалось добавлять мелкие длительности либо украшения. При затактовом движении на кварту или сексту могли быть использованы следующие варианты заполнения:

— опевание затактового звука (пример этому находим в первой части сонаты № 3, где начальное построение в тактах 1–2 изменяется с помощью опевания в тактах 35–36);

— постепенное заполнение интервала фигурациями с более мелкими длительностями (данный прием использован Ф. Э. Бахом в первой части сонаты № 2, где начальный оборот темы претерпевает изменение в такте 38);

— если тональность минорная, то при заполнении скачка возможно использование полутонов (встречается в первой части сонаты № 6: изложение темы происходит в тактах 1–8, различные варианты изменений — в тактах. 96–97, 104–105).

При исполнении любых восходящих скачков (до октавы включительно), перед длинными нотами использовался аншлаг (*Anschlag*) — терцовое опевание, которое очень часто применялось оперными певцами для более точного попадания на высокие ноты. Желательно, чтобы первая нота аншлага была на расстоянии полутона, а не целого тона от основной ноты. Данный прием варьирования встречается во второй части сонаты № 2, причем в двух вариантах: первоначальная тема (тт. 1—2) подвергается изменениям в тактах 13—14 и 19—20.

Относительно орнаментики отметим, что наиболее часто используется следующий прием: к последней ноте во фразе или другом тематически завершенном построении, особенно перед цезурой, возможно добавление форшлага или трели. Если над паузой стоит фермата, то трель на ноте перед паузой желательно исполнять несколько дольше и обязательно без нахшлага. Закончить трель необходимо закругленно и мягко.

Мелодическое варьирование невозможно без использования ритмических приемов. При этом в темах с пунктирным ритмом наиболее часто употребляется изменение пунктира на фигурации триолой или квартолей (соната № 2, I часть, тт. 17—20, изменение в тт. 54—57). В случаях, когда половинные или целые ноты образуют скачки, они могут быть заполнены проходящими нотами в различных вариантах: пунктирным ритмом, соединением пунктира и ровных шестнадцатых, триолями и т. д. (соната № 4, III часть, тт. 1—2, изменения в тт. 21—22; соната № 5, I часть, тт. 1—4, изменения в тт. 21—24; там же, т. 11, изменения в т. 31).

Яркий пример использования всего комплекса правил варьирования находим в первой части сонаты № 6. Здесь Ф. Э. Бах заполняет интервалы фигурациями, при этом допуская использование полутонов, поскольку основная тема проводится в минорной тональности. Экспозиционное проведение темы (тт. 1—8) опирается на сочетание широких восходящих скачков с последующим поступенным движением, обостренным пунктирной группой, и «мягким», интонационно-закругленным завершением нисходящим секундовым ходом. Варьирование данной темы в репризе происходит дважды (тт. 96—97, 104—105), причем в первом случае Ф. Э. Бах в качестве основного приема заполнения скачка использует фигурационное повторение нисходящей секунды, а во втором — трехзвучный нисходящий гаммообразный элемент с хроматизмами. В ритмическом плане оба варианта начинаются с одинакового пунктирного дробления первого звука темы в сочетании с восходящей секундой, однако в дальнейшем они значительно отличаются: первое видоизменение мелодии опирается на постоянную пульсацию шестнадцатыми, а второе —

на триольные ритмические группы. В данном случае, таким богатым использованием различных приемов варьирования композитор словно пытается обрисовать самые разнообразные возможности изменения темы, показать всю палитру средств, доступных исполнителю-импровизатору.

Таким образом, можно заключить, что репризы в сонатах Ф. Э. Баха весьма богаты приемами свободного варьирования, которые выписаны в полном соответствии с указаниями И. И. Кванца. В своем трактате И. И. Кванц часто упоминает об излишнем и неумелом применении варьирования, также много подобных предостережений есть в трудах Ф. В. Марпурга, что свидетельствует о широком распространении практики свободного варьирования в ту эпоху.

Завершая наши наблюдения над варьированными репризами в клавирных сонатах Ф. Э. Баха, отметим следующее: широкое применение в этих разделах принципов свободного варьирования свидетельствует о том, что их композиционная и драматургическая роль пока еще не связана с функцией обобщения, которая в формообразовании предклассической эпохи пребывала в стадии освоения. Напротив, репризное варьирование привносит новые штрихи в интонационный облик уже прозвучавшего музыкального материала, вследствие чего данный раздел приобретает развивающие функции. Учитывая это, современные интерпретаторы смогут создать стилистически верную исполнительскую трактовку клавирных сонат Ф. Э. Баха и достичь тем самым необходимого художественного результата.

Список использованных источников

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / А. Бейшлаг ; [пер. с нем. З. Визеля]. — М. : Музыка, 1978. — 318 с.
2. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Э. Бодки ; [пер. с англ. А. Майкапара]. — М. : Музыка, 1993. — 389 с.
3. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / Э. Бюкен ; [пер. с нем. В. Микошо]. — М. : Музгиз, 1934. — 271 с.
4. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1973. — 311 с.
5. Грохотов С. И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве / С. Грохотов // Музыкальное искусство барокко : [сб. статей]. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. — Сб. 37. — С. 148–180.
6. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху / Ю. Евдокимова // Вопросы музыкальной формы. — М. : Музыка, 1972. — Вып. 2. — С. 98–138.
7. Захваткин А. Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе : дис. канд. искусств. наук : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. Захваткин. — Нижний Новгород, 2007. — 307 с.

8. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / И. Кванц // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : [ред. сост., автор вступит. статьи, доп. и коммент. Л. Гинзбург]. — М. : Музыка, 1975. — 631 с.
9. Копчевский Н. Клавирная музыка: Вопросы исполнения / Н. Копчевский. — М. : Музыка, 1986. — 96 с.
10. Ланге В. Семантика уртекста и вопросы исполнения старинной клавирной музыки [Электронный ресурс] / В. Ланге. — Режим доступа : lab-ms.narod.ru/.../3/Lange_V_K_Semantika_urteksta_i_vop-64532.doc.
11. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 321 с.
12. Носина В. Проявление музыкально-риторических принципов в клавирных сонатах К. Ф. Э. Баха / В. Носина // Музыкальная риторика и фортепианное искусство : [сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных]. — М. : ГМПИ, 1989. — Вып. 104. — С. 103–118.
13. Розанов И. Предисловие / И. Розанов // К. Ф. Э. Бах. Сонаты для фортепиано. *Sonaten für Klavier*. — Л. : Музыка, 1988. — Т. 1. — С. 3–7.
14. Юшкевич Е. К. Ф. Э. Бах и его книга // К. Ф. Э. Бах. Опыт истинного искусства клавирной игры ; [пер. и коммент. Е. Юшкевич]. — СПб. : изд. Русского фонда старинной музыки, 2005. — 169 с.
15. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen / C. Ph. E. Bach. — Berlin, 1753 und 1762. — 2 Teile. — 341 p.
16. Barford Ph. The keyboard Musik of C. P. E. Bach / Ph. Barford. — London : Barrie and Rockliff, 1965. — 186 p.
17. Dannreuther E. Musical Ornamentation / E. Dannreuther. — London : H. W. Gray, 1893–1895. — Part II. — 185 p.
18. Marpurg F. Anleitung zum Klavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß / F. Marpurg. — Berlin : bey A. Haude und J. C. Spener, 1755. — 102 s.
19. Marpurg F. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik / F. Marpurg. — Berlin : G. A. Lange, 1760. — 566 s.
20. Ottenberg H. G. Carl Philipp Emanuel Bach / H. G. Ottenberg. — München : Piper Schott, 1988. — 408 p.

Дробот Ю. К. Про варійовані репризи в клавірній музиці епохи бароко (на прикладі шести сонат для клавiру Ф. Е. Баха). У статті розглядаються прийоми вільного варіювання епохи бароко та особливості їх практичного застосування на прикладі варіюваних реприз у циклі сонат для клавiру Ф. Е. Баха.

Ключові слова: варіювані репризи, імпровізація, бароко, інтерпретація.

Дробот Ю. К. О варьированных репризах в клавирной музыке эпохи барокко (на примере шести сонат для клавiра Ф. Э. Баха). В статье рассматриваются приемы свободного варьирования эпохи барокко и особенности их практического применения на примере варьированных реприз в цикле сонат для клавiра Ф. Э. Баха.

Ключевые слова: варьированные репризы, импровизация, барокко, интерпретация.

Drobot Y. About the varied reprises in keyboard music of the Baroque (for example, six sonatas for harpsichord by C. P. E. Bach). The article deals with the study of characteristics of free variation of the Baroque on the example varied reprises in a cycle of sonatas for harpsichord by C. P. E. Bach.

Key words: varied reprises, Baroque improvisation, interpretation.

УДК 78.082.2:787.3

Н. Л. Биджакова

**ОТ ЛИРИКИ К ГРОТЕСКУ
(ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЧТЕНИИ
ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОНАТЫ Д. ШОСТАКОВИЧА)**

Соната для виолончели и фортепиано *op. 40, d-moll*, созданная 28-летним Д. Шостаковичем в 1934 году, — первое сочинение композитора для камерного ансамбля со времени окончания им консерватории¹. Тем не менее, это произведение в оценках исследователей (например, М. Сабининой) справедливо ставится в ряд его зрелых инструментальных творений [16, с. 83]. В нем молодому автору с пророческой точностью удается минимальными инструментальными ресурсами раскрыть глубокий психологический разрыв между субъективным внутренним миром личности и диссонирующим ему внешним миром.

В истории музыковедения сложился целый ряд различных концептуальных трактовок этой сонаты. С течением времени они изменялись (можно сказать «взрослели»), все глубже постигая ее философский смысл. Показательно движение от сугубо «оптимистического» (в духе времени) видения (Ю. Кремлев, 1935), через лирико-драматическое, но с «жизнерадостным» взглядом на скерцо и финал (В. Бобровский, 1961, А. Должанский, 1965), к гротескно-трагедийному (М. Кустова, 1996) и другие. Кроме того, многочисленные знаменитые исполнения этого произведения, сохраненные фондами звукозаписи, начиная с дуэтных ансамблей при участии самого композитора, а также легендарных виолончелистов Д. Шафрана (1946) и М. Ростроповича (1965)², передают потомкам авторские прочтения, что

¹ Ранее камерное сочинение Д. Шостаковича — Фортепианное трио, *op. 8* появилось в 1923 году.

² К сожалению аудиообразец Сонаты — В. Кубацкий — Д. Шостакович — звукозаписью 1930-х годов не зафиксирован, но темповые, метрономические, динамические и штриховые нюансы этой версии дошли до нас в качестве авторских ремарок, в издании под редакцией В. Кубацкого (М. : Музыка, 1971).

называется «из первых рук»³. Но для каждого последующего поколения музыкантов произведение открывается по-новому и не теряет своей актуальности в сфере передачи личностных чувств и переживаний. А вопросы интерпретации этого в прямом смысле «нетленного» опуса до сей поры не перестают волновать исследователей. Из недавних публикаций конца XX начала XXI в украинских изданиях назовем статьи Р. Сулим (1999), В. Сумароковой (1999, 2007), в российских — О. Бугаева (2007).

Вместе с тем, исполнителям, чтобы прийти к собственному пониманию этого философского цикла, подобно драматическим актерам, необходимо предельно внимательно «исследовать» свои «роли» (партии музыкального произведения), семантический слой которых отличается полифонической многомерностью, сложностью и амбивалентностью, что дает возможность создания индивидуальных интерпретаторских версий.

Цель данной статьи — комплексно взглянуть на художественное решение этого сочинения и определить наиболее близкую к авторскому замыслу «расшифровку» музыкального текста. Исходя из этого, представляется необходимым учесть следующие аспекты:

— исторический, охватывающий творческую атмосферу, царившую в годы создания произведения, как в музыкальном искусстве, так и в смежных областях — театре, поэзии, литературе;

— музыковедческий, суммирующий наиболее ценные исследовательские наблюдения;

— исполнительский, опирающийся, главным образом, на прижизненные редакции и исполнительские трактовки.

Концепция Виолончельной сонаты, как и многих других сочинений Д. Шостаковича, строится на противопоставлении и столкновении трагедийно-психологического (I, III часть) и гротескно-саркастического (в авторском решении искаженного) плана (II, IV часть). Таким образом, вырисовываются две драматургические магистральные линии, сопряжение которых порождает «поле» огромной напряженности.

³ Известны концертные исполнения Сонаты автора со многими виолончелистами: премьерное — с В. Кубацким (25.12.1934, Малый зал Ленинградской консерватории); последующие — А. Лившицом (1930-е, Ленинград), А. Феркельманом (1939, Ленинград); В. Матковским (1942, Куйбышев), С. Кнушевицким (апрель 1952, январь 1953, февраль и июнь 1957, Ленинградская филармония), Е. Альтманом (Свердловск, Воронеж, Тамбов, Москва, Львов, Кишинев, Одесса, 1957). Эти музыканты стали «носителями» традиций авторской интерпретации, сохраняя и передавая их слушателям посредством фондовых записей, выполненных позднее в дуэте с другими пианистами, например: Е. Альтман — М. Воскресенский (Мелодия, С10 23837 007, 1986, запись Всесоюзного радио 1982), Д. Шафран — А. Гинзбург (Мелодия, 10 00714, запись 1977) и др.

В стилистике первой части можно ощутить традиционное для русской виолончельной музыки элегическое начало. Д. Шостакович по своему преломляет модус исповедальности. В период создания произведения композитор в качестве «эталона» выбирает виолончельную сонату С. Рахманинова (1901), которую он сам не раз исполнял. «Ее влияние ощущается как в мелодическом языке, так и в конструктивных элементах шостаковической Виолончельной сонаты», — считает М. Кустов [12, с. 20]. Далее исследователь добавляет: «Здесь Шостакович сумел достичь эмоционального насыщения, поставив личностные, исповедальные мотивы в центр всего четырехчастного цикла. В мелодике зазвучали исконно русские интонации, сходные с распевами виолончельных произведений Чайковского и Рахманинова» [12, с. 21]. Автор указывает на общность эмоционально-образного и интонационного строя главных тем из первых частей обеих сонат: «Лирико-драматическая распевность главной темы рахманиновской Сонаты как бы проецируется на шостаковическую музыку» [12, с. 22]. Сходное наблюдение встречается и в работе Г. Шохмана, который находит в музыке «почти по-рахманиновски широкий, на огромном *vibrato* распев, открытость эмоции, не стесняемой никаким рационализмом “научно-технической эры”» [19, с. 80].

Примечательно, как темповые изменения в исполнении главной партии сонаты Д. Шостаковича способны в корне повлиять на ее прочтение. Изучая прижизненные издания сонаты, М. Кустов обращает внимание на уточнения, вносимые автором в темповые обозначения. Так, например, в 1935 году главная партия первой части в спокойном темпе (четверть = 116) «приобретает характер широкой русской инструментальной кантилены», а в последующих изданиях композитор указывает более подвижный темп (четверть = 138) и «тем самым отходит от рахманиновского распева, привнося в интерпретацию взрывчатость, экзальтированность, нервную напряженность»⁴ [12, с. 26].

Показательна не только динамика композиторской и исполнительской трактовки, но и на нюансы лирических оттенков образного содержания экспозиции первой части, поэтично охарактеризованные исследователями. А. Должанский слышит в главной партии биение чуткого сердца: оно словно «бережет свое счастье в беспокойной обстановке потаенных угроз. Счастье и тревога сливаются воедино» [6, с. 121–122]. Контрастирующая ей светлая, проникновенная лирика побочной темы ассоциируется В. Бобровским с «хрустально чистой, по-шубертовски

⁴ Такой характер выдерживается в исполнении произведения дуэтом Д. Шостаковича и Д. Шафрана (1946). В интерпретации Д. Шостаковича и М. Ростроповича (1965) темп первой части (четверть = 152) «уводит звучание в сторону кантилены шумановского типа» [12, с. 27], все драматическое и трагическое снимается.

напевной и доверчивой музыкой» [4, с. 36], «с несколько созерцательным оттенком», по словам Л. Раабена [15, с. 170], обрывающаяся на доминанте, словно «недопетая песня». Лирико-элегическая образность экспозиции первой части сонаты деформируется, «оказывается уничтоженной» под натиском вторгающейся разработки (с чужеродно-враждебным элементом остигатной ритмической формулы). И далее, в процессе драматургического развития цикла, уже в трансформированном виде — ввергнутая в состоянии трагической надломленности, «оцепенения» — проводится в заключительном *Largo*, в дальнейшем выливаясь в масштабный трагический монолог третьей части тоже *Largo*, где происходит «мучительный поиск выхода из этого состояния оцепенения» [12, с. 24]. Таким образом, очевидно преломление композитором начальной элегичности в совершенно другую сферу. С помощью «экстраполяции выразительных качеств» (термин М. Гнесина)⁵ происходит так называемая семантическая инверсия. Этот прием, допустимый, согласно ценному наблюдению израильского исследователя Дж. Брауна [1, с. 23], ко многим партитурам Д. Шостаковича (финал Трио, *op.* 67, *Lento* Первой симфонии и др.), как видим, применен и в Виолончельной сонате. Оттолкнувшись от рахманиновской лирики, композитор создает эмоционально-психологическую драму с трагедийным завершением лирико-элегического повествования. Соприкосновение духовной чистоты с абсурдностью зловещего процесса «обездушивания» всего живого (экспозиция — разработка) заканчивается в пользу последнего.

На другом драматургическом полюсе находятся гротесковые части цикла, отображающие «ужасающие» по своей сущности реалии внешнего мира. Отличительные стилевые качества этих частей — образная зримость, театральность. На это во многом повлиял опыт работы Д. Шостаковича в качестве тапера в кинотеатрах 20-х годов (музыкальное оформление немого кино), а также работы над сценическими постановками театра плаката и агитации⁶, где основной темой была борьба с мещанством, пошлостью, бюрократией и карьеризмом. Созданные незадолго до написания Сонаты Фортепианные прелюдии, *op.* 34 (1933) и Фортепианный концерт также имеют точки соприкосновения с театральной музыкой композитора (балетами «Золотой век» и «Болт»). Цель названных произведений — будоражить сознание с помощью сатиры, юмора, иронии, эксцентрики. Музыка к спектаклю «Клоп» по

⁵ Этот термин введен М. Гнесиным в 1927 г. для характеристики одной из стилистических черт фольклора восточноевропейских евреев (когда моменты веселья доводятся до «экстатического автоматизма», мелахолия до скорбного оцепенения).

⁶ К ним относится музыка к спектаклю «Человеческая комедия» (1933) по О. Бальзаку, трамовским спектаклям «Выстрел» и «Правь, Британия».

В. Маяковскому положила начало широкой серии танцевально-гротескных остроритмических мелодий. А. Сохор называет молодого Шостаковича «обличителем пошлости» [17, с. 255].

Композитор продолжает и совершенствует традицию обличительного отношения к обывательской среде окружающего мира, уходящую своими корнями в эпоху романтизма⁷. Такой подход во многом характерен для крупнейших мастеров начала XX века — И. Стравинского, С. Прокофьева и других. Для этого авторы в своих творческих решениях обращаются к таким формам комического как пародия, ирония, гротеск и бурлеск [10, с. 21]. В. Бобровский считает, что «в сфере комическо-пародийных образов Шостакович является продолжателем Прокофьева. Недаром именно в их пределах музыка Шостаковича сближается с музыкой Прокофьева, тогда как в целом творчество этих композиторов значительно отличается одно от другого» [4, с. 14]. Н. Бекетова, сопоставляя типы обличительных концепций С. Прокофьева и Д. Шостаковича, выделяет у Д. Шостаковича «трагический гротеск», ведущий свое происхождение от «смеха сквозь слезы» Н. Гоголя к «мировой боли» Ф. Достоевского, выраженный в соотношении полюсов трагедия — сатира, и пародийные (в своей сути карнавальные) концепции у С. Прокофьева, «поскольку противоречие трагедии и сатиры в них отсутствуют» [3, с. 69–70]. Если у С. Прокофьева юмор зачастую сплетается с лиризмом, то у Д. Шостаковича драматургическое движение, как правило идет от лирики к гротеску. Именно такая драматургическая направленность характерна для Виолончельной сонаты. Содержание частей цикла охватывает различные грани образности: первая — напряженная лиричность;

⁷ На эту традицию указывает А. Сохор: «Столкновение благородных порывов души, поэтических идеалов с житейской прозой и пошлостью — вот та коллизия, которая послужила источником критически-обличительного отношения романтиков к быту окружавшей их филистерской среды. Отсюда — появление в их произведениях отдельных образчиков бытовой музыки как музыкальных символов отрицательных персонажей (“гроссфатер” в “Карнавале” Шумана). Но такие случаи у композиторов-романтиков были все же редки. Еще реже используемый подобным образом бытовой жанр подвергался сатирическому осмеянию. Напротив, почти для всего XIX века — от Шуберта и Глинки до Брамса и Чайковского — характерно отношение к бытовой музыке как к источнику положительных образов. Однако по мере того как обнажалась и становилась все более грозной и агрессивной ужасающая пошлость буржуазно-мещанского уклада жизни, нарастал трагический разрыв между возвышенными идеями гуманизма и низменными, античеловеческими образами обывательского быта. В музыке этот конфликт с большой силой выразил Малер. И он же нашел новое средство обличения житейской пошлости — карикатурное преувеличение тривиальности или гротескное искажение бытовых жанров (марш в I симфонии, вальсы в V и VII, лендлер в IX)» [17, с. 250].

вторая — «прозаизмы», доведенные до абсурда; третья — сгущенный драматизм⁸; четвертая — фантазмагория, воплощенная с помощью техники пародийного искажения бытовых жанров. Вместе они составляют, «гротескную логику традиционных форм» (формулировка Г. Козинцева) [9, с. 138].

Сам Д. Шостакович о применении техники пародирования в жанрах «чистой музыки», в том числе камерной, высказывался следующим образом: «Я хочу отвоевать законное право на смех в так называемой “серьезной” музыке. Когда слушатель громко смеется в моем симфоническом концерте, меня это нисколько не шокирует, напротив — радует» (цит. по: [12, с. 25]).

Эксцентричность второй части обнажает бессмысленность воинствующей глупости, раскрывшейся с пугающим размахом. Фактурное решение Скерцо Д. Шостаковича можно соотнести с наблюдениями и опытом В. Маяковского в футуристической поэзии: «...оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящий через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова» [13, с. 100]. Поэтому в музыке очень важно сохранять метро-ритмическую точность (являющуюся основным стержнем), позволяющую «вытискивать» артикуляционно «чеканные» слога. Постоянно крутящаяся остиная фигура в партии виолончели создает ощущение вечного круговорота, это не технические поиски, а отражение «гула жизни». На шумно кружащийся фон, доведенный до механистичности за счет жесткого акцентирования долей в такте, накладывается скандирующая («выкрикивающая» только сильные доли), «разгулявшаяся» тема, поданная с неким куражом и лишь иногда уходящая в притворно изящное *pianostaccato* (фортепиано), обыгрываемое *piano-pizzicato* (виолончели), — но здесь же она «выныривает» с подчеркнуто «залихватским» *glissando* у виолончели. Следует обратить внимание на то, что различные темповые варианты Скерцо также способны повлиять на смысловую акцентуацию части: например, увеличение скорости (четверть = 176) усиливает механистичность движения, «шумность», «безумство» общего настроения; в чуть размеренном темпе (четверть = 152)⁹, наоборот, способствует выходу на первый план выразительно утяжеленной артикуляции, тем самым подчеркивается значимость каждой интонации.

Средний раздел Скерцо — в противоположность тяжеловестности и жесткой маркированности крайних разделов — преувеличенно,

⁸ Приведем высказывание М. Юдиной: «В *Largo* Сонаты для виолончели и фортепиано — художник и вечность. Их диалог. Эта музыка организует внутренний мир человека, слушателя (а, следовательно, и его линию жизни, поступки)» (цит. по: [20]).

⁹ Метрономическое указание в издании 1935 года.

«слащаво» светел и необыкновенно легок, благодаря фактурным находкам в партиях обоих инструментов (флажолетное *glissando* виолончели имитируется «взлетающим» вверх легким пассажем фортепиано). А в его мелодическом материале исследователям видится общность с интонациями и живой пульсацией популярной в 30-е годы «Песни о встречном» [12, с. 25]. Музыка скерцо подталкивает к поискам литературных аналогий с поэзией тех лет. Д. Шостаковича увлекали стихи Д. Хармса, их фантазмагоричность: почти бессмыслица харсомсовских виршей, напор его *prestissimo*, головокружительные потоки, зубцы, грохот колес, организованный треск пропеллеров. Гиперболизм, прежде проявившийся в литературе, охарактеризован в свое время Ф. Достоевским: «Все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим» [8, с. 408].

Трагичность концепции цикла заключена в контрастном сопоставлении крайне противоположных по содержанию музыкальных пластов. Если следующая далее третья часть сонаты — реквием по раздавленным, уничтоженным в столкновении с прозой жизни лучшим человеческим чувствам, то четвертая часть ввергает в стихию брутальной острой насмешки, издевки (*practical joke* — грубая шутка, розыгрыш). Образная фантазмагория четвертой части ассоциируется с «московскими» главами романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (создававшегося тоже в 30-е годы). И в одном, и в другом случае наблюдается сочетание фантастики и быта, смешение реальности и ирреальности, превращение обыденности в гротескную карикатуру. Д. Шостакович в музыке, как и М. Булгаков в литературе, по-своему выворачивает наизнанку быт, обнажая корни обывательщины, стяжательства, карьеризма. Важным средством здесь становится прием жанрового остранения (термин В. Шкловского). Эксцентрика преобразовалась в форму переживания жизни, основанной на реальных наблюдениях. А. Сохор отмечает особую трактовку бытовых жанров, характерную для XX века: «И здесь сразу заметен тот подход к бытовым жанрам, который утвердился в европейской музыке с конца 10-х — начала 20-х годов и был полностью воспринят Шостаковичем: “бытовое” в музыке отныне стало трактоваться преимущественно как “низменное”, а отсюда — прямая дорога к обличению, осмеянию этого “низменного”, прозаического, обывательского» [17, с. 250].

В четвертой части композитор как раз прибегает к гротескной трактовке. В этом отношении показательны характеристики финала Сонаты, которые дают ряд исследователей: «бытовая жанровость финала, показанная с дерзкой остротой» (М. Кустов) [12, с. 22]; «изломанный мелодический рисунок выражает горькую иронию, а порой даже насмешку» (Е. Альтман) [2]; «пародийность сказывается с достаточной определен-

ностью» (В. Юзефович) [20]¹⁰. Создается ощущение, что мелодика как бы соткана из «штампов» мещанской музыки (прикладных образцов современного композитору городского фольклора). Музыкальное изложение основано на «использовании широкого спектра интонационных влияний, в том числе бытовых жанров, в близком к первоисточнику звукообразе», как замечает Г. Овсянникова [14, с. 41]. Композитор вводит бытовые музыкальные интонации, которые становятся объектом для пародирования.

Восклицание «Какая проникновенная пошлость!» В. Софроницкого об образном строе фортепианной прелюдии № 17, *op.* 34 допустимо отнести и к характеристике «провокационно-подленькой» темы рефрена финала Сонаты. Упруго ритмизованная мелодия с почти механистическим шагом¹¹, угловатыми, остро-характерными «подкатами-подъездами» тема всегда непредсказуема в своем движении (буквально в каждом такте). В последующих проведений она вариантно переизлагается. Причем, малейшие интонационные и фактурные изменения придают теме каждый раз новые оттенки. Почувствовать «провокационность» таких изменений можно не только в этом. Тема олицетворяет зло, но зло «замаскированное», лицемерное, спрятанное под личиной «простецкого панибратства и дружелюбия». Рефрен с «мефистофельским оттенком» — это некий «проводник и экскурсовод» по различным, не самым лучшим характеристикам человеческого облика. Эпизоды «смонтированы» по принципу киномонтажа: мелкая раскадровка (членение на сцены-кадры), стремительное течение и смена фрагментов при неизменном темпе. Самые банальные мелодии проносятся в пестром калейдоскопе. Жанровые истоки первого эпизода рондо по мнению исследователей, связаны с тарантеллой (В. Бобровский, М. Кустов, Е. До-

¹⁰ В. Юзефовичем наиболее верно охарактеризована музыкальная образность сонаты. В частности, подмечено пародийное решение обывательского мира объективной реальности. Многие исследователи не склонны столь прямолинейно трактовать содержание финала: «изысканная грация основной темы — рефрена и нарочито внешняя грубоватость эпизодов жанрового плана (тарантелла, фокстрот)» (Е. Долинская) [7]; о песенной мелодии рефрена, корнящейся в городском фольклоре, облагороженной упруго-ясной ритмикой читаем у Ю. Кремлева [11]; близость музыки рефрена прокофьевским темам «типа модифицированного бурре», синтезирующего моторность и лирику, находит В. Бобровский [4, с. 44–45], а появление эпизодов он воспринимает «как неожиданный прорыв стихийной силы, столь контрастной изяществу и галантности рефрена» [4, с. 46]. Образность финала ассоциируется у В. Бобровского с «хороводом жизни» [4, с. 245].

¹¹ Г. Шохман тему рефрена сравнивает с «цирковым галопчиком» [19, с. 80]. В. Бобровскому мелодия рефрена напоминает образ «веретена времени» [4, с. 45].

линская [4, с. 46; 12, с. 25; 7]). В начале характерного для нее триольного движения нарочито утяжеляется (авторской ремаркой *marcato*) каждая первая доля. Затем в совершенно облегченном виде (на штрихе *spiccato*) триоли виолончели «легкомысленно» сопровождают тему-рефрен, перенимая ее у рояля.

Во втором эпизоде, жанровые истоки которого фокстрот, в фортепианной фактуре пародируется «легкомысленный» аккомпанемент «кабацкой» песни, «вдохновенно» проинтонированной виолончелью.

В третьем токкатном эпизоде пассажи фортепиано сопоставимы с ассоциативным кинематографическим рядом, определяемым Г. Козинцевым следующим образом: «...гонки, конкурс на быстроту, состязание на скорость, самая иступленная форма бешенства» [9, с. 138].

Кода — своеобразная «умиротворяющая», «убаюкивающая»¹², «сладчайшая серенада Мефистофеля» (*pizzicato* виолончели имитирует гитарные переборы), под аккомпанемент которой «сумасшедший дом распахивает настежь свои двери» [9, с. 138]. На то, что образность Виолончельной сонаты Д. Шостаковича близка некоему «дьявольскому наваждению», характерному для музыки начала XX века, также обращает внимание М. Кустов [12, с. 23]. Хотя его взгляд на коду финала иной: «Завершает Сонату умиротворенно-ласковая кода Финала. Она воспринимается как своеобразное резюме от автора, эпилог, приводящий к внутреннему сопряжению и согласию те два жизненных начала (субъективное и объективное), о которых поведала музыка этого произведения» [12, с. 25]. Однако, принимая во внимание драматургию всего произведения, «сопряжения и согласия» быть не может. Логичнее было бы предположить, что после трагичного исхода первой части и своеобразного «реквиема-монолога» третьей части, являющегося «драматургической доминантой произведения» [12, с. 24], слушатель остается один на один с фантазмагорически преломленной реальностью, показанной в ярких обличительных тонах. Ракурс такого толкования близок мнению тех музыковедов, которые считают перспективной и актуальной задачу изучения феномена Д. Шостаковича в связи с линией условно названной «русским гностицизмом» (тенденция к недиалектическому расщепленному видению мира в сочетании с рискованно-интимным отношением к сфере потустороннего), представленным в литературе такими фигурами как Н. Гоголь, Ф. Достоевский, В. Розанов. С такой позиции высвечивается глубокий метафизический смысл, проявляющийся сквозь поверхностные толкования [1, с. 24].

Примечательно, что в год создания сонаты (1934) там же, в Поленово, Д. Шостакович обдумывал оперу-фарс на собственное либретто.

¹² О «непритязательной колыбельной» в коде писал Г. Шохман [19, с. 80].

«Сюжет я уже выдумал. Все элементы фарса налицо», — писал композитор (цит. по: [18, с. 363]). По его сценарию фарс должен быть спаян с трагедией: «Самое интересное, что начинается фарсом, а кончается кровавой трагедией» (цит. по: [18, с. 363]). Не реализовавшись на оперной сцене, намеченный сценарий воплотился в его камерном произведении, в образной сфере которого разворачивается личностная трагедия на фоне фарса.

Подводя итоги, отметим, что уже в одном из своих ранних камерных сочинений Д. Шостакович апробировал многие композиционные и драматургические приемы, примененные им в дальнейшем как в области камерной музыки, так и в крупных жанрах:

— момент «вторжения» чужеродного «враждебного» материала (в разработке первой части Сонаты), далее проявлен более масштабно в Пятой, Седьмой, Восьмой симфониях (1937, 1941, 1943);

— прием семантической инверсии при помощи «экстраполяции выразительных качеств» (*Largo* первой части) в дальнейшем наблюдаем в финале Фортепианного трио, *op.* 67 (1944);

— драматургический прием сопоставления трагедии и гротеска, усиливающих друг друга в большинстве сочинений композитора.

В дальнейшем преемственность творческого опыта Д. Шостаковича обнаруживаем в камерных произведениях композиторов младшего поколения. Так, например, в Сонате для виолончели соло И. Бершадского первая часть «Гротеск» (*Allegretto caricato* — преувеличенно шаржировано), сопряжена с высоким жанром реквиема (второй частью, следующей *attacca*). Близкий опыт можно обнаружить и в Сонате для виолончели и фортепиано А. Шнитке (1978), в которой гротескная искаженность второй части (своеобразное преломление «скерцозности»), находит катарсическое разрешение в трагедийной реквиемности третьей части.

Виолончельная соната Д. Шостаковича — благодатный материал для исполнителя, так как здесь музыкант в полной мере может проявить свои и технические, и эмоциональные качества. В зависимости от прочтения и постижения смысловой мотивации должен происходить выбор темповых, штриховых, артикуляционных решений (что просматривается на примере интерпретаций выдающихся исполнителей, и в предложенных самим композитором вариантах). Яркий тому пример — интерпретационная версия Д. Шафрана, в которой «лирическое содержание сонаты приобретает такую значимость, что резкости и жесткости воспринимаются как нечто второстепенное и уступают главенствующее место эпизодам, подобным, например, потрясающему по силе драматического высказывания *Largo*», — как отмечено О. Бугаевым [5, с. 75].

Весьма показательны, что некоторые исполнители, наиболее почувствовавшие «рахманиновские истоки» в Сонате, соединяют в своих

CD-альбомах произведения Рахманинова и Шостаковича¹³. У других превалирует сатирически-пародийная линия, что заметно по компоновке произведений согласно их стилистической близости¹⁴.

Умение распознать, что автор хотел сказать в своем творении не только в музыкальном, но и более широком философско-эстетическом смысле — одна из главных задач исполнителя. Обнаружение основной концептуальной идеи произведения позволит «расшифровать» авторский замысел, а следовательно вести поиск средств выразительности в плане его воплощения в реальном звучании.

Надеюсь, что публикация даст верный ключ к проникновению в образный мир Виолончельной сонаты Д. Шостаковича и подбору необходимых выразительных средств, а намеченные смысловые ориентиры послужат подсказкой для молодых исполнителей, впервые знакомящимся с этим замечательным произведением, для нахождения своей собственной трактовки.

Список использованных источников

1. Акопян Д. Западные авторы о Шостаковиче. Обзор и комментарии / Д. Акопян // Шостаковичу посвящается : [сб. ст. к 90-летию композитора (1906–1996)]. — М. : Композитор, 1997. — С. 17–26.
2. Альтман Е. Евгений Альтман, виолончель : [аннотация к пластинке] / Е. Альтман. — С10 23837 007. — Мелодия, 1986.
3. Бекетова Н. Типы обличительных концепций Прокофьева и Шостаковича / Н. Бекетова // Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве. — М. : Музыка, 1987. — С. 65–80.
4. Бобровский В. Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича / В. Бобровский. — М. : Сов. композитор, 1961. — 257 с.
5. Бугаев О. Шостакович в интерпретации Д. Шафрана / О. Бугаев // Музыкальная академия. — 2007. — № 1. — С. 74–78.
6. Должанский А. Камерно-инструментальные произведения Д. Шостаковича // А. Должанский. Избранные статьи. — Л. : Музыка, 1973. — С. 120–151.
7. Долинская Е. Ко Ивасаки — Шуку Ивасаки : [аннотация к пластинке] / Е. Долинская. — 02501–02. — Мелодия, 1970.

¹³ Например: Давид Старкветер — Евгений Ривкин (CD «Шостакович, Рахманинов: Сонаты для виолончели и фортепиано», *Marc Records*, Нью-Йорк), Борис Андриянов — Рем Уразин (CD «*Shostakovich, Rachmaninov: Sonatas for Cello & Piano*», *Quartz Music*, 2006).

¹⁴ Например: Лев Евграфов — Лидия Евграфова (CD «Прокофьев, Шапорин, Шостакович. Евграфов Лев», студия записи: Русский компакт диск, 1997, запись 1977), Джулиан Ллойд Веббер — Джон Мак Кейб (CD «*Britten and Shostakovich: Cello Sonatas, Prokofiev: Ballade, op. 50*», *Philips CD 422 345-2*, 2006, запись 1988), Давид Герингас — Татьяна Шац-Герингас (CD «*David Geringas · Tatjana Schatz: Shostakovich, Prokofiev, Rostropovich*», *ES-DUR 2021*, 1994), Джейми Уолтон — Даниэль Гримвуд (CD «*Shostakovich, Britten, Prokofiev*», *Signum Classics*, 2011).

8. Достоевский Ф. Подросток / Ф. Достоевский // Достоевский Ф. Собр. соч. — СПб. : Книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1911. — Т. 14. — С. 3—413. — (Достоевский Ф. Собрание соч. в 21 томах ; т. 14).
9. Козинцев Г. Подготовительные материалы к работе о комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве / Г. Козинцев // Козинцев Г. Собр. соч. — Л. : Искусство, 1983. — Т. 3. — С. 71—179. — (Козинцев Г. Собр. соч. в 5 томах ; том 3).
10. Коробова А. О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов : автореф. дис. на соискание научн. степ. канд. иск. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. Коробова. — Вильнюс, 1987. — 24 с.
11. Кремлев Ю. Виолончельные сонаты Шостаковича и Кочурова / Ю. Кремлев // Сов. музыка. — 1935. — № 11. — С. 60—68.
12. Кустов М. Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича / М. Кустов. — Саратов : Слово, 1996. — 68 с.
13. Маяковский В. Как делать стихи? / В. Маяковский // Маяковский В. Полное собр. соч. [АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького]. — М. : Худож. лит., 1955—61. — Т. 12. — С. 81—117. — (Маяковский В. Полное собр. соч. в 13 томах ; том. 12: Статьи, заметки и выступления, 1959).
14. Овсянникова Г. Феномен фортепианной музыки Д. Д. Шостаковича / Г. Овсянникова // Музыка и время. — 2003. — № 12. — С. 40—43.
15. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки / Л. Раабен. — Л. : Сов. композитор, 1986. — 198 с.
16. Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Сабинина. — М. : Музыка, 1976. — 476 с.
17. Сохор А. Большая правда о «маленьком» человеке / А. Сохор // Дмитрий Шостакович : [сб. ст. / сост. Г. Ш. Орджоникидзе]. — М. : Сов. композитор, 1967. — С. 241—259.
18. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество / С. Хентова. — Л. : Сов. композитор, 1985. — Т. 1. — 543 с.
19. Шохман Г. Пятьдесят лет и семь вечеров / Г. Шохман // Сов. музыка. — 1982. — № 5. — С. 79—86.
20. Юзефович В. Д. Шостакович. Соната для виолончели и фортепиано. Шостакович — Шафран 1946 г. : [аннотация к пластинке] / В. Юзефович. — Мелодия, М 10—42045—46.

Біджакова Н. Л. Від лірики до гротеску (про виконавське прочитання Віолончельної сонати Д. Шостаковича). Автор, враховуючи історичний, теоретичний та виконавський аспекти, пропонує комплексний погляд на «розшифрування» семантики Віолончельної сонати Д. Шостаковича. У статті аналізуються стилістичні особливості, в яких характер взаємодії жанрового змісту та його авторської трактовки створюють глибинний підтекст та визначають художній зміст твору. Публікація може надати допомогу при опануванні цього камерного твору молодими виконавцями.

Ключові слова: Віолончельна соната Д. Шостаковича, *op. 40, d-moll*, віолончельно-фортепіанний дует, виконавська версія, інтерпретація.

Биджакова Н. Л. От лирики к гротеску (об исполнительском прочтении Виолончельной сонаты Д. Шостаковича). Автор, учитывая исторический, теоретический и исполнительский аспекты, предлагает комплексный взгляд на «расшифровку» семантики Виолончельной сонаты Д. Шостаковича. В статье анализируются стилистические особенности, в которых характер взаимодействия жанрового содержания и его авторской трактовки создают глубокий подтекст и определяют художественный смысл произведения. Публикация может оказать помощь в освоении этого камерного сочинения молодыми исполнителями.

Ключевые слова: Виолончельная соната Д. Шостаковича *op. 40, d-moll*, виолончельно-фортепианный дуэт, исполнительская версия, интерпретация.

Bidzakova N. From lyrics to grotesque (about performer treating of Cello Sonata by D. Shostakovich). The author considers historical, theoretical, performance aspects and supposes complex view on specific line of semantic of Shostakovich's Cello Sonata. Stylistic peculiarities are analyzed in this article in which characters of commadulation of genre contain and its author's treatment creates deep undertext and defines art sense of composition. Publication may give help in reserving of this chamber composition for young performers.

Keywords: Cello Sonata by D. Shostakovich, *op. 40, d-moll*, duet for cello and piano, performer treating, interpretation.

УДК 78.03; 78.082.2:787.3

Н. И. Лаврик

**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ
ФАКТУРНО-ТЕМБРОВЫХ ПРИЁМОВ
В УКРАИНСКОЙ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОНАТЕ КОНЦА XX ВЕКА
(К ВОПРОСУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ)**

Творчество украинских композиторов последних десятилетий XX века выявило широкий диапазон авторских решений, многообразие стилевых моделей, зачастую предстающих в сложном переплетении.

Материалом данной статьи послужили одночастные сонаты для виолончели и фортепиано В. Сечкина, А. Костина, Е. Милки. Написанные в начале 80-х годов композиторами разных поколений, они запечатали поиски в области средств и приёмов музыкальной выразительности, в частности, обращение к новым фактурно-тембровым приёмам. Вместе с тем, в этих сонатах прослеживаются связи с романтическими традициями Ф. Листа, А. Скрябина, а также наследием композиторов начала и середины XX века С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

Целью статьи является рассмотрение комплекса проблем, связанных с выявлением роли тембра как фактора формообразования каж-

© Н. И. Лаврик, 2013

дого из избранных сочинений. Это предполагает анализ тематизма, его стилистических истоков, семантической природы, приёмов развития с выходом на драматургический и композиторский уровень сонат. Особое внимание уделяется вопросам исполнительской трактовки, в частности, выявлению богатой нюансами красочной палитры ансамблевого звучания. Решение поставленных задач направлено в практическую плоскость, что будет определенным образом ориентировать молодых музыкантов, интерпретирующих сочинения современных украинских композиторов.

В избранных для анализа сонатах отразилась тенденция к композиционной одночастности, наметившаяся ещё в середине XIX века. В дальнейшем она получила широкое распространение в симфонической и камерной музыке. При этом в трёх произведениях, несмотря на различие авторских концепций, присутствуют признаки сонатной драматургии. Они проявляются в наличии контрастных образных сфер, их многоплановом взаимодействии, интонационно-тематическом сопряжении, направленном на достижение качественно нового результата.

В создании многомерного звукового пространства дуэта виолончели и фортепиано фактурно-тембровый аспект играет важную роль. В каждом из трёх избранных нами произведений его отражение обусловлено композиционно-драматургическими принципами, предполагающими удачное использование тембральных и технических возможностей обоих инструментов, их выразительных возможностей для реализации художественного замысла.

Рассматриваемые сонаты для виолончели и фортепиано позволят показать, как благодаря фактурным изменениям, отражающим перемещение тембровых приоритетов, преобразуется характер музыкальных образов.

Остановимся последовательно на всех трёх сонатах.

В композиционном построении Сонаты В. Сечкина¹ чётко обозначена форма сонатного аллегро, включающего экспозицию, разработку, репризу. Важную смысловую нагрузку несёт вступление, вернее начальный элемент темы (интервальная формула: восходящая секунда и тритон) — ведущий тезис произведения. В сложных перипетиях музыкального «сюжета» он получает различное образно-смысловое освещение.

Постоянно действующей величиной, ритмически объединяющей цикл, является триоль. С помощью двух основных элементов (интервальной формулы и пульсирующей триоли) организуется горизонталь и вертикаль музыкальной ткани.

¹ Сечкін В. Соната : для віолончелі з фортепіано. — К. : Музична Україна, 1983. — 18 с.

В зависимости от образного наполнения в фактуре сонаты прослеживаются тембральные предпочтения. Во вступлении и побочной партии ведущая роль принадлежит виолончели, персонифицирующей личностное начало. В передаче беспокойства (главная партия), напряжённости (разработка) большое значение приобретает фортепианная партия. В кульминационный момент разработки она вырывается на первый план в виде фортепианной каденции. Её фактура насыщена сложными комбинациями аккордового изложения темы, октавным дублированием голосов, укрупнением динамики до *ff* на протяжении нескольких тактов. Такой приподнято-эмоциональный тонус музыки ассоциативно связан с поэмами Ф. Листа, А. Скрябина.

Лирическая распевность темы побочной партии, порученной виолончели, обозначена в фактуре видоизменением основного мотива не только интервально (преображение формулы в виде нисходящей секунды и кварты), но и ритмически. В фортепианном сопровождении триольное биение пульса заменяется на квартольное. Фигурации альтерированных шестнадцатых в нюансе *p*, завуалированных неглубокой педалью, предполагают создание музыкального образа, перекликающегося с задушевной тихой песней.

Синтезирующая реприза соединяет элементы двух контрастных тем: главной и побочной. В ней образный конфликт ослабевает, что передано в фактуре попеременным проведением мелодии и отрывистого аккомпанеента в партиях виолончели и фортепиано на единой динамике *p*. Такое завершение Сонаты находится в русле романтических традиций, а также перекликается с затухающими кодами многих инструментальных оперусов Д. Шостаковича.

Соната А. Костина «Метафора»² была написана композитором специально к Республиканскому конкурсу виолончелистов в 1980 году. Её исполнение в программе II тура демонстрировало членам жюри способность ансамблистов реализовать в своей интерпретации завершенность, целостность музыкальной композиции и умение ориентироваться в интонационном содержании обеих партий дуэта.

В нотах, присланных участникам конкурса, есть авторские указания, касающиеся исполнения непривычных (на то время) ритмических группировок длительностей, элементов алеаторно-сонорной техники, записанных вненотной графикой. Примечательно, что в изданной партитуре нет авторских расшифровок, что свидетельствует о доверии композитора к исполнительской осведомлённости в прочтении нотной записи.

² Костін О. «Метафора»: соната для віолончелі та фортепіано / О. Костін. — К. : Музична Україна, 1990. — С. 30–39.

Соната «Метафора» представляет собой небольшое сочинение, охватывающее 82 такта. В нем отражены поиски автора в сфере выразительных возможностей двух инструментов. Следует отметить, что в четырёх разделах произведения предпочтение отдано виолончельному тембру, символизирующему драматизм монолога.

Фортепианной партии поручена фоническая функция нагнетания или расслабления напряжения. Стилиевой прообраз сонаты связан с музыкой Д. Шостаковича, что выражено в господстве монологичности, интонационно-концентрированном развитии тематизма.

Во вступлении приоритетную роль играет основной тезис, определяющий интонационный строй всего музыкального произведения. Из краткого мотива, по принципу вариантных прорастаний, происходит масштабное развитие, приводящее к монологичному высказыванию.

В эпизоде *Focozo* взаимопереплетаются функции главной и связующей партий. Лирический средний раздел (*Generozo*) можно определить как побочную партию, перерастающую в разработку. Завершает сочинение реприза-эпилог.

С композиционной точки зрения, начальный и заключительный разделы обрамляют лирическую середину и являются прологом и эпилогом. В них преобладает монологичное начало, речитативно-декламационный склад интонаций, а в среднем разделе мелодия приобретает кантиленную широту. Следует заметить, что лирическая линия достаточно обширна, представлена в драматично-трагедийном плане (пролог) и лирико-просветлённом (*Generozo*).

В этом сочинении сонатность тяготеет к дробности, «рваности» формы, что предполагает свободное интерпретирование типовой модели. Видимо, поэтому А. Костин назвал свой опус «Метафорой».

В процессе освоения партитуры сонаты необходимо обратить внимание на применение нетрадиционных выразительных средств. В виолончельном монологе вступления на длительно звучащем «es» есть композиторское примечание: *rit. vibr.* (в нотах 1980 года обозначено: «исполнять, постепенно расширяя вибрацию, доводя до 1/4 тона»). Таким образом, автор акцентирует детали звукоизвлечения, способствующие чёткой прорисовке всех элементов фактуры.

Кульминацией развития является эпизод *Focozo*. Его музыкальная ткань наглядно демонстрирует разорванность фактуры, её несвязность. Неравномерность биения пульса кластерных фортепианных аккордов и двойных нот у виолончели в динамике *ff* в обеих партиях отражает эмоциональное напряжение. Такое графическое изображение предполагает жёсткость исполнения. Использование форсированных приёмов, «скрипящих» *glissando* двойными нотами в виолончельной партии при-

водит к крайней тембровой резкости, имитирующей скрежет металлических конструкций.

В лирическом среднем разделе изменение фактуры выражено легатными «переливами» квартолей и квинтолей в фортепианном аккомпанементе виолончельной темы, предполагающей выразительное пропевание.

Внезапность появления репризы отражена в фактуре кластерными форшлагами на *ff* в фортепианной партии, тремолирующим фоном на увеличении звука в обеих партиях. Общая атмосфера начала последнего раздела эмоционально насыщена и ассоциируется с ударами колокола и грозным шумом-звоном. Композитор использует здесь возвращение вариантно-преображённого материала монолога из вступления. Завершается произведение повторяемостью мотивов-фраз на затухающей звучности, дважды прерываемых «скользящими» легатными фортепианными пассажами двойными нотами. Монотонное возвращение однообразных ритмических мотивов создает в музыке образ грустного одиночества.

Соната для виолончели, фортепиано и ударных Е. Милки была написана в 1982 году³. Сочинение отличает от традиционного состава ансамбля введение третьего исполнителя, что позволяет расширить природные возможности инструментов. Стремление композитора к сонористической экспериментальности побудило его к закреплению конкретных тембров за определёнными драматургическими пластами. *Triangolo* (треугольник), *piatti sospesi* (подвешенная тарелка), *blochetti* (коробочка) создают дополнительный колористический эффект и подчёркивают артикуляционную выразительность музыкальной речи.

В частности, тембровая окраска колокольчиков расцветивает звуковую палитру верхнего голоса фортепиано стеклянной хрупкостью (*Andante*). Воплощение зловещих образов (разработка) достигается с помощью полихромного звучания коробочки и использования приёма закрытых струн у фортепиано.

Главная тема отличается песенной плавностью, пятидольный размер придаёт ей текучесть и непрерывность развёртывания.

Побочная — развивает первоначальный образ, раскрывая новые грани. Средствами фактуры композитор создаёт тревожную атмосферу: изменение метроритма на трёхчетвертной нарушает мелодическую устремлённость виолончельной партии, а в гармонической вертикали фортепиано ощущается неустойчивость. Тембровая окрашенность ансамблевого звучания усиливает напряжение за счёт приглушённого

³ Милка Е. Соната для виолончели, фортепиано та ударних. — К. : Музична Україна, 1990. — С. 2–29.

шороха, возникающего от прикосновения метёлочки по тарелке (*colle spazzolle*).

Резким динамическим контрастом предстает разработка, в которой главная тема приобретает зловещие черты, ассоциирующиеся со скифскими мотивами С. Прокофьева. Здесь у всех трёх участников ансамбля выписано звуковое нарастание, приводящее к *ff*.

Субъективное начало основного образа раскрывается в *Cadenza* и воспринимается как монолог. Его изложение, порученное виолончели, изобилует скачками на большие интервалы, частой сменой штрихов, ритмической изменчивостью. В процессе развития музыкального движения паузы приобретают различное смысловое значение, являясь завершением мысли или её логическим продолжением.

Последующий раздел *Andante* переводит драматургическое развитие в сферу сказочности. Для создания «размытой» звучности фортепиано, композитор тщательно выписывает протяжённость нажатия левой и правой педалей.

Динамизированная реприза представляет собой монолитное слияние всех тем, что воспринимается как смысловое резюме. Состояние задумчивой отрешённости подчёркнуто статикой однообразных повторяющихся мотивов у фортепиано и виолончели, а также применением всего инструментария ударника в динамике *p*.

Подводя итоги проделанному анализу трёх сонат, можно констатировать разнообразное применение фактурных и тембровых приёмов. Они обусловлены концептуальным замыслом сочинений и логикой их композиционно-драматургического строения, основанного на стремлении к объединённости, непрерывности цикла, лишённого цезурности между разделами формы.

Большое значение в одночастных сонатах В. Сечкина, А. Костина и Е. Милки приобретает интонирование интервальных формул. В XX веке сам интервал «обретает новую напряжённость и воспринимается не как расстояние, а как путь, каждый раз преодолеваемый заново» [8, с. 84]. В Сонате В. Сечкина все темы интонационно связаны с интервальной формулой, которая многообразно переосмысливается, рождая конфликтную драматургию сочинения. Аналогичный прием характерен и для «Метафоры» А. Костина, богатое монологично-речитативное начало возникает также из единого интонационного тезиса. В сочинении Е. Милки моноинтонационная идея раскрывается через яркие тематические контрасты.

Различие музыкальных «переживаний», заложенных авторами в их сочинениях, нашло отражение в применении разнообразных средств выразительности. Так, в сонате В. Сечкина в фортепианной партии преобладают аккордовая, октавная и арпеджированная фактура. В виолон-

чельной партии использована техника двойных нот, высокие позиции диапазона инструмента.

В сочинениях А. Костина и Е. Милки отражены поиски авторов в сфере оригинальной звуковой окрашенности тембров инструментов. В частности, в фортепианной партии «Метафоры» применяются эффекты сонорно-ударного характера, кластеры. Но они исполняются традиционными приёмами пальцевого пианизма. В трактовке виолончельного тембра выявлена экспрессивная заострённость звука, за счёт вариантности имитационных ассоциаций в *glissando*.

Встречаются также сонористические пассажи, обозначенные волнистой линией в партии виолончели. При этом импровизационное музицирование темы поддерживается чёткой метрической структурой в партии фортепиано.

В сонате Е. Милки выявляются ударные свойства фортепиано. Полихромное звучание ансамбля достигается благодаря фактурным комплексам, в которых сочетаются различные регистры рояля с тембрами тарелок, треугольника, коробочки дополняя глубину певучего виолончельного тембра. Особую выразительность привносит использование в фортепианной партии приёма *glissando* по приглушенным струнам в указанном диапазоне.

Как и в «Метафоре» А. Костина, в сочинении Е. Милки встречаются графические формулы, обозначающие или ускорение движения с усилением звука или замедление движения с уменьшением звука.

В лирических разделах композиторы применяют гибкие кантиленные темы широкого дыхания, близкие народным напевам.

Важную смысловую нагрузку в сонатах В. Сечкина и А. Костина несёт имитация колокольного тембра. В первом сочинении колокольность возникает, благодаря размеренной ритмичности, что привносит в общее ансамблевое звучание торжественность и глубинную объёмность. В «Метафоре» — низкие ударные кластеры ассоциируются с тревожным звоном.

Интерпретируя рассмотренные сонаты для виолончели и фортепиано, необходимо осознание логики их фактурного развёртывания и особенностей тембровой характеристичности. Именно это станет путеводной нитью в выявлении особенностей драматургии циклов и будет способствовать пробуждению творческого воображения исполнителей.

Список использованных источников

1. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 286 с.

2. Балашова И. Прелюдия в инструментальных циклах украинских композиторов 60–70-х годов XX века / И. Балашова // Музичне мистецтво. — Донецьк : Юго-Восток, 2005. — С. 14–24.
3. Волкова Л. О роли темброво-сонорных средств в системе исполнительских приёмов украинского фортепианного трио / Л. Волкова // Музичне мистецтво. — Донецьк : Юго-Восток, 2005. — С. 167–178.
4. Иванова И. Мотив-*initio* в симфонических поэмах Ф. Листа и его роль в становлении художественной идеи / И. Иванова, А. Мизитова // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. — Харьков : Ра-Каравелла, 2002. — С. 48–54.
5. Игнатченко Г. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Г. И. Игнатченко. — К., 1984. — 180 с.
6. Конькова Г. Некоторые тенденции развития советской музыки 60–70 годов / Г. Конькова // Музыкальная культура братских республик СССР : [сб. ст.] / [сост. Г. Конькова]. — К. : Музична Україна, 1985. — С. 3–29.
7. Никитина Л. Камерно-инструментальное творчество композитора В. В. Сечкина / Л. Никитина. — Донецьк, 1980. — 42 с. — (Рукопись, библиотека ДГМА имени С. С. Прокофьева).
8. Савенко С. Встречи с камерной музыкой / С. Савенко // Сов. музыка. — 1979. — № 8. — С. 83–84.

Лаврик Н. Композиційно-драматургічна роль фактурно-тембрових прийомів в українській виолончельній сонаті кінця XX сторіччя (до питання виконавського трактування). У статті розглядаються фактурно-темброві особливості трьох сонат для виолончелі та фортепіано В. Сечкіна, О. Костіна та Є. Мілкі. Визначається своєрідність підходу композиторів до фактурних перетворень тем та тембрової виразності, в залежності від драматургічного змісту.

Ключові слова: музичний образ, соната, темброва фарба, фактурні зміни.

Лаврик Н. Композиционно-драматургическая роль фактурно-тембровых приёмов в украинской виолончельной сонате конца XX века (к вопросу исполнительской трактовки). В статье рассматриваются фактурно-тембровые особенности трёх сонат для виолончели и фортепиано В. Сечкина, А. Костина и Е. Милки. Определяется своеобразие подхода композиторов к фактурным преобразованиям тем и тембровой выразительности в зависимости от драматургического содержания.

Ключевые слова: музыкальный образ, соната, тембровая краска, фактурные изменения.

Lavryk N. Compositionally-dramaturgic role of the texturally-tone techniques in the Ukrainian cello Sonata end of XX century (on the issue is the performing interpretation). The article considers texturally-timbral features three sonatas for cello and piano by V. Sechkin, A. Kostin and E. Milka. The originality of the composer's approach to theme texture transformation depending on the dramatic content is determined.

Key words: musical image, sonata, timbre color, texture changes.

**НОВЫЕ ФОРМЫ НОТАЦИИ КАК СПОСОБ
ФИКСАЦИИ ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОЙ
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ**

Музыка XX–XXI веков — явление, не имеющее себе равных в истории человечества по степени новаций. Огромный скачок, который совершила новая и новейшая музыка, сравним по качеству преобразований только с аналогичным, но более ранним скачком в технике, когда от лошадиной тяги человечество перешло к двигателю внутреннего сгорания.

На протяжении всей истории музыки как искусства человечество искало адекватные формы ее записи. Классический вид музыкальная нотация получила в XVII–XVIII веках, хотя использование отдельных знаков (например, точки после ноты) в старых партитурах создаёт определенные сложности для их прочтения современными исполнителями. Во второй половине XX века некоторые композиторы стали применять специфические формы записи для отражения в тексте особых эффектов звучания (звуковых масс, вибрато, дестабилизации звуковысотности и т. д.) [1].

Процесс становления и изменения нотации шел непрерывно на протяжении веков и менялся по степени возрастания сложности музыкальных произведений, необходимости более точной фиксации звукового материала, по мере расширения и углубления образной сферы сочинений. Нужно признать, что изменения и совершенствования в нотной записи идут достаточно медленно, и переход от одного качественного состояния к другому порой длится веками.

Начало нового эстетико-художественного витка в музыкальном искусстве всегда сопровождалось изменениями в нотной записи. Современная музыка находится как раз на пороге такого нового витка и являет миру бесчисленное множество систем и способов фиксации нотного текста. Их рассмотрение на конкретных примерах фортепианной музыки и составляет *цель* данной статьи.

Для современной музыки характерно перенесение идеи сочинения на разнообразие форм звучащей материи, в связи с этим происходит чрезвычайное усложнение музыкального материала: появляются новые атональные звуковые системы, усложняются формо-ритмические структуры, появляются новые типы звукоизвлечения, как, например, кластеры и способы игры, связанные с использованием дополнитель-

ных особенностей фортепиано (игра на струнах, педалях, использование подготовленного фортепиано, игра с помощью предметов, нитей, игра с использованием электроники и т. п.). Все это приводит к необходимости модернизации и изменению нотной записи [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8].

В классической музыке, отмечает Ю. Гонцов в своей монографии [2, с. 13], где существует понятие «тональность», а тональное развитие относительно спокойное, при ключе выставлялось определенное количество диэзов или бемолей, окрашивающих музыкальное произведение той или иной тональностью.

В романтической музыке поток модуляций становится нескончаемым, появляется огромное количество случайных знаков альтерации, которые, особенно при большом числе ключевых знаков, значительно затрудняют чтение нот. По мере увеличения тональных блужданий, и, в особенности, с исчезновением тональности в традиционном понимании, надобность в ключевых знаках отпадает, и практически вся современная музыка фиксируется в ключах без знаков, а знаки альтерации выписываются перед каждой нотой.

С исчезновением ключевых знаков постепенно выходят из употребления и знаки двойной альтерации — дубль-диэзы и дубль-бемоли, — как усложняющие чтение нот. Меняется и нотация аккордов, все чаще можно встретить аккорды, нотируемые не по правилам гармонии, а по принципу «удобочитаемости». Простота восприятия нотного текста, адекватность графической символики акустическому результату, экономичность — вот основные параметры, на которые опираются современные композиторы при фиксации своих произведений; эти факторы имеют немаловажное значение и для исполнителей, через которых музыка приходит к слушателю.

Однако, желание композиторов выразить свой замысел с максимальной точностью и убедительностью зачастую приводит к усложнению записи. В творчестве многих композиторов формо-ритмическая фабула выражена очень изощренно и прихотливо, например, в Пьесе для фортепиано VII (*Klavierstück VII*) К. Штокхаузена (пример 1).

В указанных отрывках мы видим запись в чистом ключе, знаки альтерации выписаны перед нотами, отсутствует тактовое деление и размер, к тому же изощренно выписан ритм. Композитор тщательно фиксирует как формо-ритмическую структуру, так и нюансировку.

Стремление к более наглядной зашифровке звучащей материи, к нотной записи, отражающей более конкретно пространственно-временной характер закодированной музыки, привело композиторов к отказу от записи отдельных четвертных, восьмых, шестнадцатых и более коротких длительностей с «хвостами» (и т. д.) в пользу «ребер», по типу объединения этих длительностей в группы (примеры 2, 3).

Одним из наиболее известных композиторских приемов XX века является использование многообразных видов кластерной техники. Еще в начале прошлого века известный американский композитор Г. Коуэл широко применял новоизобретенную технику игры на фортепиано, названную *tone cluster* (гроздь звуков). Он же первым предложил и условные обозначения для записи кластеров. Введение в обиход композиторской техники кластеров, т. е. звуков, которые извлекаются ударом или нажатием ребром ладони, кулаком, локтем, а также другими способами, сформировало особую технику нотной записи (примеры 4, 5, 6).

На произведении О. Кармоны следует остановиться несколько детальнее, так как в этом сочинении используется электроника, и партия электроники и фортепиано должны совпадать. Вступления ритмически очень сложны и без дирижера практически невозможны. Но дирижер будет странно смотреться в сольном выступлении пианиста, поэтому роль дирижера в этом случае выполняет «электронный метроном», сигнал которого незаметно для слушателя подается в ухо пианиста вместе с началом электронной партии.

Педаля композиторы используют не только как особую художественную краску, но и применяют ее в качестве специфического ударного инструмента для достижения особого эффекта, что также нашло свое выражение в условной нотной записи (пример 7).

В другом произведении К. Цепколенко «*Self-Reflection*» на фортепианную партию накладывается еще партия ударных и голос в электронном воплощении (пример 8).

Б. Барток в одной из фортепианных элегий придумывает особый знак, который обозначает фигурации *ad libitum* (пример 9).

О. Мессиан, С. Зажитько и другие композиторы нередко применяют для партии фортепиано запись на трех нотных станах (примеры 10, 11).

Зачастую композиторы вводят стрелочки, чтобы показать направление движения или же выделить тему и пр. Например, Б. Барток в своей «Элегии» стрелочками указывает направление движения арпеджио (пример 12).

При расширении «пространства» инструмента, кроме описанного выше приема игры на педалях, используется корпус фортепиано (внутри и снаружи) в качестве ударного инструмента. Корпус фортепиано приспособлен для демонстрации малейших оттенков ударности: можно извлекать звуки подушечками и костяшками пальцев по корпусу рояля как внутри, так и снаружи.

Также очень популярна игра на струнах инструмента. Игра ладонью по струнам, подушечками пальцев или ногтями, удар кулаком или ладонью по струнам в нижнем регистре, разного рода тремоло, глиссандо

стали уже почти традиционной формой записи. При отображении в нотной записи игры на струнах композиторы в каждом конкретном случае изобретают свои символы и дают к ним пояснения. Например, Т. Андо ниу к своим обозначениям дает еще список пояснений — те символы, которые композитор придумал сам, обязательно расшифровываются в конце произведения (пример 13).

Я. Рязтс для обозначения игры на струнах использует особого рода значки (пример 14). Для достижения обертонового эффекта П. Блатни также применяет запись особого типа (пример 15).

Очень часто композиторы в структуру своих произведений вводят элементы импровизационности, которые фиксируют группой звуков, записанных более мелким шрифтом, как правило, без штилей (пример 16).

Запись выдержанных нот была решена в современной нотописии достаточно просто. Длющиеся ноты стали обозначать прямыми линиями, тянущимися до того момента, когда они должны сниматься (пример 17).

Следующим шагом в отношении трактовки рояля как инструмента с новыми возможностями у композиторов авангардного направления было создание на нем ранее не известных звуковых эффектов. Так возник «подготовленный» или «препарированный» рояль, изобретателем которого стал выдающийся американский композитор Д. Кейдж. Суть препарации заключается в следующем: на демфера наклеиваются кнопки, между струнами рояля вставляются различные предметы, что существенно меняет тембр и нейтрализует звуковысотность. Рояль звучит скорее как особый ударный инструмент, в арсенале дополнительных средств препарирования различные шурупы, болты, гайки, полоски металла, картон, бумага, скрепки и т. п.

Еще одна позиция, которая широко используется современными композиторами — это немануальные способы звукоизвлечения. Их можно разделить на две категории: профессиональные средства удара и непрофессиональные. К первой категории относится различная атрибутика ударника — всевозможные палочки, колотушки, коробочки, треугольники, колокольчики и многое другое, ко второй — любые подручные средства (это могут быть листы бумаги, гребешки, свистки, гвозди и т. п.).

Приведение примеров современной нотной графики и описание новых способов звукоизвлечения можно продолжать до бесконечности, поскольку нотная графика является живым языком и видоизменяется в процессе творчества — рождаются новые элементы, они заменяют или вытесняют старые формы и укореняются в практике или же сами исчезают в ходе неотвратимой эволюции.

Важно отметить, что новые формы записи отражают те изменения, которые произошли в музыке, вырвавшейся из оков классико-романтической традиции и активно использующей новые техники композиции: сонористику, додекафонию, пуантилистику, алеаторику и др. Композиторы бесстрашно, часто вопреки существующим правилам гармонии и написания нот, меняют способы отображения звуков и штрихов, ритмо-формулы, избегают тактовых черт, ключей, знаков альтерации при ключах, тональности и т. п. Многие авторы снабжают свои произведения новыми нотными символами и дают подробные расшифровки этих символов в текстовых примечаниях.

Подводя итог данной статьи, посвященной новым формам нотации в современной фортепианной музыке, можно сказать, что нотная запись отражает все многообразие способов овладения звуковым пространством.

Размышляя над новыми формами нотации и обобщая исполнительские приемы, вошедшие в обиход современной музыки, некоторые исследователи делят их на несколько типов. Так известный украинский композитор и исследователь В. Мужчиль в своей работе «Особенности исполнения современной фортепианной музыки и ее графические символы» [6] выделяет три типа новых исполнительских приемов на фортепиано: кумулятивный, альтернативный или парадигмальный и мультипарадигмальный. К кумулятивному типу относятся разнообразные средства выразительности в рамках традиционного клавиатурного канона: они основаны на модернизации уже известных приемов фортепианной техники; на неординарных способах организации звуковой материи, связанных с музыкальными направлениями XX века; на доминировании звуковысотности над тембральностью. Альтернативный или парадигмальный тип представляют все необычные, экзотические, авангардные средства выразительности, игра на струнах фортепиано, а также используемые в качестве ударных корпус и педали инструмента. Материальной субстанцией этого звукомира является уже не звуковысотность, а тембр. Это — принципиально иной взгляд на способы звукоизвлечения, прорыв в новую звуковую реальность. К мультипарадигмальному способу относятся изобретения, связанные с «подготовленным» или «препарированным» роялем, с мануальными и немануальными способами звукоизвлечения на препарированном инструменте.

Как отмечает В. Мужчиль, эти типы развития исполнительских приемов на фортепиано относятся не только к средствам выразительности, но и к трактовке самого фортепиано как матрицы, на которой возможно выращивание новых звуковых культур.

Нотные примеры

1

Карлхайн Штокхаузен, Klavierstück VII

The image displays two systems of musical notation for Karlheinz Stockhausen's Klavierstück VII. The notation is complex, featuring multiple staves with various rhythmic values, dynamic markings (such as *pp*, *mp*, *p*), and articulation symbols. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 40$. The second system continues the piece with similar intricate notation and dynamic markings.

2

Кармелла Цепколенко, «Вечерний пасьянс»

The image shows three systems of musical notation for Carmela Zepkolenko's «Вечерний пасьянс». The notation is more melodic and expressive than the first example. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line, marked *espressivo* and *mp*. The second system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line, marked *mf* and *ff*. The third system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line, marked *cantabile* and *mp*. The piece concludes with a *ff* marking.

3

Галина Уствольская, Соната № 5

1 *Espressivissimo* ♩ = 69

4

Оскар Кармона, «Лебедь X — 1»

(«Cygnus X — 1») для фортепиано и магнитной ленты

5

Генри Коуэлл, «Солнце-герой» («Hero Sun»)

mf rall

sf
al frenzioso

Brillante Wirbel

Facil.
Tremolo mit FingerCluster
mf
10 Fingerspiel
schwarz/weiß
Handabrollen
f
staccato FingerCluster
mt.

Wellenbrecher
Unterarm Klatscher
f

verzierte Kräuselwellen
RH
LH
p

leichtes Lüftchen
pp
RH spielt schwarze UND weiße Tasten - mit LH trifft schneller und drüber mit FingerCluster

Гармония в стиле Паганини
Vinc!
Bell DA
NY NEW

(♩ = 60)
poco accel.
p

Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée

- 1) Слегка коснуться струны ногтем.
- 2) Играть пальцем.
- 3) Беззвучно нажать клавиши.
- 4) Glissando по струнам.

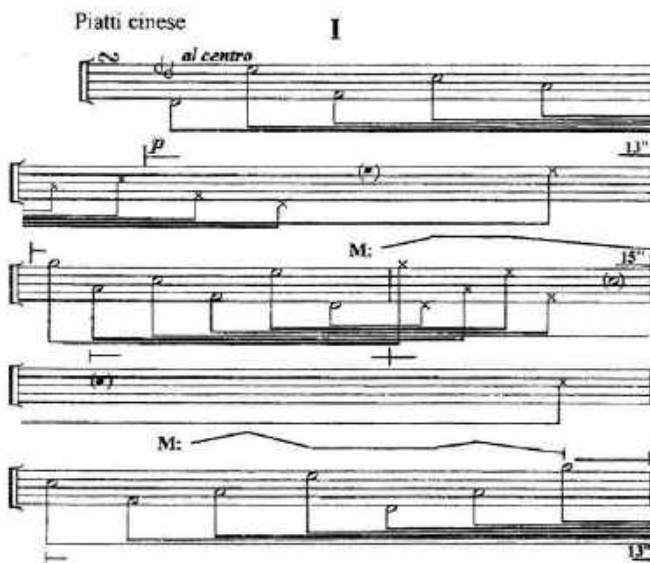
7/5 con moto

ff

m.s.

«(беззвучно нажать все нижние клавиши)»

Allegro (so schnell wie möglich)



Список использованных источников

1. Википедия. Статья «Музыкальная нотация» [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
2. Гонцов Ю. Некоторые особенности нотации в музыке XX столетия / Ю. Гонцов. — Ростов-на-Дону : Фолиант, 2005. — 164 с.
3. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М. : Сов. композитор, 1986. — 208 с.
4. Дубинец Е. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации / Е. А. Дубинец. — К. : Гамаюн, 1999. — 306 с.
5. Мальцев С. Нотация и исполнение / С. Мальцев // Мастерство музыканта-исполнителя. — М. : Сов. композитор, 1976. — Вып. 2. — С. 68–104.
6. Мужчиль В. Особенности исполнения современной фортепианной музыки и ее графические символы / В. Мужчиль // Музична освіта в Україні: теорія і практика : збірка статей / Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. — К. : Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2003. — Вып. 29. — С. 219–243.
7. Тарасті Э. Музыка как знак и как процесс / Э. Тарасті // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии / [ред.-сост. М. Старчеус]. — М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1999. — С. 61–78.
8. Meyer-Denkman Gertrud. Körper — Gesten — Klänge : Improvisation, Interpretation und Komposition neuer Musik am Klavier / Gertrud Meyer-Denkman. — Saarbrücken : PFAU-Verlag, 1998. — 167 s.

Перепелиця О. О. Нові форми нотації як спосіб фіксації тексту в сучасній фортепіанній музиці. Розглядаються сучасні форми нотації, зокрема у кластерній техніці, та форми запису, пов'язані з розширенням «простору» інструмента: грою на педалях, використанням корпусу фортепіано (всередині і зовні) в якості ударного інструмента, грою на струнах тощо.

Ключові слова: нотація, нові прийоми фортепіанного виконавства і нотації, кластер, «препарований» рояль.

Перепелиця А. А. Новые формы нотации как способ фиксации текста в современной фортепианной музыке. Рассматриваются современные формы нотации, в частности в кластерной технике, и формы записи, связанные с расширением «пространства» инструмента: игрой на педалях, использованием корпуса фортепиано (внутри и снаружи) в качестве ударного инструмента, игрой на струнах и т. п.

Ключевые слова: нотация, новые приемы фортепианного исполнительства и нотации, кластер, «препарированный» рояль.

Perepelytsia O. New forms of notation as a way of fixing the text in contemporary piano music. The author examines contemporary forms of notation, in particular clustering technique and notation forms related to the expansion of the «space» of the instrument: playing the piano pedals, using the piano case (inside and outside) as a percussion instrument, playing the piano strings etc.

Keywords: notation, new methods of piano performing and notation, cluster, the prepared piano.

УДК 78.082.2

О. Н. Мирошниченко

**СОНАТА ДЛІ БАЯНА А. НИЖНИКА:
К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА**

Баянно-аккордеонное искусство Украины в последние десятилетия отмечено повышенным интересом к циклическим жанрам. В этот период композиторы создают сонаты (А. Гайденко, Л. Самодаева, А. Нижник), сюиты (В. Рунчак, А. Сташевский), партиты (А. Белошицкий, В. Зубицкий), сольные инструментальные концерты (А. Гайденко, С. Лунёв, М. Шоренков).

Основной причиной значительного внимания к крупным инструментальным жанрам является тенденция академизации баяна и аккордеона, которые во 2-й половине XX столетия обрели статус самостоятельных концертных единиц. Исторически это связано с открытием классов баяна и аккордеона на кафедрах народных инструментов в консерваториях и музыкально-педагогических институтах (1940–1960-е годы), усовершенствованием методики преподавания, выведением бая-

© О. Н. Мирошниченко, 2013

на (аккордеона) на концертную эстраду как сольного инструмента. Не менее значимым фактором стало активное внедрение в исполнительскую практику готово-выборных инструментов, усовершенствованная конструкция которых позволила значительно расширить современный баянно-аккордеонный репертуар за счёт произведений, изначально написанных для фортепиано, органа, струнно-смычковых и духовых инструментов (жанрово-стилевая палитра этих произведений достаточно широка — от полифонических циклов и произведений крупной формы до пьес, в том числе и виртуозных).

Появление новой плеяды баянистов и аккордеонистов, имеющих композиторский дар (в некоторых случаях, получивших профессиональное композиторское образование) и создающих сочинения для своего инструмента, а также возросший интерес к баянно-аккордеонному искусству со стороны профессиональных композиторов позволили пополнить репертуар новыми оригинальными произведениями, написанными современным музыкальным языком, учитывающими специфику и технические возможности инструмента, отражающими тенденции поиска новых средств художественной выразительности.

Соната, как один из ведущих жанров камерно-инструментальной музыки, в XX столетии претерпела ряд значительных изменений. В первую очередь они коснулись формообразования, драматургии и музыкального языка. В современной сонате отражаются тенденции индивидуализации традиционной жанровой модели и обогащения музыкального языка новыми композиторскими техниками (серийность, алеаторика, пуантилизм, неомодальность, расширенная тональность и пр.). Аналогичные процессы наблюдаются и в современной сонате для баяна.

Исследователь украинской баянной музыки А. Сташевский отмечает, что расширение жанровых и стиливых границ сонаты отражено в использовании программных названий, привлечении других жанров и форм на уровне частей цикла, появлении синтезированных и полижанровых произведений, трансформации сонатной цикличности до уровня полифонического цикла [4, с. 65].

Среди баянистов, успешно пишущих для своего инструмента, следует отметить молодого донецкого исполнителя и композитора *Арёма Нижника* — прекрасного музыканта, в совершенстве владеющего инструментом, лауреата международных конкурсов. В его творческом арсенале как произведения для баяна соло — две Партиты, Соната и *Lamento* для баяна, так и для ансамблей с участием баяна «Колыбельная для Элианы» (скрипка, арфа и баян), Сюита «1937» (скрипка, виолончель и баян). Произведения А. Нижника не только широко исполняются, но и активно изучаются. Так, партиты для баяна стали предметом исследования в кандидатской диссертации Я. Олексива

«Рецепция жанров сюиты и партиты в украинской баянной музыке второй половины XX века» [3, с. 11].

Цель данной статьи — рассмотреть композиционно-драматургическое строение Сонаты А. Нижника как одного из наиболее ярких, показательных для современной украинской музыки произведений, специально написанных для баяна и аккордеона композитором «новой волны». Учитывается также, что это этапное сочинение в творчестве самого автора.

Соната создана в 2005 году и впервые исполнена лауреатом международных конкурсов, выпускником Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева Артёмом Решетовым на Всеукраинском фестивале баянной музыки «Звёзды баяна в Донецке» (2007). Премьерное исполнение вызвало значительный резонанс: сочинение получило одобрение у публики и высокую оценку музыкальных критиков. В дальнейшем Соната неоднократно исполнялась ведущими украинскими баянистами и вошла в концертные программы международных и Всеукраинских конкурсов.

Идея создания и основной тематический материал Сонаты зародились у А. Нижника ещё во время обучения на кафедре композиции и современных музыкальных технологий ДГМА имени С. С. Прокофьева. Согласно требованиям программы по курсу «Композиция», молодой автор на одном из экзаменов предоставил педагогам кафедры одночастную «Романтическую сонату». Спустя несколько лет главная тема этого сочинения была преобразована в тему побочной партии второй части Сонаты. В последней редакции автор убрал медленное вступление и расширил начальный эпизод быстрой части.

Музыкальный обозреватель Р. Юсипей в своей рецензии характеризует Сонату А. Нижника таким образом: «В музыкальной ткани сочинения отчетливо просматриваются ритмика и гармонии Пьяцоллы, ламентации Канчелли, мистическая эпилогичность Шнитке, джазовая импровизация. И подобная гибкость, незагерметизированность стиля оборачивается неожиданным достоинством» [5]. Однако, несмотря на элементы неосознанной подражательности, в целом свойственной стилю молодых композиторов, в музыке Сонаты ярко проявляется творческая индивидуальность её автора.

Соната А. Нижника состоит из двух частей, каждой из них предпосланы конкретизирующие названия: первая часть — *Improvisation*, вторая часть — *Ostinato e Epilog*. За всю историю жанра украинской баянной сонаты, насчитывающую более полувека, известны единичные случаи обращения композиторов к двухчастной композиционной модели (В. Бибик, В. Зубицкий). Как и в сонатах указанных авторов, А. Нижник решает проблему построения цикла путём темпового и образно-эмоционального контраста между частями. В музыкальном языке

Сонаты ощущается близость стилистике украинского фольклора, что прослеживается в опоре на характерные интонационные и метро-ритмические обороты, свойственные народной музыке, глубинная связь с которой является эстетико-стилевой основой произведения.

Первая часть представляет собой свободную импровизацию, в которой с первых же звуков выстраивается единая линия постепенного эмоционального нагнетания. Вместо традиционного сонатного *allegro*, переставшего, впрочем, быть обязательным атрибутом современной инструментальной сонаты, композитор использует трёхчастную форму с динамизированной репризой. Тематизм имеет фольклорные истоки, мелодический материал напоминает речитацию украинской думы, однако автор обходится без прямого цитирования. Указанная композитором ремарка *cantabile* определяет господство кантиленного начала и обуславливает эмоциональную выразительность инструментального интонирования.

Использование в тематической организации первой части принципа интонационного прорастания позволяет достичь композиционной цельности при существенных изменениях фактурного и гармонического порядка. Тема прорастает из начальной интонации, имитируя процесс живого музицирования, обрастая подголосками, словно новые и новые голоса подключаются к солисту. Направленность развития подчинена принципу нарастания, которое усиливается с каждым проведением темы за счёт уплотнения фактуры, использования педализированного баса, добавления мелодических контрапунктов, появления многосоставных аккордовых созвучий, обогащения вертикали диссонансными звучаниями благодаря обращению к средствам расширенной тональности и пр.

Одним из факторов динамизации темы выступает разнообразие регистров: от низкого фаготного в первом проведении темы на *pp*, где интонационным ориентиром, который поможет баянисту правильно исполнить тему, является наслаивающийся диссонансный звук в партии левой руки, до *tutti* в кульминации.

Будучи блестящим баянистом-виртуозом и в совершенстве зная конструктивные и технические параметры своего инструмента, А. Нижник при сочинении Сонаты учёл специфику баянного исполнительства. Все приемы игры, встречающиеся в музыкальном тексте (*vibrato*, тремоло, рикошет и пр.), многократно апробированы и достаточно удобны для исполнения.

К сожалению, многие произведения, в том числе и сонаты, специально написанные для баяна, имеют ряд ограничений, не позволяющих исполнять их на втором инструменте «меховой» группы — аккордеоне. Это относится прежде всего к произведениям советского периода, когда существовал негласный запрет на аккордеон как инструмент западного происхождения. Поэтому в сочинениях В. Дикусарова, К. Мяскова, В. Золотарёва, А. Кусякова не учитывалась специфика аккордеона — диапазон

клавиатуры, особенности исполнения аккордовой фактуры и пр. В Сонате А. Нижника возможности аккордеона учтены и произведение успешно исполняется аккордеонистами (в их числе — автор данной статьи).

Средний раздел (*Con passione*) написан в манере свободной импровизации. С первых же тактов начинается активное развитие, что приводит к драматизации образной сферы. В музыке это достигается за счёт эффекта диминуции и остинато: происходит сокращение длительностей мелодической линии, звучащей на фоне повторяющихся в обоих мануалах остинатных триолей. Изменение характера тематизма, усиление драматического начала композитор подчёркивает секвенционными повторениями, свойственными развивающим построениям музыкальных форм. Раздел строится на постоянном динамическом обогащении, фактурном наложении голосов, смещении метрических акцентов, что даёт исполнителям определённую темповую свободу.

Эмоциональное нарастание приводит к генеральной кульминации первой части сонаты, которая приходится на начало репризы. В кульминации впервые выписывается басса-аккордовое сопровождение мелодии на готовом мануале. Гармоническое заполнение всего диапазона приближает звучание к оркестровому. Автор однозначно подчёркивает кульминацию динамикой *ff*, выделяет тематический материал с помощью точно выписанной артикуляции. Повторное проведение темы меняет характер звучания и акцент смещается от экспрессивного пассажного движения на мелодическую линию, которая приобретает черты монументальности. Темп движения замедляется (восьмая доля приравнивается четверной), изложение темы становится более значительным. Завершается первая часть неполным проведением темы (*con tristezza*) на *pp*. В целом эта часть выполняет прелюдийную функцию, что сближает Сонату с двухчастным барочным циклом, в котором центром тяжести является вторая часть.

Две части Сонаты соотносятся между собой по принципу диалога, который, как это присуще современной трактовке жанра, «становится универсальным организующим принципом, пронизывающим как семантический, так и структурный уровни» [2, с. 13]. Контрастную пару с неторопливой, размеренной первой частью составляет активная и виртуозная вторая часть (*Ostinato e Epilog*), написанная в сонатной форме с зеркальной репризой и кодой, что отвечает типовой композиционной модели сонатного *allegro*.

Вместе с тем опора на моторику привносит в трактовку части скерцозные черты, что свидетельствует о её жанровой и драматургической полифункциональности. Композитор умело использует приём остинато, указывая на назойливое, настойчивое повторение определённого тона или ритмо-интонационных оборотов, эмоционально включающее в себя состояние от неявной, скрытой угрозы до отчаянного скандирования.

Предваряет проведение главной партии вступление, отличающееся использованием сложных ритмических рисунков, «ломающих» метрическую структуру практически в каждом такте. Таким образом, автор заставляет исполнителя внимательней отнестись к расстановке метрических акцентов (*molto ritmico*), не нарушив тем самым композицию вступления. Помогают верно трактовать размер ритмические акценты и подписанные по вертикали колкие стаккатированные басы в низком регистре.

От точного исполнения переменной метроритмической схемы зависит также правильное прочтение темы главной партии, которая проводится на фоне остигатных мелодических фигураций в левой руке, причём в каждом последующем такте происходит сокращение на одну восьмую (7/8, 6/8, 5/8)¹. Токкатный характер движению придают равные короткие длительности, подчёркнутые акцентами. Решению технических задач при исполнении виртуозной темы главной партии, а также последующего связующего материала, помогает использование позиционной игры.

В теме побочной партии ощущается песенно-танцевальные интонации коломыйки. Подвижный темп, трёхдольное членение с характерными ритмическими оборотами придают мелодии черты шуточного скерцо, что подчёркивается остигатным сопровождением, остроумным сопоставлением мажора и минора, энгармоническими модуляциями, альтерациями аккордов.

В разработке автор впервые использует приём триольного рикошета мехом — это происходит в двутактовой кульминации после первой волны нарастания, основанной на резком *crescendo* при проведении тематического материала вступления (*pp-sf*). Исполнительское мышление фактурными пластами по два такта подчёркивается повторением эпизода несколько раз, однако каждое последующее проведение начинается с более громкого динамического оттенка (*p-mp-f*).

Кульминацией всей второй части, итогом динамических нарастаний становится реприза. Здесь отметим сразу несколько кардинальных отличий от первоначального показа главной и побочной партий. Уже с первых звуков изменяется регистровый тембр звучания с «чистого одноголосного баяна» на «*tutti*», фактура становится более густой, добавляются гармонические педальные аккорды в среднем регистре, что значительно расширяет диапазон, достигающий пяти октав. В конце репризы движение разгоняется ещё больше и «держит» слушателя в необычайном напряжении, благодаря *accelerando* на фоне повторяющихся восходящих кластерных аккордов на тремоло с использованием ритмических формул темы главной партии.

Эпилог является своеобразной кодой цикла, его завершающим разделом. Здесь на непродолжительное время возвращается образность

¹ Сходный эпизод с кульминацией на тремоло имеет место во второй части Сонаты № 4 А. Кусякова.

первой части, приобретая, впрочем, оттенок разочарования, безысходности (секундовая ламентация, траурное настроение хорала, завершающего Сонату).

Подводя итог, следует отметить наиболее характерную черту Сонаты — её полистилистичность, временами парадоксальное сопоставление контрастных элементов музыкального языка, многочисленных «аллюзий на стиль», что, впрочем, характерно для эстетики постмодернизма. По мнению автора, ключ к пониманию “конфликтности” драматургии Сонаты следует искать именно в непрестанном столкновении трёх типов образных сфер музыкального материала: между условно “архаичным”, *quasi*-фольклорным звучанием, обезличенной механистичностью токкатного движения второй части и медитативного в авторских высказываниях-вставках «от первого лица» (средний раздел первой части).

Как утверждает сам автор, Соната стала переходным моментом, поворотным событием в сфере поисков музыкального языка. Действительно, в своих первых камерных сочинениях («Посвящение Рильке», «Осенние песни» и др.), написанных в годы обучения, А. Нижник тяготеет к использованию современных композиторских техник (серийность, алеаторика), сложных диссонансных гармоний и пр., в то время как музыка Сонаты и последующих сочинений написана более традиционным языком.

А. Нижник, как и многие украинские композиторы молодого поколения, пишущие для баяна и аккордеона (М. Шоренков, В. Рунчак и др.), находится в постоянном творческом поиске новых образов, идей, специфических баянных приёмов, продолжая и успешно развивая традиции жанра баянной и аккордеонной сонаты, заложенные В. Золотарёвым, А. Кусяковым, В. Зубицким.

Соната А. Нижника, безусловно, заслуживает внимания со стороны исполнителей и исследователей. Основной стилистической особенностью Сонаты является взаимосвязь с украинским фольклором, которая проявляется в инкрустировании музыкальной ткани произведения характерными интонациями и ритмоформулами различных пластов народной музыки. С точки зрения композиции и драматургии, Соната представляет собой небольшой двухчастный цикл, в котором органично претворены тенденции камернизации данного жанра, свойственные музыке XX века. Стиль Сонаты определяет синтез традиционного и новаторского в понимании жанра, трактовке основных образных сфер, выборе средств музыкальной выразительности и исполнительских решений. Произведение органично вписывается в контекст развития современной баянной музыки в Украине, отмеченный процессами академизации баяна и созданием оригинального репертуара для этого инструмента.

Свидетельством популярности сочинения может служить уже тот факт, что за столь непродолжительный отрезок времени, а именно во-

семь лет после первого исполнения, музыка Сонаты звучит на концертных площадках России, Белоруссии, Украины, исполняется на конкурсах в Литве, Казахстане и Италии. По нашему мнению, причиной тому является яркий музыкальный язык сочинения, достаточно простой и понятный (из всего разнообразия современных композиторских техник, автор Сонаты активно применяет лишь технику расширенной тональности), а также понимание возможностей и специфики инструмента, помогающее исполнителям в выборе регистров, артикуляционных и динамических решений. Надеемся, что в будущем Соната А. Нижника прочно войдет в концертный репертуар современных баянистов.

Список использованных источников

1. Веркина Т. Б. Исполнительский анализ сонаты Л. ван Бетховена *op.* 27, № 1 / Т. Веркина. — Харьков : Кортес, 2001, 2008. — 44 с.
2. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. В. Ланцута. — К., 1998. — 22 с.
3. Олексів Я. В. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Я. В. Олексів. — Львів, 2011. — 20 с.
4. Шашевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна : монографія / А. Шашевський. — Луганськ : Поліграфресурс, 2007. — 159 с.
5. Сайт Артема Нижника [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://nyzhnyk.com/ru/music.php>.

Мірошниченко О. М. Соната для баяна А. Нижника: до проблеми трактування жанру. Стаття присвячена вивченню одного з оригінальних сучасних творів баянного репертуару — Сонати для баяна відомого донецького виконавця-баяніста і композитора Артема Нижника. У коло розглянутих питань входять спостереження над композиційно-драматургічними і жанрово-стилістичними особливостями твору, а також аналіз найбільш важливих виконавських аспектів.

Ключові слова: баян, акордеон, оригінальний репертуар, соната, техніка композиції, виконавство.

Мірошниченко О. Н. Соната для баяна А. Нижника: к проблеме трактовки жанра. Статья посвящена изучению одного из оригинальных современных произведений баянного репертуара — Сонаты для баяна известного донецкого исполнителя-баяниста и композитора Артема Нижника. В круг рассматриваемых вопросов входят наблюдения над композиционно-драматургическими и жанрово-стилистическими особенностями произведения, а также анализ наиболее важных исполнительских аспектов.

Ключевые слова: баян, аккордеон, оригинальный репертуар, соната, техника композиции, исполнительство.

Miroshnychenko O. Sonata for bayan A. Nyzhnyk: the problem of interpretation of the genre. The article is devoted to the study of one of the original modern works bayan

repertoire — Sonata for bayan Donetsk is known as a bayan-player and a composer Artem Nyzhnyk. Some questions were included enter supervision above the composition-dramaturgic and genre-stylistic features of work, and also analysis of the most essential carrying out aspects.

Keywords: bayan, accordion, original repertoire, a sonata, a composition technique, performing.

УДК 78.07+377.5 (477.62)

Л. В. Книшева

**СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНИХ УЧИЛИЩ ДОНЕЧЧИНИ
ЯК РЕГІОНАЛЬНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ОСЕРЕДКІВ
(ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ СТОЛІТТЯ)**

Мистецтво у всьому розмаїтті своїх проявів є проєкцією загальнокультурного рівня держави. Вивчення різних етапів розвитку мистецтва, зокрема музичного мистецтва, є особливо актуальним на шляху духовного відродження української нації. Об'єктом цього дослідження є професійна середня музична освіта Донеччини. Мета даної статті — комплексний аналіз освітньої діяльності музичних училищ донецького регіону та виявлення її соціокультурної цінності. Діяльність музичних навчальних закладів Донеччини мало досліджена та обмежується узагальненими характеристиками в працях краєзнавців, тому наукова новизна статті полягає в оприлюдненні архівних матеріалів.

З кожним роком усе більше уваги науковців привертають питання становлення та особливостей розвитку музичної освіти в різних регіонах нашої держави, що знайшло своє відображення у дисертаційних дослідженнях Т. Бурдейної-Публики, А. Желан, Л. Микуланець, О. Поясик, М. Слабченко, Т. Чернети, О. Юрош, О. Якимчук та інших. Навчальні заклади як центри культурного життя досліджувалися у роботах Н. Богданової, Л. Вольнової, О. Малицької, Л. Ордіної, Т. Тюльпи. Грунтуючись на думці, що «по суті, особливістю соціального середовища загалом та соціокультурного середовища навчального закладу зокрема, є те, що суб'єкт сам є і її втіленням, і її носієм» [12, с. 38], спробуємо виявити культурні властивості музичних училищ Донеччини та сферу їх активної діяльності.

Процес вивчення історії навчальних закладів як культурних осередків неможливий без системи якісних критеріїв, які здатні відтворити картину культурного простору досліджуваного регіону. Такими критеріями є: матеріально-технічна база навчального закладу; кількісні по-

© Л. В. Книшева, 2013

казники контингенту; ступінь відповідності випускників певної спеціальності потребам суспільства; творчі та наукові досягнення учнів, випускників та викладачів закладу, які відображають його професійний рівень та роль у розвитку духовної освіченості населення; громадське та концертне життя; організація самостійної роботи та вільного часу студентів. Висвітлення цих критеріїв здатне виявити навчальний заклад як самодостатній культурний об'єкт, існування якого, окрім залежності від соціальних тенденцій регіону, має свої внутрішні особливості розвитку.

Артемівське музичне училище, засноване 1903 року, було першою професійною кузнею музичних кадрів Донеччини. Архівні матеріали довоєнного періоду щодо існування училища майже не збереглися, але вже починаючи з 50-х років ХХ століття відома активна діяльність закладу, її широкий розмах. Відновлене після війни училище розташовувалося у двоповерховому будинку, орендованому Артемівським міськжитлоуправлінням, та мало 4 аудиторії для групових занять, 8 аудиторій для індивідуальних занять, концертний зал на 150 місць, бібліотеку. Фізкультурного залу та гуртожитку училище не мало [1, с. 205]. Уже в 1951–1952 навчальному році на вступні іспити було подано 214 заяв при плані прийому 60 осіб [1, с. 210]. У цей час в училищі працювало п'ять відділів: фортепіанний, народних інструментів, духових інструментів, диригентсько-хоровий та вокальний відділ. У 1956–1957 році в училищі навчалоя 193 студента та працювало 36 викладачів [1]. Тому, постало питання збільшення площі навчального корпусу незважаючи на те, що училище орендувало на той час вже три приміщення площею 755 кв. метрів. «У 1962 році закінчилася реконструкція приміщення училища, яке стало мати 33 учбові аудиторії, концертний зал на 350 місць, 4 службові кімнати та бібліотеку загальною площею 2230 кв. метрів» [1, с. 19]. На початку 70-х років закінчилося і будівництво гуртожитку Артемівського музичного училища, яке було розраховано на 286 студентів.

Вражає масштаб культурно-виховної роботи, розгорнутої училищем. Так у 1963–1964 навчальному році було відмічено лекціями та концертами ювілейні дати письменників — Л. Толстого, І. Тургенева, композиторів — Ж. Бізе, М. Мусоргського, В. Косенка, Я. Степового. Проведено музично-літературний вечір «150-річчя Т. Шевченка», читацьку конференцію за поемою Є. Ісаєва «Суд пам'яті», вечір «Драматургія наших днів». У бібліотеці училища було створено бібліотечний актив, який надавав допомогу в підборі літератури колективам художньої самодіяльності міста та району, школам, військовим частинам, технікумам у підготовці лекцій, доповідей про композиторів, зв'язки літератури і музики. Наприклад, літературно-музичні вечори «Лермонтов у музиці», «Горький у музиці» були підготовлені училищем 1964 року [2]. «Було проведено тематичне зібрання «Знати, любити та вивчати музику»

з лекціями на теми: «Секрет успіху хорового колективу», «Загадка незвичайних голосів», «Любов до професії — шлях до майстерності» [1, с. 6]. На громадських началах студенти училища працювали в школах міста, керували самодіяльними колективами, прищеплювали населенню ті культурні смаки, які в них виховували педагоги училища. «В училищі діяло інструктивно-методичне бюро, яке консультувало керівників колгоспної самодіяльності та перевіряло стан викладання співу в загально-освітніх школах міста і району» [1, с. 41]. Для студентів закладу кожного року читалися лекції «Історія Артемівська», «Світанок культури Донбасу», організовувалися екскурсії до Артемівського краєзнавчого музею, по історичних місцях міста. Учні училища самостійно робили огляди музичної періодики: «Радянська музика», «Радянська культура», «Музичне життя», «Театр» та інші. До училища з концертами приїжджали колишні випускники: І. Дікань (соліст Донецької обласної філармонії), В. Райцев (соліст Горьківського оперного театру) [1, с. 49]. Постійно видавалися стінні газети училища «Комсомольський вогник», «Практикант», «За музичні кадри», газета Місткому, газети кожного курсу [3]. Приблизно 20 % випускників одержали рекомендації для подальшого навчання в консерваторіях. Першими викладачами училища були П. Баєвський, Є. Дріттенпрейс, І. Ротенберг, Я. Мадорський, Л. Французова, С. Ямпольський. Європейські корені освіти перших викладачів училища створили в закладі школу високого рівня, про досягнення якої розповідають прізвиська видатних випускників. Це Микола Ворвулев (народний артист СРСР, соліст Київського театру опери та балету); Віталій Власов (заслужений артист Росії, соліст Великого театру СРСР); Олександр Селицький (академік, професор Ростовської консерваторії імені С. Рахманінова, доктор мистецтвознавства); Іван Карабиць (народний артист України, композитор, професор НМАУ імені П. Чайковського); Євген Мартинов (композитор та естрадний співак, лауреат міжнародних конкурсів та фестивалів) та інші.

Донецьке музичне училище, засноване 1935 року, починало свою діяльність у двоповерховому будинку по вулиці Артема 5, в якому було 9 аудиторій та зал на 80 місць [14]. Училище не мало гуртожитку, тому сплачувало проживання частини студентів на приватних квартирах. «Приміщення закладу не забезпечувало освітній процес цілком, тому як починаючи з 1944 року контингент училища становив 120 осіб, які навчалися на фортепіанному, вокальному, оркестровому, народному та диригентсько-хоровому відділах» [13, с. 2]. Контингент учнів вже наприкінці 50-х років збільшується майже вдвічі, до 230 осіб. Улітку 1966 року Донецьке музичне училище перейшло в нове приміщення, в якому до цього розміщувався філіал Харківського інституту мистецтв, та продовжує там працювати по теперішній час.

Біля витоків Донецького училища стояли такі викладачі як професор А. Шепелевський (піаніст, випускник Московської консерваторії, звання професора було присвоєно художньою радою Київської консерваторії); Є. Панаєва (академічний спів, випускниця Державного Центрального заочного музично-педагогічного інституту); М. Казаков (трубач, закінчив 4 курси Петроградської консерваторії); Г. Едельштейн (скрипаль, випускник Київського музично-драматичного інституту імені М. Лисенка); перший директор училища Б. Векслер (музикознавець, випускник Київської консерваторії); Є. Гурович (флейтист, випускник Харківського музично-драматичного інституту) [15]. Об'єднання в одному колективі представників різних музично-виконавських шкіл створило базис для нових музично-педагогічних концепцій та культурних традицій, що відтворювалося в численних методичних розробках та доповідях викладачів. Творче життя Донецького училища представлено розмаїттям культурно-освітніх подій. Помітним внеском у методичне забезпечення теоретичних дисциплін стала «Збірка 100 диктантів» А. Водовозова, яка була представлена до методичного кабінету Управління навчальними закладами Міністерства культури УВСР [20], йшла робота над створенням підручника з теорії музики. У 1968–1969 навчальному році диригентсько-хоровий та теоретичний відділи провели спільне засідання з питання взаємозв'язку теоретичних та спеціальних дисциплін у вихованні хормейстера. Відділом загальноосвітніх дисциплін підготовлена літературно-музична композиція, присвячена 150-річчю від дня народження І. Тургенева, музична композиція «Музика в житті Леніна» [21]. Літературно-музичні вечори стали систематичним явищем культурного життя закладу та присвячувалися майже всім визначним мистецьким датам. Поряд з плідною методичною працею, викладачі училища кожного року вели активну роботу з підготовки студентів до участі в республіканському конкурсі на краще виконання творів радянських композиторів [20].

У Донецькому музичному училищі активно працювали студентські літературний та історичний гуртки, гурток «Слухати та знати музику», «Сучасна хорова музика»; видавалися газети: «Музичні кадри», «Музика і література», «Музичний календар», «Народні наспіви», «Ритм». Училище організовувало екскурсії студентів до краєзнавчого музею, культпоходи до кінотеатрів, оперного театру та філармонії. Активно працював у закладі музичний лекторій під керівництвом художньої ради викладачів, лекції читали студенти музично-теоретичного відділу [20]. Все це сприяло найбільш глибокому вивченню студентами програмного матеріалу.

Уяву про результативність діяльності закладу надають звіти державних екзаменаційних комісій. У 1953 році відмічено високий рівень теоретичної та загальноосвітньої підготовки студентів училища, що відбилося на якості їхнього виконавства; відзначалася вірна спрямова-

ність репертуарної політики училища, розширення репертуару за рахунок творів радянських композиторів. Помітні успіхи зробив студентський хор під керівництвом Л. Жмуриної [16]. У висновках 1955 року було зазначено, що ретельний відбір абітурієнтів та підвищення вимог на вступних іспитах відверто позначилися на якості випускників [17]. У 1957 році «вперше в училищі створено оркестр народних інструментів під керівництвом С. Солохи, почалося викладання таких дисциплін як диригування, читання партитур та оркестровка. Недоліком випускних іспитів був той факт, що тільки одна піаністка держала іспит з концертмейстерської практики, а в умовах музичного життя Донбасу, піаністи-концертмейстери не менш важливі ніж піаністи-викладачі. Тому підготовка у музичному училищі піаністів-солістів себе не виправдовує» [18]. У 1960–1961 навчальному році контингент училища становив уже 435 осіб, які навчалися на стаціонарі, вечірньому та заочному відділеннях [19]. Відомості щодо Донецького музичного училища за 1971 рік свідчать, що 50 % його випускників поступали до вищих навчальних закладів, цей факт підтверджує дуже високий рівень професійної підготовки. Серед найяскравіших вихованців училища є всесвітньо відомий піаніст, лауреат Міжнародного конкурсу імені М. Лонг та Ж. Тібо Михайло Рудь; проректор Московської консерваторії імені П. Чайковського, доктор педагогічних наук, професор Лариса Слуцька; доктор мистецтвознавства, професор Російської академії перепідготовки працівників культури та мистецтва Євген Мінаєв; доктор культурології, вчений секретар Інституту культурології Академії мистецтв України Сергій Волков, заслужений діяч мистецтв України, композитор Михайло Шух. Донецьке училище виховало цілу плеяду майбутніх викладачів Донецької державної музичної академії імені С. Прокоф'єва, артистів обласної філармонії та оперного театру.

З статистичних звітів *Маріупольського музичного училища* відомо, що, починаючи з 35 учнів у 1966 році, його контингент збільшується до 274 осіб у 1985 році з середнім планом прийому — 60 студентів. Підготовку фахівців різних музичних спеціалізацій здійснювали фортепіанний, струнний відділи, відділ народних та духових інструментів. 1990 року відкрився диригентсько-хоровий відділ, у 2000 — теоретичний, 2006 — відділ академічного співу, 2007 — відділ музичного мистецтва естради, 2012 — відділ акторської майстерності. Не зважаючи на відсутність архівних матеріалів, плідність діяльності училища підтверджується прізвищами таких випускників, як В'ячеслав Редя — диригент, народний артист України (в училищі клас А. Шеляга, М. Шкарупи з диригування), Микола Михайленко — професор НМАУ імені П. Чайковського (клас А. Сушка), Валерій Єльчик — викладач РМА імені Гнесіних (клас А. Сушка, Ю. Корнієнко), Юрій Богданець — другий диригент оркестру

кінематографії Росії (клас В. Мільшина, Г. Цивадіца з диригування) та інші.

Дзержинське музичне училище, засноване 1965 року, швидко стало культурним центром шахтарського району області, діяльність якого має важливе значення в процесі культурного та професійного виховання молоді. Від початку свого існування училище мало сприятливі умови для розвитку, розташовуючись у приміщенні площею 3341,1 кв. метрів, збудованому 1970 року. По наш час училище має 54 навчальні аудиторії, 11 адміністративних та службових приміщень, бібліотеку, лабораторію звукозапису, актову, концертну та спортивну зали.

1967 року контингент учнів училища становив 150 осіб, а 1977 року — вже 280 студентів, які навчалися на фортепіанному, струнному, теоретичному, диригентсько-хоровому, народному та духовому відділах. Починаючи з 90-х років важка фінансова ситуація в країні декілька разів ставила під загрозу існування Дзержинського музичного училища. Не зважаючи на тяжкі обставини, училище продовжує виховувати талановиту молодь.

Архівні матеріали училища свідчать про велику освітню та естетико-виховну роботу закладу. Протягом 1985—1986 навчального року в училищі працювала дитяча філармонія за участю дитячої музичної студії при училищі, яка проводила цикл лекцій-концертів «композитори — дітям». Працювали гуртки: «Література і музика», «Баян і баяністи», «Духова музика», «Майстерність радянського піаніста», «Гурток камерної музики», «Історія скрипкового мистецтва» [10].

1978 року фортепіанним відділом було випущено сім номерів стінної газети «Ліра», духовий відділ брав участь у концерті-конкурсі, присвяченому 325-річчю возз'єднання України з Росією. Перекладення для трьох баянів увертюри-фантазії П. Чайковського «Ромео і Джульєтта» викладача народного відділу М. Дружиніна отримало грамоту на обласному огляді методичних розробок. Молоді викладачі Н. Татарінцева, Р. Могілевська, В. Міхальченко, Н. Лойко, О. Козлікіна виступили з сольними номерами у концертах [9].

В училищі постійно робилися огляди новинок методичної літератури та концертно-педагогічного репертуару. 1977 року була проведена конференція «Шляхи зростання ефективності у виховній роботі» [8]. Спільно з бібліотекою проводилися конференції, диспути на тему моралі та честі людини: «Борг, совість, честь та гідність — моральні принципи радянської людини», читацька конференція за книгою Б. Полевого «Доктор Вера», зустрічі з донецькими письменниками фронтовиками Є. Кузнецовим та Г. Голубом за темою «У житті завжди є місце подвигу». Практикувалися зустрічі з передовиками виробництва, знатними людьми міста та області, читалися лекції лекторами товариства «Знання» [7].

У процесі викладання дисциплін, проведенні всіх загальноучилищних заходів педагогічний колектив домагався, щоб високі моральні принципи стали нормами поведінки студентів.

У багатогранному процесі виховання майбутніх музикантів важливе місце посідало формування любові до професії. З цією метою училище регулярно проводило концерти за участю артистів Донецької обласної філармонії, лауреатів республіканських та міжнародних конкурсів. Для поширення естетичної культури студентів та системи естетичних уявлень Дзержинським училищем у 1992–1993 навчальному році було проведено: зустрічі з викладачем колективу ляльок «Чарівник» В. Шульгіною, самодіяльними композиторами міста, лауреатами джаз-фестивалів братами Петрухініми, інструментальним ансамблем «Ретро» БК «Україна» (керівник В. Якушин), екскурсію у Дім дитячої творчості. Прийнято рішення поставити оперу «Сніжна королева» для учнів ДМШ та ЗШ міста, провести вечір з театралізованою виставою «Українські вечорниці» під керівництвом викладача Т. Бурзаніци [11]. Формами естетичного виховання були тематичні вечори, присвячені творчості великих письменників, поетів та композиторів.

З метою пропагування найбільш відомих класичних зразків світової музичної культури та досягнень сучасних композиторів в училищі постійно діяв лекторій за участю студентів теоретичного відділу, які виступали в загальноосвітніх школах та будинках культури [7]. Регулярно проводилися засідання клубу «Музика та сучасність» де обговорювалися цікаві питання творчості зарубіжних та вітчизняних композиторів [6]. Основною формою у справі виховної роботи були класні години, на яких висвітлювалися важливі соціокультурні події [5].

Колектив викладачів та студенти і сьогодні широко пропагують музичне мистецтво в місті та області, виступаючи з концертами, беручи участь у конкурсах різного рівня, фестивалях. За роки існування училища підготовлено близько 2000 тисяч музикантів серед яких: композитор Євген Льонко, лауреат республіканського конкурсу Юрій Шевченко, лауреат Всесоюзного фестивалю джазової музики Петро Петрухін, лауреат міжнародного конкурсу Наталія Александрова, лауреат республіканського та міжнародного конкурсів Олександр Кротов, лауреати численних конкурсів Віктор і Олександр Якушини та інші.

Таким чином, у середині ХХ століття на Донеччині спостерігався активний розвиток системи професійного музичного виховання. На новому етапі ще раз було засвідчено, що «головний інститут відтворення інтелектуально-культурного потенціалу — це освіта» [12, с. 33.] Цю думку підтвердила діяльність музичних училищ області, яка була спрямована на професійне та трудове виховання, набуття творчої компетентності фахівців, формування навичок самостійної роботи. Соціокультурне се-

редовище музичних училищ «містило в собі культурні норми життєдіяльності співтовариства, традиції прийняті співтовариством, правила, зразки поведінки» [12, с. 3], було об'єктом створення, збереження, трансляції та розвитку цінностей і норм культури. Музичні училища області швидко стали центрами музичного життя та основними носіями музичної культури в маленьких містах регіону, кузнею майбутньої творчої еліти держави.

Список використаних джерел

1. Архів Артемівського музичного училища. Звіт про учбово-виховну роботу училища у 1951–1964 рр. — 228 с.
2. Архів Артемівського музичного училища. Звіт про учбово-виховну роботу училища у 1964–1965 навчальному році. — 17 с.
3. Архів Артемівського музичного училища. Звіт про учбово-виховну роботу училища у 1965–1966 навчальному році. — 19 с.
4. Архів Артемівського музичного училища. Звіт про учбово-виховну роботу училища у 1974–1975 навчальному році. — 22 с.
5. Архів Дзержинського музичного училища. Річний звіт про роботу училища у 1966–1967 навчальному році. — 5 с.
6. Архів Дзержинського музичного училища. Річний звіт про роботу училища у 1971–1972 навчальному році. — 25 с.
7. Архів Дзержинського музичного училища. Річний звіт про роботу училища у 1974–1975 навчальному році. — 8 с.
8. Архів Дзержинського музичного училища. Звіт про виконання плану та результати діяльності Дзержинського музичного училища у 1977–1978 навчальному році. — 48 с.
9. Архів Дзержинського музичного училища. Звіт про виконання плану та результати діяльності Дзержинського музичного училища у 1978–1979 навчальному році. — 42 с.
10. Архів Дзержинського музичного училища. Річний звіт про роботу училища у 1985–1986 навчальному році. — 16 с.
11. Архів Дзержинського музичного училища. Річний план роботи училища на 1992–1993 навчальний рік. — 18 с.
12. Вольнова Л. М. Середовище вишого навчального закладу як чинник формування соціокультурної компетентності студентів / Л. М. Вольнова // Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова: [зб. наук. праць] / [ред. В. П. Бех]. — К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. — Вип.11. — С. 33–39. — (Серія 11. «Соціальна робота. Соціальна педагогіка»).
13. ДАДО (Державний архів Донецької області). — Р-5840. — Оп.1. — Спр. № 1. — 4 с.
14. ДАДО (Державний архів Донецької області). — Р-5840. — Оп.1. — Спр. № 8. — 11 с.
15. ДАДО (Державний архів Донецької області). — Р-5840. — Оп.1. — Спр. № 10. — 21 с.

16. ДАДО (Державний архів Донецької області). — Р-5840. — Оп.1. — Спр. № 19. — 22 с.
17. ДАДО (Державний архів Донецької області). — Р-5840. — Оп.1. — Спр. № 27. — 3 с.
18. ДАДО (Державний архів Донецької області). — Р-5840. — Оп.1. — Спр. № 38. — 12 с.
19. ДАДО (Державний архів Донецької області). — Р-5840. — Оп.1. — Спр. № 52. — 28 с.
20. ДАДО (Державний архів Донецької області). — Р-5840. — Оп.1. — Спр. № 83. — 12 с.
21. ДАДО (Державний архів Донецької області). — Ф-370. — Оп.1. — Спр. № 120. — 21 с.
22. Дубич К. В. Особистісно орієнтоване виховання студентів в умовах соціокультурного середовища вищого навчального закладу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.07 «Теорія і методика виховання» / К. В. Дубич. — Луганськ, 2007. — 20 с.

Книшева Л. В. Становлення музичних училищ Донеччини як регіональних соціокультурних осередків (друга половина ХХ століття). У статті розглянута діяльність музичних училищ Донеччини у другій половині ХХ століття. Проведено комплексний аналіз освітньої та культурно-виховної роботи цих навчальних закладів у соціокультурному контексті часу.

Ключові слова: музична освіта, музичне училище, культурний простір Донеччини, культурні цінності, соціокультурне середовище, освітня діяльність, морально-естетичне виховання, навчальний заклад.

Кнышева Л. В. Становление музыкальных училищ Донетчины как региональных социокультурных центров (вторая половина ХХ века). В статье рассмотрена деятельность музыкальных училищ Донетчины во второй половине ХХ века. Проведен комплексный анализ образовательной и культурно-воспитательной работы учебных учреждений в социокультурном контексте времени.

Ключевые слова: музыкальное образование, музыкальное училище, культурное пространство Донетчины, культурные ценности, социокультурная среда, образовательная деятельность, нравственно-эстетическое воспитание, учебное заведение.

Knyshova L. Formation of music colleges in the Donetsk region as regional socio-cultural centers (the second half of the twentieth century). The activity of Donetsk region musical colleges in the second part of the 20-th century has been considered in the article. The comprehensive analysis of the educational, cultural and disciplinary work of educational institutions in the socio-cultural context of the time has been investigated.

Keywords: musical education, musical colleges, cultural space of Donetsk region, cultural values, socio-cultural environment, educational activities, moral and aesthetic education, educational institution.

Відомості про авторів

Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна — доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Тукова Ірина Геннадіївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Тітаренко Любов Сергіївна — аспірантка кафедри старовинної музики Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, практикуюча клавесиністка.

Карачевцева Інна Михайлівна — здобувачка кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, артистка оркестру ХНАТОБ імені М. В. Лисенка.

Семикін Валерій Григорович — професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано 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, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Тукова Тетяна Валентинівна — проректор з наукової роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики і фольклору.

Філатова Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Гнатів Наталія Володимирівна — аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Гарна Наталія Олександрівна — аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,

Приходько Анна Володимирівна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Муравйова Світлана Акопівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Задніпряна Олена Василівна — магістрантка Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Мартиненко Олена Петрівна — викладач кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувачка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Рубінська Катерина Сергіївна — аспірантка кафедри теорії літератури і світової художньої культури філологічного факультету Донецького національного університету.

Тюрикова Олена Віталіївна — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,

Скрипник Олексій Вікторович — заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Луїна Анна Євгеніївна — кандидат мистецтвознавства, арт-менеджер Національного ансамблю солістів «Київська камерата», член НСКУ.

Шуміліна Ольга Анатоліївна — доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Тесля Тетяна Миколаївна (с. Соломія) — викладач кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Юсипів Наталія Яківна (с. Тереза) — викладач кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Іванніков Тимур Павлович — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Зав'ялова Ольга Костянтинівна — доктор мистецтвознавства, професор Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Купіна Дарина Дмитрівна — викладач кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувачка кафедри історії музики етносів України і музичної критики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,

Гаргай Оксана Миронівна — кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри скрипки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Горбаль Вадим Ярославович — здобувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Авілов Володимир Миколайович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва естради Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Кушнір Антон Ярославович — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Дробот Юлія Костянтинівна — старший викладач кафедри спеціального фортепіано Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувачка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Біджакова Наталія Леонтівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Лаврик Наталя Ізмаїлівна — професор кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Перепелиця Олександр Олександрович — концертмейстер кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Мірошниченко Олег Миколайович — заступник директора з навчальної роботи Донецької обласної спеціалізованої музичної школи-інтернату для обдарованих дітей.

Книшева Лілія Валеріївна — концертмейстер кафедри академічного співу Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувачка Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв.

ЗМІСТ

I. Естетико-культурологічні та історико-теоретичні проблеми музичного мистецтва

Н. А. Герасимова-Персидская

МУЗЫКА НАЧАЛА ХХІ ВЕКА 3

И. Г. Тукова

МУЗЫКОЗНАНИЕ И ЕСТЕСТВОЗНАНИЕ:
ПРИЧИНЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ НАУЧНОГО ДИАЛОГА 9

Л. С. Титаренко

ЖАНРЫ АНГЛИЙСКОЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ
ХVI — НАЧАЛА ХVII ВЕКА В ФИТЦУИЛЬЯМОВОЙ
ВЕРДЖИНАЛЬНОЙ КНИГЕ..... 19

И. М. Карачевцева

СТИЛЕВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ В ШЕСТИ СОНАТАХ
ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО К. М. ВЕБЕРА..... 30

В. Г. Сємикін

ФОРМУВАННЯ КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИХ
ПРИНЦИПІВ ОДНОЧАСТИННОЇ СОНАТИ
У ФАНТАЗІЇ-СОНАТІ «ПІСЛЯ ПРОЧИТАННЯ ДАНТЕ»
Ф. ЛІСТА..... 40

С. А. Стасюк

ЖАНРОВЫЕ АРХЕТИПЫ И НАЦИОНАЛЬНАЯ
МЕНТАЛЬНОСТЬ В ОПЕРАХ Р. ВАГНЕРА
И Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА..... 49

Т. В. Тукова

ОПЕРА С. ПРОКОФЬЕВА «ЛЮБОВЬ К
ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ» И ТЕАТР В. МЕЙЕРХОЛЬДА..... 57

Т. В. Филатова

«AGNUS DEI» С. БАРБЕРА: ХОРАЛЬНАЯ ВЕРСИЯ
СТРУННОГО ADAGIO
(К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ)..... 69

<i>Н. В. Гнатів</i> КОМПОЗИЦІЙНІ ФУНКЦІЇ ТЕМАТИЧНИХ ПОВТОРІВ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ П. ГІНДЕМИТА	79
<i>Н. А. Гарна</i> ФЕНОМЕН ТЕМЫ В «ПРЕЛЮДИЯХ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО К. ДЕБЮССИ.....	87
<i>А. В. Приходько</i> ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ	95
<i>С. А. Муравьева, Е. В. Заднипрная</i> ПРИНЦИПЫ ПРЕТВОРЕНИЯ ТЕМЫ-МОНОГРАММЫ DSCN В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРИНОШЕНИЯХ Д. Д. ШОСТАКОВИЧУ	103
<i>Е. П. Мартыненко</i> «СЛЫШИМАЯ ПРОСТОТА» И «ЗРИМАЯ СЛОЖНОСТЬ» В МУЗЫКЕ БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО	110
<i>Е. С. Рубинская</i> ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С ЧЕРТАМИ МУЗЫКАЛЬНОСТИ	120

II. Музична україністика: соціокультурні та жанрово-стильові аспекти

<i>О. В. Тюрикова</i> СТАТУС І ФУНКЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ: ФОЛЬКЛОР ДОНБАСЬКОГО РЕГІОНУ В КОНТЕКСТІ «ФОЛЬКЛОРНОЇ ІСТОРІЇ»	129
<i>А. В. Скрытник</i> ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ АЛЕАТОРИКИ В СИМФОНИИ № 3 «Я СТВЕРДЖУЮСЬ» Е. СТАНКОВИЧА.....	139
<i>А. Е. Лунина</i> ПАРАДИГМА СТИЛЯ ЕВГЕНИЯ СТАНКОВИЧА: МЕТАМОРФОЗЫ В КОНТЕКСТЕ ЕДИНСТВА (НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ)	143

<i>О. А. Шумилина</i> ВЕНСКАЯ РУКОПИСЬ М. БЕРЕЗОВСКОГО	161
<i>Т. М. Тесля (с. Соломія)</i> ГІМН «СВИТЕ ТИХИЙ» У ЗАПИСАХ НОТОЛІНІЙНИХ ІРМОЛОЇВ XVI–XVIII СТОЛІТЬ	166
<i>Н. Я. Юсипів (с. Тереза)</i> ПОЛІЄЛЕЙ «ХВАЛІТЕ ГОСПОДА СО НЕБЕС» В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТУРГІЙНІЙ ПРАКТИЦІ РАНЬНОМОДЕРНОЇ ДОБИ (ЗА НОТОЛІНІЙНИМИ ІРМОЛОГІОНАМИ)	173
<i>Т. П. Іванников</i> УКРАИНСКАЯ ГИТАРНАЯ МУЗЫКА: СТИЛЕВЫЕ ПРОЕКЦИИ ТВОРЧЕСТВА	178
<i>О. К. Зав'ялова</i> ВІОЛОНЧЕЛЬНА СОНАТА В УКРАЇНІ У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ЗРУШЕНЬ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.	185
<i>Д. Д. Купина</i> МОЛИТВА «KOL NIDREI» ДЛЯ СКРИПКИ И ОРГАНА М. ЭРДЕНКО В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ ОРГАННОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА ХХ ВЕКА	191
<i>О. М. Гаргай</i> РЕЦЕПЦІЇ РОМАНТИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ У СКРИПКОВИХ МІНІАТЮРАХ А. СОЛТИСА	201

III. Питання органології, музичного виконавства та виховання

<i>В. Я. Горбаль</i> ДО ПИТАННЯ ПРО СКЛАД ОРКЕСТРУ В ЛЯЙПЦИЗЬКИХ КАНТАТАХ Й. С. БАХА	211
<i>В. Н. Авилов</i> ГЕНЕЗИС И КОНСТРУКТИВНЫЙ СТАТУС САКСОФОНА В УСЛОВИЯХ РОМАНТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	220

- А. Я. Кушнір***
 ЕВОЛЮЦІЯ ПОПЕРЕЧНОЇ ФЛЕЙТИ
 ВІД СТАРОДАВНІХ ЧАСІВ ДО ХVІІІ СТОРІЧЧЯ..... 229
- Ю. К. Дробот***
 О ВАРЬИРОВАННЫХ РЕПРИЗАХ В КЛАВИРНОЙ
 МУЗЫКЕ ЭПОХИ БАРОККО
 (НА ПРИМЕРЕ ШЕСТИ СОНАТ ДЛЯ КЛАВИРА Ф. Э. БАХА) .. 236
- Н. Л. Биджакова***
 ОТ ЛИРИКИ К ГРОТЕСКУ
 (ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЧТЕНИИ
 ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОНАТЫ Д. ШОСТАКОВИЧА) 247
- Н. И. Лаврик***
 КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ
 ФАКТУРНО-ТЕМБРОВЫХ ПРИЁМОВ
 В УКРАИНСКОЙ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОНАТЕ
 КОНЦА ХХ ВЕКА
 (К ВОПРОСУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ) 259
- А. А. Перепелица***
 НОВЫЕ ФОРМЫ НОТАЦИИ КАК СПОСОБ ФИКСАЦИИ
 ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ... 267
- О. Н. Мирошниченко***
 СОНАТА ДЛЯ БАЯНА А. НИЖНИКА:
 К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА 279
- Л. В. Книшева***
 СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНИХ УЧИЛИЩ ДОНЕЧЧИНИ
 ЯК РЕГІОНАЛЬНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ОСЕРЕДКІВ
 (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ СТОЛІТТЯ) 287

Наукове видання

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірник наукових статей
Випуск 13

Українською та російською мовами

Редактор-упорядник *Т. В. Тукова*
Редактор *І. М. Михайлова*
Технічний редактор *Ю. М. Федюшкіна*
Дизайн обкладинки *О. В. Скрипник*

Підписано до друку 16.12.2013.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура «Times». Друк — різнографія.
Ум. друк. арк. 17,67. Обл.-вид. арк. 16,79.
Наклад 100 прим. Зам. № 127.

Видавництво та друк ТОВ «Юго-Восток, Лтд».
83001, Донецьк, вул. Р. Люксембург, 26, оф. 211.
Тел./факс: (062) 305-50-13; www.yugo-vostok.com.ua
e-mail: dakindeev@yandex.ru
Свідоцтво про держреєстрацію:
серія ДК №1224 від 10.02.2003 р.

Музичне мистецтво : збірник наукових статей. — Донецьк-
М89 Львів : Юго-Восток, 2013. — Вип. 13. — 304 с.

Збірник розкриває широкий спектр актуальних проблем сучасного музикознавства, що стосуються естетико-культурологічних, історико-теоретичних проблем світового музичного мистецтва, соціокультурних та жанрово-стильових аспектів національної музичної культури, в тому числі фольклору і духовної музики. Значна увага приділяється питанням музичного виконавства як в теоретичному, так і практичному аспектах.

Авторами статей є відомі й молоді дослідники, які представляють наукові школи різних регіонів України. Окремі статті носять дискусійний характер і мають передусім значення з точки зору постановки нових естетико-художніх питань.

Збірник адресований викладачам, аспірантам, магістрантам, студентам навчальних закладів культури і мистецтв, широкому культурному загалу.

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1
ББК 85.34