

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

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

Збірник наукових статей
Випуск 38



Харків
2013

УДК 78.01
ББК ЩЗ1
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 5 від 27 грудня 2012 р.)*

Редакційна колегія:

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

Редактор-упорядник – Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства

П78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії
і практики освіти** : зб. наук. ст. Вип. 38. / Харк. нац. ун-т мистецтв
імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків :
Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2013. — 396 с.
ISBN 978-617-7044-34-4

Збірник репрезентує новітні розробки науковців у галузях музикознавства, театрознавства та кінознавства. Перший розділ висвітлює актуальні питання теорії та історії музики, зокрема творчості А. Кореллі, Ф. Галеві, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, К. Сен-Санса, П. Масканьї, К. Дебюссї, К. Шимановського, Е. Корнгольда, О. Мессіана, Х. Лахенмана, Цуй Шигуан. Матеріали другого розділу присвячено українському музичному мистецтву, спадщині Д. Бортнянського, С. Дегтярьова, А. Веделя. Четвертий розділ містить матеріали про музичну педагогіку та виконавство, аналізується діяльність Д. Гершман, Т. Веске, І. Ковача. Четвертий розділ стосується мистецтва театру і кіно.

Книга адресована музикознавцям, театрознавцям, кінознавцям, музикантам-виконавцям, діячам театру й кіномистецтва, викладачам, студентам і аспірантам мистецьких навчальних закладів, шанувальникам мистецтва, а також для поповнення фондів музичних, театральних та універсальних бібліотек.

ББК ЩЗ1

ISBN 978-617-7044-34-4

© Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського, 2013

ЗМІСТ

Розділ 1. Історія і теорія музики

<i>Гребнева Ирина.</i> А. Корелли как композитор-скрипач: специфика и универсализм инструмента	5
<i>Энская Елена.</i> Дополнительные штрихи к творческому портрету Фромантала Галеви	20
<i>Забара Максим.</i> Феликс Мендельсон та європейські фортепіанні школи першої половини XIX століття	30
<i>Золотарева Наталья.</i> “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” Ф. Листа как «Fantaisie dramatique»	46
<i>Бурель Александр.</i> К. Сен-Санс: в поисках ясности стиля	57
<i>Горобець Роман.</i> Традиційний японський театр та його відображення в опері П. Масканьї «Ірис»	68
<i>Денисенко Ирина.</i> Фактурные программы «Préludes pour piano» К. Дебюсси: опыт исполнительской систематизации	78
<i>Сердюк Олександр.</i> «Король Рогер» К. Шимановського в лабіринтах шукань музичного театру рубежу XX–XXI століть	89
<i>Єфімєнко Аделіна.</i> Варіанти втілення католицької меси композиторами некатолицького віросповідання (у період до літургійної реформи Другого Ватиканського Собору)	100
<i>Ляшенко Лідія.</i> Творчість Ерїха Корнгольда: новий метод створення саундтреків	113
<i>Цобина Елена.</i> Концепция духовного симфонизма О. Мессяна как феномен музыкальной культуры XX века	122
<i>Куцова Евеліна.</i> Новітні тенденції розвитку сучасної музики (на матеріалі творчості Хельмута Лахенмана)	135
<i>Чень Жуньсуань.</i> Черты импрессионизма в фортепианном творчестве Цуй Шигуан	142
<i>Перепелица Александр.</i> Новые формы нотации как способ адекватного отражения эмоционально-образного контекста в фортепианной музыке	155
<i>Куприяненко Эмма.</i> Тембр альты как выразительно-конструктивный компонент инструментального ансамбля (в свете понятия «тембровые ярлыки» А. Веприка)	171
<i>Черная Елизавета.</i> Система жанров детской музыки: «константы» и «переменные»	179
<i>Ганзбург Григорий.</i> Образ автора в музыкальном произведении	191

Розділ 2. Українське музичне мистецтво

<i>Зав'ялова Ольга.</i> Інструментально-ансамблева творчість Д. Бортнянського в історико-культурному контексті доби	202
---	-----

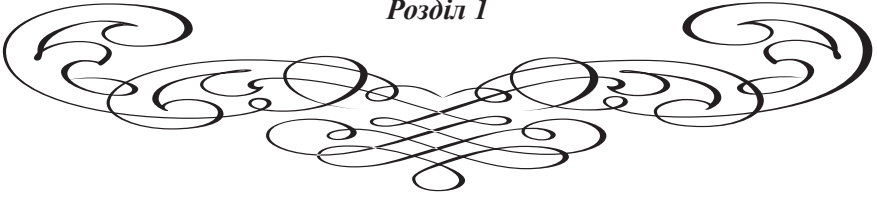
<i>Кутасевич Андрій</i> . Актуальні питання дослідження духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова й Артема Веделя	208
<i>Гаргай Оксана</i> . А. Кос-Анатольський: жанрові різновиди танцювальних мініатюр для скрипки і фортепіано	220
<i>Засадна Ольга</i> . Літургійні пісенспіви у церковно-музичній творчості представників Київської хорової школи 20-х років ХХ століття	232
<i>Полещук Анастасія</i> . Музыкальный эскиз как жанр	244
<i>Шубіна Ольга</i> . Метаморфози смислообразу спокою в драмі А. П. Чехова «Дядя Ваня» та опері Ю. Іщенко «Ми відпочинемо»	254
<i>Димченко Станіслав</i> . Вплив творчої спадщини Володимира Подгорного на розвиток баянного мистецтва України	264
<i>Мартинюк Анастасія</i> . Епістемологічна цінність творчої діяльності Вячеслава Палкіна	279

Розділ 3. Музична педагогіка і виконавство

<i>Бєлік-Золотарьова Наталія</i> . Творча постать Д. А. Гершман: складові майстерності оперного хормейстера	293
<i>Мельник Александра</i> . Художественно-методические принципы профессора Т. Я. Веске в свете парадигмы харьковской вокальной школы	303
<i>Грицун Юлия</i> . В классе Игоря Ковача: уроки композиторского мастерства	316
<i>Инюточкина Нина</i> . Арсенал выразительных средств концертмейстера вокально-фортепианного дуэта	323
<i>Щепакин Василий</i> . Итальянские музыканты-инструменталисты в концертной жизни Одессы (1860–1872)	336
<i>Третьяков Сергей</i> . Особенности подбора и обыгрывания кларнетовых тростей	353

Розділ 4. Театральне мистецтво і кінематограф

<i>Евсюков Юрий</i> . Проблема паузы в действенном поведении актера (персонажа) в предлагаемых обстоятельствах	363
<i>Миславский Владимир</i> . Зарождение украинского государственного кинематографа в период УНР и Гетманства	372
<i>Овсянникова-Трель Александра</i> . Художественные функции киномузыки в контексте постмодернистской эстетики	381
Відомості про авторів	393



ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ МУЗИКИ

УДК 78.071,2 : 787.1 (450) «15/16»

Ірина Гребнева

**А. КОРЕЛЛИ КАК КОМПОЗИТОР-СКРИПАЧ:
СПЕЦИФИКА И УНИВЕРСАЛИЗМ ИНСТРУМЕНТА**

Целью данной статьи является обобщенная характеристика стиля А. Корелли как композитора-скрипача. **Предметом** изучения выступает скрипичный стиль кореллиевской эпохи в его индивидуально-авторской интерпретации.

Характерная особенность творчества А. Корелли-композитора – его «мышление скрипкой», которая была для великого музыканта главным орудием осуществления художественных замыслов. Эту особенность кореллиевского стиля хорошо осознавали музыканты прошлого. Со временем, однако, новаторство А. Корелли стало замечаться менее отчетливо, причиной чему были грандиозные достижения позднебарочного инструментализма (И. С. Бах, Г. Ф. Гендель) а затем – венского классицизма (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен). Возрождение интереса к А. Корелли, которого его современники называли «новым Орфеем», «Колумбом в музыке» (Ф. Куперен сочинил в честь А. Корелли «Апофеозы»), обнаруживается у романтиков, первым из которых был Г. Берлиоз.

В статье, опубликованной еще в 1837 г., создатель программной симфонии и трактата о современном оркестре ставит фигуру А. Корелли рядом с Дж. Каччини. Оба они были создателями «... нового,

мелодического в его первооснове, музыкального стиля» [5, с. 4]. Ключевые слова здесь – «новый мелодический стиль», формирование которого у А. Корелли теснейшим образом связано со скрипкой как мелодическим в своей основе инструментом. В инструментальной сфере именно А. Корелли, по Г. Берлиозу, впервые создал «мелодию, полную чувства (*saḡon* – орудие, инструмент) инструменты рассматриваются как «внеиндивидуальные факторы и условия опосредования личностных проявлений», «развивающиеся в самой музыке и накапливаемые культурой»; «...в инструменте проявляют себя разные силы, способные заслонять собою непосредственные проявления индивидуальности»; «инструмент изготавливается мастером, а затем попадает в собственное владение к другому мастеру – исполнителю» [8, с. 35].

Будучи артефактами культуры, инструменты требуют использования их «по назначению», что возможно только на индивидуально-личностном уровне стиля. Стиль инструмента триедин и объединяет в себе стили мастера-изготовителя, исполнителя, композитора. Инструмент воплощает в себе обобщенные качества, определяемые Е. Назайкинским как *Paradigma musicum*, в то время как произведение представляет собой *Sintagma musicum* [9, с. 87]. На явление взаимобратимости произведения и инструмента в свое время обратил внимание Б. Асафьев, исследуя музыкальную форму: «Совсем не парадоксальным было бы утверждение, что форма – такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки, как инструмент (недаром же в образовании форм прослеживается влияние инструментария эпохи их возникновения). То, что инструмент осязаем, а формы – не осязаемы, дела не меняет» [1, с. 23].

Специфика скрипки как инструмента, обладающего двумя главными качествами – мелодической природой и виртуозным блеском, – была в основе того интонационного стиля, который культивировался, а, фактически, создавался А. Корелли. Как отмечает Н. Арнонкур, «...как и барочный стиль, скрипки также были итальянским изобретением, и когда итальянское барокко (в народных разновидностях) подчинило всю Европу, то и скрипки стали наиболее важной частью европейского инструментария» [13, с. 95–96]. Уровень скрипичной техники XVII–XVIII столетий был чрезвычайно высоким. Было бы

неправильным считать, что в скрипичной технике с тех времен наблюдается «безостановочный прогресс» – так считает Н. Арнонкур, отмечая, что существующая точка зрения, согласно которой «...чем дальше в прошлое, тем ниже уровень скрипичной игры» [13] – принципиально неверна.

Многие технические элементы современной игры, такие как *vibrato*, *spiccato*, летучее *staccato*, «...засчитываются к изобретениям Паганини, за исключением *vibrato*, считаются недопустимыми в барочной музыке» [13]. Далее Н. Арнонкур рассматривает два приема – *vibrato* и *spiccato* («прыгающий смычок»). Первый из них «...настолько же старый, как и игра на смычковых инструментах»; он служил для имитации пения, а о его существовании имеются свидетельства уже в XVI столетии [13]. То же касается и *spiccato*, смысл которого в барочной музыке означал «...выразительно отделенные ноты, а не смычок, который отскакивает» [13]. Скрипачи и композиторы (часто в одном лице) эпохи Барокко шли не от штриха к звуку, а, наоборот, – от звука к штриху.

Если *vibrato* соответствовало кантиленой мелодике, то *спиккато* применялось для исполнения фигур, содержащих т. н. нелигованные арпеджио или быстро повторяемые звуки. А. Корелли и А. Вивальди, обозначая такой штрих, писали «*col arcate sciolte*» или коротко – «*sciolto*» [13]. В тогдашней скрипичной игре широко применялось и разнообразное *pizzicato* (с применением плектрона или медиатора на грифе); уже в XVII веке был хорошо известен и прием *col legno*. Н. Арнонкур в этой связи упоминает опубликованный в 1626 г. трактат К. Фарини (ученика К. Монтеверди) под названием «*Capriccio stravagante*», в котором описаны разнообразнейшие специальные эффекты, например, игра в высоких позициях на низких струнах, техника игры приемом *col legno*, при которой смычок должен отскакивать от струны, как палочки барабана. Скрипка уже мыслится К. Фарини и его современниками не только как специфический, но и как универсальный инструмент, перенимающий выразительность голоса (*vibrato*), ударных инструментов (*col legno*), деревянных духовых (*sul ponticello*) – как имитацию флейты или трубы.

Специфика скрипки перерастает в универсализм по формуле «углубления специфики путем ее преодоления» (Е. Назайкин-

ский [9]). А. Корелли не только «застал» эпоху универсальной скрипки, но и показал комплекс ее выразительных возможностей – сольных, ансамблевых и оркестровых – в концертирующем стиле барокко, от которого тянутся нити к инструментальным жанрам эпохи классицизма (симфония, сольная или скрипично-клавирная соната, концерт для скрипки с оркестром). Для выдвижения скрипки на ведущие позиции в барочном концертировании немаловажен вопрос о том, какие скрипки использовались композиторами-скрипачами того времени, в частности, на каких инструментах играл сам А. Корелли.

Г. Берлиоз пишет о том, что находившийся в Риме в 1711–1713 годах английский скрипач Корбетт купил после смерти Корелли его инструмент работы неизвестного мастера 1578 года [5, с. 6]. Эта скрипка не сохранилась, а «...представление о скрипке, на которой играл Корелли, дает инструмент 1581 года работы венецианского мастера Вентуры Линароля, отделенный от «скрипки Корелли» всего лишь тремя годами» [5]. Этот инструмент отличается от современных скрипок большим корпусом, коротким грифом и широкой шейкой, что отражает скрипично-игровую ситуацию времени ее создания. Скрипка того времени еще не была рассчитана на игру в высоких позициях и в расширенном диапазоне, в связи с чем удлинение грифа и некоторые изменения конструкции шейки инструмента произошли лишь через два столетия – в конце XVIII века.

Скрипка А. Корелли – собирательный образ инструмента. Эволюция «скрипичного строительства» в работах мастеров северной Италии (брешианская и кремонская школы) XVI–XVII веков шла в направлении усиления звуковой динамики и экспрессии. В первую очередь выявлялись специфические свойства инструмента, характеризующиеся в словах «мелодическая природа». Развернутая мелодика, формировавшаяся в искусстве музыки того времени под знаком гомофонного письма, эстетически должна была соответствовать аффектам, созданию которых в конечном итоге подчинялось любое музыкальное высказывание. Скрипка приобретает свой стиль, закрепляемый в понятии «тембрового ярлыка» (А. Веприк [2], [3]). С. де Броссар вслед за А. Кирхером характеризует стиль скрипок как «веселый»; М. Мерсенн определяет стиль скрипок как «веселый и оживленный», сопоставляя его с другими струнными инструментами, среди которых

виолы и смычковые лиры – «печальны и томны», лютня – «умеренна и скромна» (цит. по: [5, с. 8]).

Эти характеристики отражают исторический аспект «прикрепленности» тембра к выразительности [11, с. 110]. Историзм скрипичного стиля определяется доминантами тех образно-художественных задач, которые стояли перед композиторами и исполнителями, а также перед скрипичными мастерами в определенную эпоху. Образ инструмента входит в систему слухового сознания эпохи, причем в каждую эпоху этот образ модифицируется сообразно практике общественного музицирования. Как отмечает известный русский скрипичный мастер конца XIX – начала XX века А. Леман, «...фантазия художника всегда должна иметь твердый опыт жизни и проверяться разумом. Вне этих условий невозможно создание истинно художественного произведения. Но если такое произведение создано, то оно художественно для всех времен и всех культурных стран» [6, с. 858].

Все три составляющие скрипичного стиля – исполнительская, композиторская и «изготовительская» – зависят от установок интонационно-слухового порядка, складывающихся в определенных историко-культурных условиях. Даже выбор исполнителями-виртуозами скрипок определенного рода зависит от господствующих установок стиля. Критерии универсализма и специфики инструмента действуют внутри самого скрипичного стиля. Если речь идет о скрипке А. Корелли (точнее, о скрипках А. Корелли, поскольку он как исполнитель пользовался различными скрипками), то ведущим фактором создания авторской «скрипичной интонации» была ориентация на концертно-ансамблевый стиль игры и, соответственно, письма для инструмента. Наиболее полно и разнообразно, комплексно сольно-концертное и ансамблевое начала в их синкретизе, а также в уже наметившемся синтезе, проявились именно в кореллиевских *concerti grossi*.

Возникновению этого жанра предшествовала целая культурная эпоха, причем это было связано не только с музыкой, но и с истоками культуры позднего Ренессанса в целом. Понимание формы и звука в двух основных итальянских скрипичных школах XVII века – венецианской и болонской – было различным и развивало две стороны целостного стиля инструмента. Как отмечает Л. Раабен, венецианская

школа отличалась близостью к народному скрипичному искусству, что отражено в творчестве представителей этой школы – Б. Марини и К. Фарины. Например, в скрипичном «Capriccio Stravagante» К. Фарины применены заимствованные из творчества народных скрипачей звукоподражательные эффекты: «В «Каприччио» скрипка имитирует лай собак, мяуканье кошек, крик петуха, кудахтанье курицы, свист марширующих солдат и т. д.» [10, с. 6].

Болонская школа, к которой принадлежал А. Корелли, была во многом эстетическим антиподом венецианской, что было обусловлено историко-культурными обстоятельствами. В отличие от Венеции, где уже в XVII в. господствовал дух буржуазной демократической культуры, Болонья сохраняла и оберегала высокие идеалы позднего Ренессанса. Это отразилось и на скрипичном искусстве: «Болонцы стремились придать инструментальной музыке вокальную выразительность, так как высшим критерием считался человеческий голос. Скрипка должна была петь, она уподоблялась сопрано и даже ее регистры ограничивались тремя позициями, то есть диапазоном высокого женского голоса» [10, с. 7]. В рамках болонской скрипичной школы сложилась и трактовка скрипки у А. Корелли, стиль которого Л. Раабен по отношению к инструменту определяет как «строгий, благородный, возвышенно-патетический» [10].

Вместе с тем, опора на вокальный (как тогда говорили, монодический) стиль скрипичного интонирования была для А. Корелли не единственным критерием, что проявилось в его композиторской технике. «Школьная» болонская установка, сохранявшая свое значение для А. Корелли-скрипача, не помешала А. Корелли-композитору стать универсальным художником своей эпохи, признанным во всей Европе. Еще при жизни он пользовался «всесветной славой», перед ним преклонялись Ф. Куперен, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, «на его сонатах учились поколения скрипачей» [10]. Скрипичные сонаты А. Корелли для Г. Ф. Генделя, по его собственному признанию, стали образцами для творчества, а И. С. Бах «...заимствовал у него темы для фуг и был многим ему обязан в певучести скрипичного стиля своих произведений» [10].

Исполнительская деятельность А. Корелли как скрипача и дирижера (капельмейстера и концертмейстера) в Римской капелле от-

личалась, по свидетельствам современников, строгим академизмом. Он «... добивался исключительной точности игры и единства штрихов, что было уже совсем необычно, <...> останавливал оркестр, если только замечал отклонение хоть у одного смычка» [10, с. 11]. Характерно, что с 1710 года А. Корелли «перестал выступать и занимался только композицией, трудясь над созданием «*Concerti grossi*»» [10, с. 12]. В своих «больших концертах» А. Корелли выступает в более масштабном (универсальном) качестве, чем в исполнительской деятельности, хотя обе эти сферы у него неразделимы.

Симбиоз «двух Корелли» означает универсализм его творчества, в котором не только впервые заявил о себе «певучий» скрипичный стиль, но и была намечена жанрово-стилистическая основа для его дальнейших модификаций. Двойственность и единство стиля А. Корелли – композитора и скрипача – проявляется и в жанровой двуплановости: будучи исключительно требовательным к сочиняемой им музыке, А. Корелли четко разделяет две образные и формально-конструктивные сферы своего творчества – камерную светскую (*da camera*) и церковную (*da chiesa*). Композитор-скрипач оставил после себя лишь 6 циклов-опусов, составляющих, по словам Л. Раабена, «стройное здание его творческого наследия»; это – 12 церковных трио-сонат (1681), 12 камерных трио-сонат (1685), 12 церковных трио-сонат (1689), 12 камерных трио-сонат (1694), сборник сонат для скрипки соло с басом – 6 церковных и 6 камерных (1700), 12 «больших концертов» – 6 церковных и 6 камерных (1712). Такая «парность» отражает и двунаправленность не только мировоззренческого, но и художественно-эстетического аспектов скрипичного стиля А. Корелли, прежде всего, в его композиторской ипостаси.

В области скрипичного стиля А. Корелли-композитор вступает в своеобразный диалог с А. Корелли-скрипачом. Прежде всего, А. Корелли-композитор выступает как мастер музыкальной гармонии и формы, внося в гомофонное и полифоническое письмо художественные новации. Музыкальная гармония для А. Корелли была, как он сам говорил, средством «очаровывать, возвышать человеческий дух», а не сводом «мелочных» технических правил, которые якобы нельзя нарушать (цит. по: [10, с. 13]). Стиль А. Корелли, центром которого была скрипка как инструмент, приобретающий универсализм в образ-

но-содержательной и конструктивно-технической сферах, выступает как «музыкально-историческое событие, по-своему столь же значительное, как и создание итальянской оперы на рубеже XVI–XVII веков» [5, с. 33].

Универсализм инструмента распространяется на все области выразительно-конструктивного комплекса произведения, а в первую очередь – на тематизм и форму в их соотношении с тонально-гармоническими факторами, управляющими процессами формообразования в новой инструментальной гомофонии, создателем которой по праву можно считать А. Корелли. Именно у А. Корелли во многом расплывчатое ранее слово «соната» приобретает точный содержательный смысл, связанный с драматургией и формой, тематизмом и фактурой. Как отмечает по этому поводу Т. Ливанова, «... когда соната овладеет новым драматическим содержанием, она станет классической сонатой – иной по своим масштабам и по методам композиции» [7, с. 342]. Процесс «внедрения сонатности в сонату» (Н. Горюхина [4]) был связан с формированием «взволнованного стиля» (К. Монтеверди), а концентратом этого стиля в автономной (чистой) инструментальной музыке, ее основных жанрах (камерная соната, трио-соната, «большой концерт») была именно скрипка.

Специфика скрипки как инструмента мелодического углубляется и, в конечном итоге, преодолевается, что отразилось в следующих тенденциях развития данного стиля: 1) драматизации музыкального высказывания, яркой образности, направленной на выявление полярных чувств и эмоций, что реализовалось в быстрых и медленных, мажорных и минорных, гомофонных, полифонических и смешанных по фактуре разделах и частях формы; 2) в универсализации трех сфер инструментального музицирования с последующим разделением их на отдельные жанровые области – сольную, ансамблевую и концертно-симфоническую; 3) в распространении итальянского стиля на все страны Европы, при котором специфика и универсализм инструмента качественно преобразовывается на уровне принципа, определяемого как эталонный классический; 4) в полном формировании «образа скрипки» в единстве ее темброво-акустических и технических качеств, которые у А. Корелли уже представлены универсально и в дальнейшем лишь развивались и расширялись.

Главным художественно-музыкальным принципом, на основе которого формировался универсальный скрипичный стиль А. Корелли, был принцип полярного контраста, распространяемый на все области и средства формообразования, на образную и технологическую сферы – от контраста темпов до контраста штрихов. Все жанры, в которых работал А. Корелли (соната, трио-соната, concerto grosso), реализуют этот принцип в разных фактурных проявлениях. По каналам фактурного и тонального контраста (Н. Горюхина [4]) в инструментальную (скрипичную) сонату проникал тематический контраст в виде соотношения развернутых мелодических тем.

Исследователи творчества А. Корелли отмечают своего рода «центр притяжения» его стиля – тяготение к музыке для скрипки соло. Сольная функция скрипки, понимаемая как самодостаточность инструмента в выполнении различных тематических и фактурных задач, у А. Корелли распространяется на ансамблевость – камерную (собственно сонаты для скрипки и трио-сонаты) и концертную (concerto grosso). Особую роль в скрипичном стиле А. Корелли играет «вторая скрипка», которую следует понимать совсем не так, как это делают сейчас: «Когда говорят – “вторая скрипка”, то невольно на эпоху Корелли переносят иные композиционные и исполнительские масштабы, имея в виду скрипичную партию и исполнительскую фигуру подчиненного значения рядом с первой скрипкой» [5, с. 37].

Стиль скрипки для эпохи А. Корелли – явление универсальное не только по качеству приоритетности и сольности инструмента, но и по его ансамблевым свойствам, объединяемым на художественном уровне через такой стилевой атрибут, как диалогичность. Диалогичность скрипично-ансамблевого, скрипично-концертного, скрипично-сольного стиля – главное качество, характеризующее принцип совместной игры как основной в «концертирующем стиле» барокко. Это относится и к солированию «пары скрипок», представлявшему во времена А. Корелли «своеобразное, нераздельное единство партий <...>, реализуемое в совместной игре» [5]. Подобные скрипичные дуэты широко представлены в concerto grosso, где выделяется не один, а несколько солистов-скрипачей, партии которых сплетены, подобно нитям: «То одна наверху, то другая, то обе выются рядом, в параллелизме, столь характерном для ита-

льянского музыкального языка. Таково *Andante Largo*, из “Большого концерта” № 7, ор. 6» [5].

Инструментальная камерность у А. Корелли как бы вмонтирована в концертность, что особенно характерно для образов лирико-созерцательных, представленных в трех жанровых группах творчества А. Корелли, – скрипичных сонатах, трио-сонатах, «больших концертах». В других случаях скрипичный универсализм А. Корелли «монолозируется», что означает проявление тенденции к «чистой» сольной игре одного инструмента. Не случайно, рассматривая истоки скрипичного стиля, сложившегося в Италии того времени и подытоженного творчеством А. Корелли, исследователи его творчества говорят о своеобразном генетическом символе данного стиля – «скрипке-жиге». Речь идет о народной разновидности скрипки, привнесенной в Италию (так считают К. Кузнецов и И. Ямпольский) с северо-востока, в частности, из славянских стран (Польша) [5, с. 13].

«Маленькая скрипка», изображенная в трактате немецкого инструментоведа XVI века М. Агриколы, имеет сходство с польскими «генсле» и представляет собой «...разновидность распространенной у славян (по-видимому, не только у славян. – И. Г.) стародавней “жиги” – трех- или четырехструнного смычкового инструмента» [5, с. 13]. Сам немецкий термин «geige» (жига) стал по смыслу эквивалентом слову «скрипка». Для понимания скрипичного стиля А. Корелли и особой роли танцевальной моторики в формировании «чистого» инструментального тематизма это совпадение слов имеет ключевое значение. Жига у А. Корелли – собирательный образ нового инструментального стиля, а совсем не танец конкретно-регионального происхождения, что приписывается ей (жиге) в контексте танцевальной сюиты барокко (жига – английский танец).

Стиль А. Корелли тесно связан с танцевальной стихией, а мелодико-песенная основа, реализуемая в медленных частях его инструментальных сочинений, в большой степени подчинена танцу как наиболее «мобильному», по О. Соколову, жанру, всегда опережавшему более «консервативную» песню [12, с. 13]. От танца в его фольклорно-бытовых истоках, модифицируемых светской музыкальной традицией, идет особая линия универсализма скрипичного стиля А. Корелли. Эту линию можно определить как инструментально-симфоническую,

поскольку именно в гомофонных танцах складывался и развивался симфонический тематизм, осуществлялась работа с ним на основе не только барочной вариантности-вариационности, но и на базе принципа тематической разработки, ведущего к классицистской симфонии (немцы называют этот принцип «дробная работа»). Известное высказывание Р. Вагнера по поводу того, что «вся симфония – из танца», имеет свои веские основания в практике барочного концертирующего стиля, одним из главных создателей которого был А. Корелли.

Кореллиевский скрипичный тематизм, наиболее универсально представленный в его «больших концертах», несет в себе идею гомофонно-разработочного развития, а связано это преимущественно с танцами. В системе универсального скрипичного стиля А. Корелли получили свое развитие и другие модели танцев – не только «классические» барочно-сюитные, т. н. обязательные – французский гавот, менуэт, испанская сарабанда, которые он «искусно переплавляет в итальянские формы, порою изменяя до неузнаваемости» [5, с. 36], но и новые, среди которых особенно выделяется фолія как второй после жиги «фирменный знак» кореллиевского стиля. Работа с танцами, «переплавляемыми» на итальянский манер, сочетается с кристаллизацией приемов скрипичной игры, которые должны соответствовать стилистике танцевальных ритмов и мелодий.

В области скрипичной игры тяготение А. Корелли к универсализации инструмента сказалось на нескольких моментах. Среди них выделяются техника вибрато, тесситура (игра в позициях), использование орнаментики. Цель, которую в скрипичной выразительности ставил перед собой А. Корелли, заключалась в унификации типовых ресурсов скрипки как оркестрово-ансамблевого инструмента. Во времена А. Корелли, как уже отмечалось, полностью сложился виртуозный скрипичный стиль, из которого «...надлежало сделать отбор – улучшить скрипичное мастерство по принципу художественного самоограничения, поставить форму на службу содержанию и тем самым поднять ее до совершенства» [5, с. 52]. Тенденция к «самоограничению» по отношению к скрипке у А. Корелли предстает как закономерная и исторически детерминированная.

Это касается прежде всего сравнительно небольшого диапазона (первые три позиции) – «... около двух октав, то есть около половины

всего объема звуков скрипки» [5, с. 46]. Подобное ограничение связано с двумя моментами: во-первых, в ансамбле (а скрипка у А. Корелли всегда ансамблевая) предпочтительнее играть в максимально выразительном диапазоне, поскольку существует бас, регулирующий гармонию; во-вторых, в переходный период, когда сосуществовали «старая» полифония и «новая» гомофония, любое ансамблевое письмо по традиции уподоблялось хоровому.

Скрипичный универсализм формировался у А. Корелли в духе главной тенденции его времени, в рамках которой совершенство инструментального звучания определялось его уподоблением звучанию человеческого голоса. В скрипичной музыке кореллиевского времени ценилась «...напевность именно в том смысле, что скрипка со своими специфическими средствами не нарушала граней, отмеренных природой для нормального использования человеческого голоса» [5, с. 47]. Четкая метрика «скрипки-жиги», идущая от танца, в синтезе с вокальной интонацией давала новый тип темы-мелодии, создателем которой по праву считается именно А. Корелли. Несмотря на многообразие синтаксических структур мелодики, используемых А. Корелли, в числе которых и структуры типа «ядро – развертывание» (фуги), скрипичный стиль А. Корелли устанавливает новую гомофонную «меру» в организации мелодико-тематического процесса, основанную на периодической повторности и квадратности структур (путь к классическому периоду).

Существенным вопросом в области скрипичного стиля А. Корелли является орнаментика, поскольку гомофонная мелодия в медленных частях его сочинений «...обрастала пассажами и “украшениями”, согласно требованиям импровизационной практики эпохи» [5]. Речь идет о дополнительной, сугубо исполнительской выразительности, как бы извлекаемой скрипачом из записанных композитором мелодических конструкций. Для скрипачей-практиков сам А. Корелли сделал расшифровку орнаментики своих сонат для скрипки соло с басом ор. 5, хотя исполнялись эти сонаты самим автором и итальянскими скрипачами традиционно без «украшений».

Два варианта текстов – с «украшениями» и без них – представляют собой фактически разные версии одного и того же произведения. Как отмечает Г. Шохман, «...тексты старинной музыки, ко-

торами мы сегодня располагаем, – всего лишь канва для узоров импровизации, фактурной, ритмической, даже, может быть, гармонической?» [14, с. 9]. Поставленный автором вопрос актуален в самом широком практическом смысле. Ведь речь идет о композиторско-исполнительском диалоге как специфической черте скрипичного стиля композиторов той эпохи, в том числе, и А. Корелли. Участие исполнителя в создании текста произведения (именно звукового, а не нотного) – типичная черта скрипичного искусства, заявляющая о себе на протяжении всей его истории. Концертно-скрипичный (сольный) универсализм формировался у А. Корелли именно на этой основе.

С одной стороны, итальянский композитор-скрипач, расшифровывая нотные тексты в зарубежных изданиях своих сочинений, учитывал «вкусы исполнителей и любителей, охочих до “украшений” (особенно, французских)» [5, с. 48]. С другой стороны, подобные расшифровки облегчали «трудности исполнения кантабиле, которые для самого А. Корелли и его учеников легко преодолевались, но для “среднего скрипача-любителя” были существенными» [5]. В отличие от французского, детализированного в плане мелизматике, скрипичного стиля, «итальянский» стиль А. Корелли характеризуется преобладанием «свободной орнаментики» в виде широких фигурационных фиоритур, «опевания» опорных мелодических звуков гаммообразными или арпеджированными пассажами большой протяженности [5]. Его скрипично-мелодический стиль стремится к раздвижению звуковой перспективы, вносит в аккордовую основу мелодической фразы «элементы напряжения, диссонирования» [5].

С этим качеством импровизационной напевности связано у А. Корелли и использование вибрато. В эпоху А. Корелли этот важнейший выразительный элемент скрипичной игры (как и портаменто) традиционно применялся ограниченно, что придавало ей известную статичность. Последняя должна была быть компенсирована за счет дополнительной орнаментики, которая являлась у А. Корелли «средством борьбы с неподвижностью звука» в условиях нон-вибрато [5]. В результате вырисовывается строгая и продуманная «стилевая картина» скрипки как инструмента музыкального мышления А. Корелли – первооткрывателя новой истории струнно-смычкового инструментализ-

ма, сочетающей специфику и универсализм, традиции и перспективы, «новое» и «старое».

Выводы. Творчество А. Корелли, сосредоточенное вокруг его «титального» инструмента – скрипки, само по себе выступает как универсальный источник многих последующих линий и тенденций в формировании общеевропейского инструментального стиля. А. Корелли был фактическим первооткрывателем жанровых и стилевых признаков нового инструментального мышления, сформированного на основе монодии в ее гомофонном толковании. Будучи главой итальянской скрипично-композиторской школы, А. Корелли сумел обобщить актуальные для его времени тенденции инструментального письма и исполнительства, созвучные культуре постренессансного периода, ведущие к автономизации инструментально-сюитного и инструментально-сонатного принципов, определивших перспективы жанров, вызревающих в барочной и окончательно закрепленных в классицистской традициях.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. Асафьев (Игорь Глебов). — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
2. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра / А. Веприк. — М.-Л. : Музгиз, 1948. — 302 с.
3. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. Веприк. — 2-е изд., испр. — М. : Сов. композитор, 1978. — 437 с.
4. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. — К. : Муз. Украина, 1970. — 318 с.
5. Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджело Корелли (1653–1953) / К. Кузнецов, И. Ямпольский. — М. : Музгиз, 1953. — 68 с.
6. Леман А. Требования нашей эпохи / А. Леман // История построения струнно-смычковых инструментов в России / Сост. М. Горонок. — Т. 2 — СПб., 2007. — С. 858–860.
7. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств : исследование / Т. Н. Ливанова. — М. : Музыка, 1977. — 528 с.
8. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : уч. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Е. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС. 2003. — 248 с.

9. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.

10. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей: биографические очерки / Л. Н. Раабен. — М.-Л. : Музыка, 1967. — 312 с.

11. Рыжкин И. «Научный приоритет» Об Александре Веприке / И. Рыжкин // Сов. музыка. — 1981. — № 11. — С. 104–110.

12. Соколов О. К проблеме типологии жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века. [сб. ст. ред. кол. В. М. Цендровский и др.]. — Горький, 1977. — С. 12–58.

13. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків / Ніколаус Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.

14. Шохман Г. Размышление о стиле. Субъективно о субъективном / Г. Шохман // Сов. музыка. — 1987. — № 8. — С. 8–12.

ГРЕБНЄВА І. А. Кореллі як композитор-скрипач: специфіка та універсальність інструмента. Розглянуто універсальні та специфічні риси скрипкового стилю А. Кореллі, виявлено його історичні детермінанти та перспективи.

Ключові слова: скрипковий стиль, А. Кореллі, універсальність та специфіка інструмента.

ГРЕБНЕВА И. А. Корелли как композитор-скрипач: специфика и универсализм инструмента. Рассмотрены универсальные и специфические черты скрипичного стиля А. Корелли, выявлено соотношение его исторических детерминант и перспектив.

Ключевые слова: скрипичный стиль, А. Корелли, универсализм и специфика инструмента.

GREBNEVA I. Arcangelo Corelli as composer-violinist: specifics and universalism of an instrument. The universal and specific features of Arcangelo Corelli's violin playing style are reviewed and the correspondence between his historical determinants and prospects is defined.

Key words: violin playing style, Arcangelo Corelli, universalism and specifics of an instrument.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ ФРОМАНТАЛЯ ГАЛЕВИ

Для исследователей искусства феномен художника, его неординарная и многогранная в своем проявлении индивидуальность представляет особый интерес. Перелистывая страницы истории музыки, мы всегда сталкиваемся с именами музыкантов, масштаб деятельности которых удивляет своей широтой, а нередко и грандиозностью, и дает право говорить об универсализме. В этом отношении XIX столетие было особенно богатым. Достаточно вспомнить о К.-М. Вебере, Р. Шумане, Ф. Листе, Р. Вагнере, Г. Берлиозе, Ф. Мендельсоне, Ш. Гуно, а также плеяде русских композиторов. Этот ряд дополняет и имя Фромантяля Галеви (1799–1862). Как композитор он хорошо известен сегодня – его произведения с успехом ставятся на сценах престижных театров, оперному наследию посвящен ряд фундаментальных исследований западноевропейских авторов¹, а также значительное количество статей, часть которых опубликована отдельными сборниками². В украинском музыковедении страница Ф. Галеви открылась сравнительно недавно.

В настоящее время актуальность творчества французского композитора возрастает, о чем свидетельствуют и проявление научного интереса со стороны музыковедов, и новые сценические версии его опер. К последним относятся не только наиболее популярная «Жидовка», но и менее известные сочинения. Так, в Компьене (Франция) в 2004 году был поставлен «Ной», а в 2005 году – «Карл VI» (в настоящее время готовится очередной спектакль в том же театре), в 2008 году в Цюрихе состоялась премьера одной из ранних опер Ф. Галеви «Клари».

¹ Hallman D. Opera, liberalism, and antisemitism in nineteenth-century France. — Cambridge University Press, 2002. — 390 p.

Jordan R. Fromental Halévy. — London : Kahn & Averill, 1994. — 232 p.

Prioron-Pinelli B. Le Juif errant. — Weinsberg : Musik-Edition L.Galland, 2005. — 648 p.

² Halévy. La Juive. — Wien, 1999. — 107 p. ; Actes du colloque. Fromental Halévy. Paris, Novembre 2000. — Weinsberg: Musik-Edition L.Galland, 2003. — 295 p.

В 2012 году во Франции сделана студийная запись оперы «Волшебница». Знаменательным событием стало возрождение «Жидовки» на российской сцене: премьера спектакля состоялась в Михайловском театре Санкт-Петербурга (февраль 2010 г.), затем опера была представлена московской публике (март 2011 г.).

Если страница, посвященная оперному наследию Ф. Галеви, уже приоткрыта, то другие сферы деятельности композитора, в которых его разносторонний талант проявился не менее ярко, до настоящего времени оставались вне поля зрения. Тем не менее, исследование этих сфер в контексте культурных традиций времени позволит создать более объемный творческий портрет автора знаменитой «Жидовки», глубже понять его как художника и полнее оценить его вклад в развитие французской культуры. Это и определило **актуальность** темы. **Цель** данной статьи – осветить педагогическую, литературную и общественную сферы деятельности композитора, его эстетические взгляды.

На протяжении своей жизни Ф. Галеви успешно сочетал занятия композицией с преподаванием в консерватории, работой в оперном театре в качестве концертмейстера, а затем хормейстера, литературной и общественной деятельностью. В каждой из перечисленных сфер он был профессионалом высокого уровня, и это дает возможность говорить о своего рода универсальности мастера, что было в духе времени.

С открытием учебных заведений и развитием профессионального образования многие композиторы вплотную подошли к педагогической работе. Последнее требовало разработки методики преподавания той или иной дисциплины, создания первых учебников и пособий. В этом отношении ярким примером является плеяда первых музыкантов-педагогов Парижской консерватории (А. Бергон, Ш. Катель, Ф. Ж. Госсек, Л. Керубни, Ж. Ф. Лесюэр, Э. Мегюль, Ф. А. Буальдьё и др.), которые уже в начальный период ее существования создали учебно-методические пособия. К их числу относятся коллективный труд «Метод обучения пению в консерватории», ряд учебников по сольфеджио, «Трактат по гармонии» Ш. Кателя. Этот список дополняют многочисленные работы по вопросам гармонии, мелодии и композиции А. Рейхи, «Школа пения» М. Гарсиа, в которой обсуждались вопросы методики и исполнительства. Значительное количество ста-

тей об античной музыке, а также развитию французской оперы написал Ж. Ф. Лесюэр. Выдающуюся роль в организации учебного процесса (сначала в Парижской, а затем Брюссельской консерваториях) сыграл Ф. Ж. Фетис. Его рукой написаны учебник по теории музыки и исполнительству, труд по истории гармонических систем; как автор «Всеобщей биографии музыкантов» в восьми томах и «Всеобщей истории музыки» (до XV века) он по праву считается одним из основоположников исторического музыковедения.

Преподавательский состав учебных музыкальных заведений периодически пополнялся их выпускниками. В Парижской консерватории среди них были А. Адан, Д. Обер, Ф. Галеви, А. Мармонтель, Ш. Гуно, А. Тома и др.

Педагогическая деятельность Ф. Галеви началась еще в годы его учебы. С пятнадцати лет он занимался сольфеджио с учениками младших курсов, выполняя обязанности ассистента профессора. По возвращении из Рима начинающий композитор был принят в консерваторию уже в качестве преподавателя сольфеджио. С этого момента судьба Ф. Галеви до конца его дней связана с учебным заведением, которому было отдано немало сил. В 1827 году его назначили профессором гармонии и аккомпанемента. В этот период среди его учеников был будущий профессор Парижской консерватории А. Мармонтель³, который занимался у Ф. Галеви и Ж. Ф. Лесюэра композицией. В 1833 году Галеви стал профессором контрапункта и фуги. Спустя пять лет к нему в класс поступил Ш. Гуно, которого Л. Керубини направил для освоения итальянской школы полифонии. В 1840 году автор «Жидовки» был назначен профессором по классу композиции. До конца жизни значительную часть своего времени он отдавал ученикам, среди которых были В. Массе, Ф. Базен, Ж. Бизе, К. Сен-Санс.

Ф. Галеви нередко обсуждал вопросы образования и взаимоотношений ученика и педагога. Подобно его отношениям с Л. Керубини, ставшим для него не только учителем, но и отцом, складывались отношения между Галеви и его учениками. Позиция композитора-препо-

³ Антуан Франсуа Мармонтель (1816–1898) в 1938 году стал ассистентом профессора консерватории по сольфеджио, а с 1848 по 1887 годы был профессором по классу фортепиано.

давателя четко обозначена в одной из статей, посвященной А. Адану: «Нужны большое взаимное доверие, активная и искренняя вера, симпатия, которая притягивает друг к другу, нечто вроде излучения отцовской любви и сыновней самоотверженности. Такая вера – редкость в наши дни, но ее примеры все еще существуют. Эта вера прежде воодушевляла плодотворные мастерские, полные жизни школы, которые оставили свой след в истории искусств. Когда мы о мэтре и его ученике рассуждаем таким образом, мы говорим об общем законе» [5, с. 290].

Занимаясь с учениками, каждое новое поколение преподавателей Парижской консерватории обобщало свой опыт в методических пособиях и учебниках. Ф. Галеви не стал исключением: в 1857 году был издан его учебник сольфеджио «Lecons de lecture musicale» [9]. В предисловии автор отметил, что его труд предназначен для того, чтобы необходимые для музыканта упражнения приобрели характер любимого занятия. По убеждению композитора, голоса, соединенные в гармоничном ритме, призваны очаровывать и успокаивать. Позиция Ф. Галеви вполне ясна – наибольший эффект может быть достигнут, когда занятия наполнены вдохновением, которое необходимо для полноценного воспитания музыканта; для этого художественный образ и технические трудности должны составлять единое целое.

Многие из музыкантов XIX века в процессе реализации своих творческих возможностей успешно осваивали писательское перо. Литературная сфера в их творчестве представлена многогранно: критические, публицистические, философские статьи, открытые письма, обзрения, беседы, воспоминания, дневники, лекции, художественные произведения и др. Особое место среди перечисленных жанров занимают биографии, благодаря которым многие имена были открыты заново.

Появление жизнеописаний, сочетающих художественность и документальность, являлось частью общекультурного процесса, связанного с развитием истории. Создавая портреты старших современников и мастеров ушедших времен, музыканты-писатели запечатлевали атмосферу той или иной эпохи, воссоздавали историческую среду прошлого, с позиции современности осмысливали события и по-новому оценивали достижения предшественников.

Свою нишу в этой области занял и Ф. Галеви. Его перу принадлежат многочисленные статьи, посвященные вопросам искусства и об-

разования, воспоминания, жизнеописания, речи, а также оперное либретто⁴. Современники композитора отмечали: «Его восхитительный литературный стиль отличался ясностью и высокой степенью уверенности, а статьи украшали газеты и журналы» [2, с. 14]. Обращение Ф. Галеви к литературной деятельности было обусловлено, с одной стороны, стремлением музыканта заполнить пустые ниши во французской истории искусств, отдать должное талантливым художникам, с другой – обязанностями преподавателя консерватории и секретаря Академии изящных искусств.

Как музыкант Ф. Галеви не мог не испытать на себе магнетизма Моцарта. Феномен гения на протяжении XIX века не переставал притягивать к себе внимание музыкальной общественности: в Европе в этот период выходит из печати целый ряд жизнеописаний композитора. Одно из них с названием «Моцарт», написанное в конце 1850-х годов, принадлежит перу Галеви [11].

В предисловии автор аргументирует свое обращение к теме недостатком французских изданий о жизни Моцарта, с одной стороны, с другой – публикацией во французском переводе найденных писем композитора и его отца. Галеви дает обзор изданной к тому времени литературы о Моцарте, называя биографические очерки Нимчека (Прага, 1798), Ниссана (Лейпциг, 1828), книги «Жизнь Моцарта» Стендаля (Париж, 1814), «Биографию Моцарта» Ф. Ж. Фетиса, «Новую биографию Моцарта» А. Улыбышева (Москва, 1843) и «Жизнь Моцарта» Э. Ольма (Лондон, 1845). Ф. Галеви подчеркивает ценность опубликованной во Франции переписки, позволяющей «присутствовать в жизни Моцарта». Свой подход к исследованию вопроса, автор обозначает четко: чтобы приблизиться к истине, необходимо опираться на документы.

Излагая биографию композитора, Ф. Галеви делает ссылки на уже опубликованные очерки, приводит многочисленные цитаты из писем. Жизнеописание Моцарта дается в широком культурном контексте: здесь упоминается значительное количество имен, от внимания авто-

⁴ В конце творческого пути Галеви под псевдонимом Альберти самостоятельно написал либретто для своей одноактной комической оперы «Безутешный», премьера которой состоялась в июне 1855 года в Лирическом театре Парижа.

ра не ускользают детали быта, особенности местных традиций. Погрузившись в прошлое, музыкант стремится понять музыканта, анализирует его отношения с современниками, проводит исторические параллели. Как композитор, автор книги не может не остановиться на музыке Моцарта. С позиции профессионала он кратко характеризует ряд сочинений и дает им свою оценку. Опираясь на метод историзма, Ф. Галеви достигает эффекта присутствия в прошлом: жизнеописание Моцарта воспринимается как описание эпохи «изнутри».

Фундаментальной музыковедческой работой является статья Ф. Галеви «Истоки французской оперы» [12], в которой автор рассматривает ранний этап развития музыкально-театральных жанров во Франции (оперы и балета), определяет роль Перрена и Камбера, ставит акценты на творческих достижениях Ж.-Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо, Х. Глюка. Не менее значительными по содержанию являются статьи, посвященные Г. Аллегри, Ж. Онслоу, а также органисту Фробергеру.

Целый ряд литературных портретов композитор создал в память о своих учителях, ушедших из жизни А. Бертоне, Ш. Кателе, Ж.-Ф. Лесюэре, Ф.-А. Буальде, Л. Керубини. В биографических очерках Ф. Галеви открывает малоизвестные страницы из жизни этих музыкантов, говорит об их заслугах, излагает многие факты из истории основания учебного заведения и его внутренней жизни.

В истории оперного исполнительства почетное место Ф. Галеви отводит А. Нурри. В объемной статье автор пишет о формировании его как певца и уникальности голоса, о дебюте в Опере и последующей карьере, публикует ряд его писем. Как и прежде, Галеви проявляет себя психологом. Защищая личность художника, композитор пишет: «Публика не знает того, что происходит в душе артиста, не знает о препятствиях, о печалях, которые иногда ранят сердце того, кто только что тронул ее мелодичным пением, кому она бросила только что корону. Надо жить с артистами, находиться в их среде, быть самому артистом, чтобы оценить большую боль этих маленьких ран» [4, с. 126].

Известно, что некоторые из музыкантов XIX века открыли себя в области изобразительного искусства (Э. Т. Гофман, К. М. Вебер, Ф. Шопен, П. Виардо, Ш. Гуно прекрасно владели кистью художника, создавая портреты, пейзажные зарисовки, декорации). Сведений

о том, что Ф. Галеви владел кистью живописца, как его современники, нет. Но неоспоримым является факт глубокого знания им изобразительного искусства, что отвечало духу времени. Напомним, что в 1836 году Ф. Галеви стал членом Института Франции, а с 1854 года до конца жизни выполнял обязанности постоянного секретаря Академии изящных искусств, что требовало определенных знаний в области изобразительного искусства.

Согласно утверждению А. Кателена, Ф. Галеви был единственным музыкантом, которому когда-либо доверялся этот пост⁵ [1, с. 4]. Доклады, которые он по долгу службы ежегодно читал в Академии изобразительных искусств, и статьи, по оценке современников, были образцами высокого вкуса, наблюдательности, тонкости и профессионализма. Так, П.-А. Фиорентино отмечал, что произносимые композитором речи всегда были наполнены вдохновением, «сухой» материал преподносился увлекательно – в рассказах нередко звучали шутки, сообщались интересные факты из жизни того или иного художника [2, с. 14].

С большим вдохновением Ф. Галеви пишет о мастере гравюры О. Буше-Денуайе. Автор статьи выделяет наиболее важные этапы творчества в биографии художника, анализирует многие работы, которые «достойны сравнения с работами великих мастеров», отмечает тонкие детали. Давая высокую оценку произведениям Денуайе, Ф. Галеви в то же время раскрывает свое глубокое понимание искусства: «Недостаточно владеть техникой гравировки, хорошо знать рисунок, умело работать с материалом, нужно, главным образом, разъяснять мысль, выражать красоту, силу, понимание, проникать в душу художника, соединяться с ней и чувством восхищения, которое не иссякает, возвышать свой разум и сердце до уровня его гения» [8, с. 78]. Галеви, зная тонкости, подробно описывает процесс изготовления гравюры и не без основания называет этот труд художника искусством терпения, подчеркивая, что именно таким качеством обладал О. Денуайе.

Излагая жизненный и творческий путь другого своего современника – Ш. Симара, автор вводит в текст фрагменты своих бесед со скульптором, которые раскрывают внутренний мир художника, его

⁵ Обычно на должность постоянного секретаря назначался литератор.

взгляды и убеждения. Галеви профессионально описывает основные работы Симара, сравнивает их с античными шедеврами. На страницах статьи композитор делится своими рассуждениями о роли искусства в развитии общества: «Изобразительные искусства, тесно связанные с поэзией, религиозным чувством, любовью к родине, занимают значительное место в истории человечества, и великие имена Античности у нас окружены ореолом высокого престижа. Ясность, которую они распространяют, пронзает глубину веков, как свет звезд пересекает безграничность небес» [13, с. 118]. Оценивая творческие достижения Симара, Галеви пишет: «Перед артистом стоит трудно-выполнимая задача – дать холодным символам жизнь и уметь вовремя остановиться на крутом склоне, который ведет к заурядным изображениям <...> Наши умелые артисты не раз решали эту проблему, и Симар был одним из тех, кто более всех преуспел в этом деле <...> Его лучшим качеством было умение оживлять символы, раскрывая аллегорию, придавать им значительную, благородную, высокую форму» [13, с. 114].

В статьях и опубликованных выступлениях Ф. Галеви отмечена деятельность П.-Ж. Давида. Анализируя работы скульптора, Галеви пишет: «Прекрасные творения выходят из-под его мощных рук! С жаром, который никогда не иссякает, он схватывает и запечатлевает в мраморе или бронзе движения человеческой души в ее наиболее благородном проявлении [7, с. 4]. Создавая творческий портрет своего современника, композитор высказывает мысли об искусстве ваятеля: «Скульптура – это религия. Она не должна соглашаться с капризами моды. Она должна быть серьезной, целомудренной. Скульпторы – это министры морали, поэты, верховные жрецы природы» [6, с. 225].

Ряд статей композитор посвятил архитекторам А. Блуэ, Э. Готьё, П. Фонтену. Автор, выделяя наиболее важные периоды их жизни, определяет индивидуальный почерк каждого мастера. О сложной специфике творческого процесса архитектора Ф. Галеви пишет: «В проекте, который готовит архитектор, наука строительства должна смешаться с чувством гармоничных форм; сила и стабильность должны соединиться с элегантностью; точность компаса должна повиноваться вдохновению вкуса» [3, с. 192]. Архитектуру Галеви ставит на высший пьедестал, аргументируя свою позицию тем, что здание музея,

в котором размещаются картины и скульптуры, а также здание театра, в котором звучит пение, создает архитектор [3, с. 194].

Выводы. Деятельность Ф. Галеви, как и многих музыкантов его времени, развивалась в духе универсализма, свойственного эпохе XIX века, и имела большое значение для дальнейшего развития французской культуры. Продолжая педагогические традиции своих наставников, композитор воспитал плеяду собственных учеников. Огромный вклад он внес в историю музыки и изобразительного искусства, создав яркие, живые портреты великих мастеров, передав точными штрихами атмосферу описываемого времени. В творчестве каждого, о ком пишет композитор, отмечены наиболее важные черты, для каждого найдены слова признательности и восхищения талантом.

Особую ценность представляют философские работы Ф. Галеви, в которых обсуждаются эстетические проблемы («Письма Гервасиуса», «Искусство и индустрия»). В рассуждениях композитора о сущности искусства, нельзя не отметить позицию истинного Художника: «Искусство – не тот материальный бог, который предложен сегодня нашему поклонению; оно не должно дышать жгучим воздухом завода, и базар не может служить ему храмом; ему нужны спокойствие, молчание, полное одиночество; искусство, это – бесплатная, благородная, трогательная, внушающая, созидательная поэзия» [10, с. 311]. Автор статьи утверждает, что «искусство – это деликатный цветок, возвращение которого можно поручить только умелым рукам» [10, с. 320].

Знакомясь с литературно-критическим наследием Ф. Галеви и его педагогической и общественной деятельностью, мы не только получаем ценную информацию о развитии европейского искусства и образования во Франции, но открываем для себя нового, неизвестного ранее человека, в котором соединились музыкант и педагог, художник и писатель, философ и тонкий психолог.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Catelin A. F. Halévy. Notice biographique / Adolphe Catelin. — Paris : Michel Lévy Freres, 1863. — 16 p.*
2. *Fiorentino P.-A. F. Halévy // Halévy F. Derniers souvenirs et portraits. Etudes sur les Beaux-Arts / P.-A. Fiorentino. — Paris : Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1863. — P. V–XV.*

3. Halévy F. *Abel Blouet // Halévy F. Derniers souvenirs et portraits. Etudes sur les Beaux-Arts / F. Halévy.* — Paris : Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1863. — P. 186–212.

4. Halévy F. *Adolphe Nourrit // Halévy F. Derniers souvenirs et portraits. Etudes sur les Beaux-Arts / F. Halévy.* — Paris : Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1863. — P. 123–204.

5. Halévy F. *Adolphe Adam // Halévy F. Souvenirs et portraits / F. Halévy.* — Paris : Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1861. — P. 275–306.

6. Halévy F. *David d'Angers // Halévy F. Souvenirs et portraits / F. Halévy.* — Paris : Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1861. — P. 213–240.

7. Halévy F. *Funérailles de M. David d'Angers: Discours de M. F. Halévy ... le mardi 8 janvier 1856 / F. Halévy.* — Paris : Typographie de Firmin Didot Frères, 1856. — 4 p.

8. Halévy F. *Le baron Boucher-Desnoyers // Halévy F. Derniers souvenirs et portraits. Etudes sur les Beaux-Arts .* — Paris : Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1863. — P. 67–96.

9. Halévy F. *Leçons de Lecture Musicale: Méthode Complète de Solfège / F. Halévy.* — Paris : Léon Escudier, 1857. — 153 p.

10. Halévy F. *Les arts et l'industrie // Halévy F. Souvenirs et portraits / F. Halévy.* — Paris : Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1861. — P. 275–306.

11. Halévy F. *Mozart // Halévy F. Derniers souvenirs et portraits. Etudes sur les Beaux-Arts / F. Halévy.* — Paris : Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1863. — P. 1–66.

12. Halévy F. *Origines de l'Opera en France // Halévy F. Souvenirs et portraits / F. Halévy.* — Paris : Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1861. — P. 1–22.

13. Halévy F. *Simart // Halévy F. Derniers souvenirs et portraits. Etudes sur les Beaux-Arts / F. Halévy.* — Paris : Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1863. — P. 97–122.

ЕНСЬКА О. Додаткові штрихи до творчого портрету Фромантала Галеві. Висвітлюється педагогічна, літературно-критична, громадська діяльність композитора. Аналізуються деякі статті, присвячені музикантам різних епох, живописцям, скульпторам, архітекторам XIX століття, а також загальним питанням розвитку мистецтва. Розглянуто естетичні погляди Ф. Галеві.

Ключові слова: французька музика, Паризька консерваторія, творчість Ф. Галеві, літературно-критична діяльність, музична естетика.

ЭНСКАЯ Е. *Дополнительные штрихи к творческому портрету Фроманталь Галеви.* Освещается педагогическая, литературно-критическая, общественная деятельность композитора. Анализируется ряд статей, посвященных музыкантам разных эпох, живописцам, скульпторам, архитекторам XIX столетия, а также общим вопросам развития искусства. Рассматриваются эстетические взгляды Ф. Галеви.

Ключевые слова: французская музыка, Парижская консерватория, творчество Ф. Галеви, литературно-критическая деятельность, музыкальная эстетика.

ENSKAYA E. *Extra strokes to the creative portrait of F. Halevy.* The pedagogical, literary critical, social activity of composer is elucidated. The number of articles dedicated to musicians of different epochs, to painters, sculptors, architects of XIX century, and to common matters of art development is analyzed. The aesthetic views of Fromantal Halevy are reviewed.

Key words: French music, Paris conservatory, creative works of F. Halevy, literary critical activity, musical aesthetics.

УДК 78.03

Максим Забара

ФЕЛІКС МЕНДЕЛЬСОН ТА ЄВРОПЕЙСЬКІ ФОРТЕПІАННІ ШКОЛИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

В історії фортепіанного мистецтва ім'я Фелікса Мендельсона-Бартольді (1809–1847), перш за все, пов'язане із заснуванням Лейпцизької консерваторії та керівництвом Гевандхаузом¹. Хоча багатогранній діяльності цього геніально обдарованого музиканта присвячено не-

¹ Gewandhaus – назва концертного товариства у Лейпцигу, залу та симфонічного оркестру, що має давні музичні традиції. Ф. Мендельсон був музичним директором Гевандхаузу після переїзду до Лейпцигу.

мало робити як німецьких, так російських і українських дослідників, разом з тим, відчувається необхідність по-новому оцінити його здобутки, поставитися до них з позиції сучасної наукової думки.

Радянське музикознавство свого часу досить неоднозначно поставилося до надбань Ф. Мендельсона. З одного боку, визнавалася винятковість його особистості, авторитет серед сучасників, з іншого – підкреслювалася і певна негативність впливів на розвиток тогочасного мистецтва. Наприклад, стверджувалася думка, що так звана Лейпцизька школа, з якою безпосередньо пов'язана діяльність Ф. Мендельсона як композитора і піаніста, загальмувала впровадження прогресивних ідей, зокрема, у галузі фортепіанного мистецтва через свою консервативність. Свої корективи внесла відома ідеологічність радянського музикознавства, що спричинило свідоме «забуття» зв'язків перших російських і українських консерваторій з німецькими освітніми закладами, зокрема, з моделлю Лейпцизької консерваторії. Певну роль у ставленні до Ф. Мендельсона відіграла і загальна музикознавча лістоцентричність.

Позитивні результати розв'язання «лейпцизьких» питань дали дослідження сучасних українських музикознавців. Зокрема, Л. А. Гнатюк присвятила дисертаційну роботу цій темі та наукові публікації [5], [6], [7]. Цінний вклад у розвиток мендельсонознавства свого часу було внесено різними авторами, праці яких були опубліковані у харківській збірці у 1995-му році [20]. Не менш важливою слід вважати книгу «Історія фортепіанного мистецтва» Н. Б. Кашкадамової [13], у якій Ф. Мендельсону присвячено цілий окремий розділ².

Однак, **актуальними** і сьогодні залишаються питання об'єктивної оцінки здобутків Ф. Мендельсона. Яким був зв'язок його піаністичних орієнтирів з традиціями попередників? Який саме вплив мали його естетичні позиції на розвиток тогочасного фортепіанного виконавства і педагогіку? Бажання відповісти на поставлені запитання зумовили актуальність дослідження.

² Кілька десятиліть поспіль книга 1960-х років А. Д. Алексєєва залишалась єдиним посібником по історії фортепіанного мистецтва. Ф. Мендельсону у цій книзі приділено лише невеличкий параграф.

Мета публікації – дослідити взаємозв’язок піаністичних орієнтирів Ф. Мендельсона³ з поглядами інших представників фортепіанних шкіл першої половини ХІХ століття. Завдання дослідження – прослідкувати витоки піаністичних орієнтирів Ф. Мендельсона, охарактеризувати погляди його як піаніста-виконавця та засновника Лейпцизької консерваторії, розкрити зв’язок із традиціями попередників, відстежити вплив його ідей на музикантів «Лейпцизького кола» та на інших сучасників, представників різних фортепіанних шкіл і напрямків.

Матеріалом для роботи послужили такі праці, як «Історія фортепіанного мистецтва» А. Д. Алексеева [1], «Теорія піанізму» В. Г. Івановського [12], книги останніх років з історії фортепіанного мистецтва Н. Б. Кашкадамової [13], [14], харківська збірка статей різних авторів, присвячена Ф. Мендельсону [20], дисертація та публікація Л. А. Гнатюк [5], [6], [7], спогади сучасників [2], [3], [4], листи та публіцистика, зокрема, Р. Шумана [23], [24], монографії біографічного плану [19], енциклопедичні статті та словники [18], [25].

Сучасні дослідники, характеризуючи фортепіанне мистецтво на початку ХІХ століття, підкреслюють його сильну залежність від технічних можливостей самого інструменту. Адже відомо, що аж до 1820-х років фортепіано⁴ переживало тривалий період становлення. Інструменти нового типу тільки виборювали суспільне визнання. Музикознавці відзначають подвійність у перспективах розвитку тогочасного піанізму⁵. З одного боку, викладачі-піаністи намагалися перенести або трансформувати клавірно-органні принципи виконавства і педагогіки у фортепіанні (чим забезпечувався зв’язок із традиціями попередньої епохи). З іншого боку, разом із вдосконален-

³ Особисто Ф. Мендельсон не залишив методичних робіт, про його погляди можна судити зі спогадів, листів його та сучасників.

⁴ Новий етап розвитку фортепіано дослідники, зокрема, пов’язують із впровадженням репетиційної механіки французьким майстром Себастьяном Ераром. Механіка «подвійної репетиції» (*a double échappement*) була віднайдена у 1821 році, а у 1823 році показана на виставці у Парижі. Поступово роботу цього механізму стали використовувати інші фабриканти у конструкціях фортепіано нового типу.

⁵ Піанізм розглядається, зокрема, Г. Г. Коганом в енциклопедичній статті. *Див. : [15, т. 4, с. 283].*

нями інструменту піанізм набував абсолютно нових якостей блискучої віртуозності суто фортепіанної природи, що обґрунтовувало відмову піаністів від виконавсько-педагогічних принципів і естетичних поглядів попередників.

Характеризуючи розвиток фортепіанного мистецтва цього періоду, слід відзначити наступні моменти:

- розвиток піанізму знаходився у прямій залежності від технічного удосконалення інструменту; представники різних виконавських шкіл намагалися відшукати відповідні технічні прийоми, нові засоби виразності, що стимулювало і творчі ідеї композиторів;
- серед головних особливостей нового типу концертного фортепіано слід вважати впровадження механіки подвійної репетиції ерарівського типу та оздоблення інструменту вдосконаленою демпферною педаллю;
- фортепіанне мистецтво звільнялося від традицій попередньої клавірно-органної доби, утворюючи власні, суто піаністичні традиції;
- разом з розвитком фортепіано відбувалося формування віртуозності нового типу, яка в історії фортепіанного мистецтва утворила окремий напрям «блискучий стиль»⁶;
- фортепіанне мистецтво поступово виходило зі сфери домашнього музикування, переживало новий етап становлення у специфічній формі професійної діяльності піаніста-виконавця та викладача навчального закладу;
- видатні піаністи прагнули створити власні напрямки у виконавстві і педагогіці;
- характерною рисою музичної освіти цього періоду став перехід від приватної форми навчанням зі стихійними результатами до системної, упорядкованої освіти з офіційним статусом

⁶ *Brilliant style* (анг.) – «блискучий стиль». Слухачів і виконавців настільки захоплювала віртуозність сама по собі, що в історії фортепіанного мистецтва такий напрям отримав окрему назву. Його найбільш яскраві риси проявилися у діяльності піаністів-композиторів 1830-х років. Цей напрям, безумовно, вплинув на розвиток фортепіанного виконавства і педагогіки, на естетику і творчість різних піаністів-композиторів, зокрема, Л. ван Бетховена, Й. Н. Гуммеля, К. М. Вебера, М. Клементі, К. Черні та їх сучасників.

«шкіл»⁷ при навчальних закладах (вищих школах, консерваторіях, академіях).

Як вплинули названі фактори на Ф. Мендельсона – піаніста та засновника Лейпцизької консерваторії? Адже відомо, що з моменту відкриття у 1843 році вона моментально отримала визнання і популярність завдяки високому професійному рівню та впровадженій системі музичної освіти.

Музичний Лейпциг з початком діяльності Ф. Мендельсона став особливо приваблювати кращих виконавців Європи, представників різних шкіл і напрямків. Саме для цього Ф. Мендельсон, налагоджуючи «індустрію» музичного життя міста, вів творчі та фінансові переговори з блискучими музикантами з Франції, Австрії та Англії. Лейпцизька консерваторія одразу після заснування почала на рівних конкурувати з тогочасними консерваторіями Парижу, Відня та Лондону. Важливо підкреслити, що Ф. Мендельсон, створюючи консерваторію, заклав і основні ідеї фортепіанної педагогіки, прагнучи під дахом першого німецького вищого навчального закладу об'єднати кращі здобутки різних фортепіанних шкіл.

У зв'язку з цим цікаво прослідкувати витоки піаністичних поглядів Ф. Мендельсона, адже відомо, що характерна йому класично-академічна лінія сформувалася під впливом авторитетних берлінських учителів, головною рисою яких була орієнтація на давні клавірно-органні традиції так званої середньонімецької школи.

Перші заняття Фелікс Мендельсон отримав від своєї матері Леї Соломон (Ітціг), яка свого часу добре музикувала на клавесині, а через свого вчителя Йоганна Філіпа Кірнбергера (1721–1783), колишнього учня самого Йоганна Себастьяна Баха, підтримувала зв'язки з членами бахівської родини.

Двоюрідна бабуся Фелікса Сара Леві (Ітціг)⁸ також була свого часу гарною клавесиністкою, навіть улюбленою ученицею Вільгель-

⁷ Фортепіанній школі як роду культурної традиції присвячена дисертація Ж. В. Дедусенко. Поняття «фортепіанна школа» охоплює сукупність традицій з певними регіональними та національними особливостями, що розвилися в урочищі історичних шкіл та нерозривно пов'язані з творчими ідеалами окремих їх представників.

⁸ Сара Леві (Ітціг) (1761–1854) брала активну участь у концертному житті берлінського Співочого товариства (Singakademie zu Berlin). Її велика колекція рукописів

ма Фрідемана Баха, яку підтримував і Карл Філіп Еммануїл Бах. Вона багато виступала на концертах берлінського Співочого товариства (Singakademie)⁹, брала активну участь у діяльності музичних салонів Берліну, про що, зокрема, згадується у книзі А. Нормайра [19, с. 138]. Сара Ітціг також уважно опікувалася музичною освітою свого внучатого племінника Фелікса. Саме за її рекомендацією геніально обдарованого хлопчика було віддано на опіку найвидатнішим викладачам Берліну.

Карл Фрідріх Цельтер (1758–1832)¹⁰ був наставником Ф. Мендельсона з теоретичних дисциплін. Цей видатний музикант, композитор і теоретик, керівник вище згаданого берлінського Співочого товариства, найавторитетніший педагог тогочасного Берліну мав неухильну орієнтацію на творчість Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя [21], [25]. Через його школу пройшла численна кількість учнів, які згодом стали цікавими і видатними особистостями XIX століття. Його діяльність була особливо пов'язана з давніми музичними традиціями Лейпцигу, які він оберігав у Берліні. Ім'я К. Ф. Цельтера, як і Людвіга Бергера, дослідники пов'язують із продовженням традицій так званої середньонімецької школи XVI–XVIII століття¹¹ [10, с. 135].

Постать Л. Бергера (1777–1839) – фортепіанного вчителя Ф. Мендельсона – особливо цікава тим, що він як представник «старої»¹²

музики Й. С. Баха була залишена товариству разом із іншими рукописами, які були отримані Абрамом Мендельсоном (батьком Фелікса) від удови К. Ф. Е. Баха.

⁹ Берлінське Співоче товариство (Singakademie zu Berlin) – музичне товариство, спочатку хорове, яке розпочало діяти у Берліні з 1791 року. Засновник товариства Карл Фрідріх Христіан Фаш був учнем К. Ф. Е. Баха. Відданість бахівській лінії стала постійною рисою діяльності товариства, яку продовжили учні та послідовники К. Ф. Фаша. Цю лінію, зокрема, продовжив Карл Фрідріх Цельтер. Товариство поступово отримало концертний зал з чудовою акустикою, тут був організований постійно діючий чоловічий хор та оркестр. Як відомо, з цим залом пов'язане легендарне відродження «Matthäus-Passion» Й. С. Баха, яке у 1829 році відбулося під керівництвом 21-річного Фелікса Мендельсона.

¹⁰ Карл Фрідріх Цельтер (Zelter) – німецький композитор, з 1800 по 1832 очолював берлінську Співочу академію. Серед учнів – Мейербер, А. Б. Маркс, Деврієнт, Мендельсон, Ніколаї та багато інших.

¹¹ На цьому, зокрема, зосереджує увагу шуманівський біограф Д. В. Житомирський [10, с. 135].

¹² Використано характеристику піаністичних орієнтирів школи Л. Бергера, яку надав Роберт Шуман.

школи продовжував традиції видатного Муцио Клементі (1752–1832), відомого нам як засновника англійської школи піанізму. Л. Бергер був другом Йоганна Баптиста Крамера (1771–1858), Даніеля Штейбельта (1765–1823) та шанувальником Джона Фільда (1782–1837). Серед його учнів такі відомі імена, як Карл Марія Вебер¹³, Адольф Гензельт, Фанні Мендельсон-Гензель та Фелікс Мендельсон-Бартольдї. За лінією М. Клементі, крім Л. Бергера, були не менш блискучі В. М. Калькбренер та Дж. Мейєрбер, а також вже згадані І. Мошелес, Дж. Фільд та Ж.-Б. Крамер. Ці музиканти, спираючись на традиції старої школи, у своїх поглядах намагалися бути «сучасними» по відношенню до вимог нового романтичного мистецтва, відшукували власні шляхи удосконалення піанізму.

Особисто Ф. Мендельсон був добре ознайомлений з традиціями різних шкіл спочатку через своїх викладачів, а згодом – і через власний досвід. Перед початком власної кар'єри він багато подорожував, виступаючи з концертами по Європі, підтримував тісні контакти зі старшими колегами, про що є безліч свідчень у біографічній книзі Г. Х. Ворбса [2].

Серед тих, з ким він підтримував такі тісні творчі контакти, був австрійський педагог і піаніст, викладач Віденської консерваторії Йозеф Фішгоф (1804–1857)¹⁴. Не менш інтенсивним було спілкування з відомим піаністом, педагогом і диригентом, товаришем з юних років Фердинандом Гіллером (1811–1885)¹⁵, який довгий час жив і працював у Парижі.

Особливо треба відзначити ще одного музиканта – друга мендельсонівської сім'ї, вихованця віденської школи, яскравого послідовника

¹³ Музикознавець В. Г. Івановський у своїй книзі особливо підкреслює той факт, що навіть такий блискучий піаніст як Карл Марія Вебер також завершив свою піаністичну освіту у Л. Бергера [12, с. 59].

¹⁴ *Йозеф Фішгоф (Фішхоф; Fischhof)* – (1804–1857) – викладав фортепіанну гру у Віденській консерваторії з 1833 року. Був у тісних професійних контактах з Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом та іншими лейпцизькими музикантами.

¹⁵ *Фердинанд Гіллер (Хіллер, Hiller)* – (1811–1885) – німецький піаніст, композитор, диригент та педагог, був близьким другом Ф. Мендельсона з дитинства. Відомо, що він з 1825 року займався у Й. Гуммеля у Веймарі, а з 1828 по 1835 роки жив і працював у Парижі.

лондонських традицій вище згаданого М. Клементі, професора лондонської Королівської Академії Музики, «короля піаністів»¹⁶ – Ігнаца Мошелеса (1794–1870)¹⁷. На підтвердження спорідненості їх поглядів, музикознавець Л. А. Гнатюк, зокрема, наводить той факт, що І. Мошелес навіть залишив Англію після двадцятип’ятирічної роботи, щоб прийняти запрошення Ф. Мендельсона очолити фортепіанний клас новоствореної Лейпцизької консерваторії [6, с. 49–50].

Цікаво, яким був образ Мендельсона-піаніста в очах сучасників? Дамо слово вже згаданому Фердинанду Гіллеру: «Своєрідність гри Мендельсона полягала в тому, що, виконуючи у вузькому колі власні речі, він грав їх надзвичайно стримано, – у чому, мабуть, і виявлявся його задум: він хотів покоряти не виконанням, а впливати самим тільки змістом. Лише у творах для оркестру він дозволяв собі захопитися багатогранністю завдання, що стояло перед ним. Зате, граючи твори наших великих майстрів, він змінювався і весь був вогонь та полум’я» (цит. за: [2, с. 124]).

Едуард Деврієнт відзивався про Ф. Мендельсона так: «Гра Фелікса на той час досягла, мабуть, своєї вершини, і її своєрідний характер виступав найбільш яскраво. То була зовсім не віртуозність, слухачів захоплювала не його дивовижна технічна вправність, не витримка, не його точність і сила. Ви зовсім забували про інструмент і сприймали лише інтерпретацію п’єси – правда, тому він і грав тільки видатні твори. Він обдаровував вас музичною відвертістю – це була мова, якою спілкувався дух з духом» (цит. за: [2, с. 123–124]).

Яскраво відтворюють характер мендельсонівського піанізму слова відомого теоретика і композитора – а згодом кантора церкви св. Фоми у Лейпцигу – Моріца Гауптмана: «Більш за всіх піаністів я люблю Шельбе і Мендельсона, бо обидва вони музикують так, що забуваєш про існування скрині з клавішами та про десять пальців» (цит. за: [2, с. 123]).

У спогадах сучасників є багато відомостей про численні виступи Ф. Мендельсона. Не викликає сумніву, що він дійсно мав усі можли-

¹⁶ За висловом сучасників.

¹⁷ Ігнац Мошелес викладав у Лейпцизькій консерваторії з моменту запрошення Ф. Мендельсоном у 1846 році до кінця життя.

вості обрати кар'єру піаніста-віртуоза, хоча він ніколи не ставив такої мети. Однак, завжди мав стійкі власні репертуарні уподобання – не виконував творів модного віртуозного «блискучого» стилю, який був популярним у 1830-ті роки. Натомість, у його концертному репертуарі були твори попередників, композиторів-класиків, сучасників Л. ван Бетховена, які поєднувалися з виконанням власних опусів. Відомо, що він виступав і як інтерпретатор маловідомої фортепіанної музики видатних майстрів попередньої епохи. Крім того, Ф. Мендельсон гаряче критикував блискучих паризьких віртуозів, про що є багато свідчень у листах до друзів, зокрема, до вже згаданого Ф. Гіллера. Ці його погляди розділяли лейпцизькі колеги і друзі, свідченням чого є, зокрема, статті та листи Р. Шумана [23], [24], спогади сучасників [2].

Дослідник В. Г. Івановський відзначає, що Ф. Мендельсон не приєднувався до жодного з піаністичних напрямків [12, с. 59]. Такий погляд лише наводить на думку (хоча музикознавець її сам не проголошує), що Ф. Мендельсон свідомо прагнув синтезувати досягнення, не протиставляти їх завоювання. Подібне поєднання рис «старої» школи з новими прийомами у піанізмі Ф. Мендельсона підкреслював і Роберт Шуман у публіцистичних статтях.

Цікаво з'ясувати, як сам Ф. Мендельсон сприймав виконавське мистецтво інших тогочасних піаністів, зокрема, видатної піаністки Клари Вік?¹⁸ Адже відомо, що вона – дочка та вихованиця авторитетного лейпцизького педагога Фрідріха Віка – втілювала шуманівські піаністичні ідеали. За словами Р. Шумана, Ф. Мендельсон дуже цінував Клару як піаністку, особливо відзначаючи у її грі на фортепіано щось невловиме [4, с. 199]. Існує багато свідчень про їх спільне ансамблеве фортепіанне музикування, зокрема, про концерти у Гевандхаузі та у приватних салонах. Р. Шуман, наприклад, так прокоментував один з виступів Фелікса з Кларою: «Йому завжди доставляло насолоду брати при грі з нею над швидкі темпи під час виконання чотирьохручних п'єс...» [4, с. 199]. Як диригент Ф. Мендельсон також багато виступав з Кларою, акомпануючи їй. У 1841 році він написав спеціально для її сольного концерту фортепіанний дует «Allegro brilliant», а у 1844 році

¹⁸ Кларі Вік, зокрема, присвячена стаття іншого автора. *Див.*: [22]

присвятив їй п'ятий зошит «Пісень без слів» ор. 62¹⁹ [4, с. 202]. У шуманівських спогадах існує багато свідчень про неабияке захоплення самої Клари Вік фортепіанною грою Ф. Мендельсона. Це дає підстави говорити про спільність їхніх поглядів на виконавський стиль. Слід підкреслити, що Клара Вік була теж запрошена Ф. Мендельсоном викладати гру на фортепіано у консерваторії. І навіть після від'їзду з Лейпцигу вона спеціально приїздила туди, щоб виступити з концертами перед студентами і провести заняття.

Маловідомими залишаються стосунки Ф. Мендельсона з батьком Клари, авторитетнішим фортепіанним педагогом Лейпцигу, Фрідріхом Віком. Але слід пам'ятати, що їх об'єднувало спільне лейпцизьке коло спілкування²⁰. Крім того, його погляди, як і вчителів Ф. Мендельсона, також ґрунтувалися на давніх традиціях «середньонімецької» школи, до яких він долучився у Віттенберзі та Лейпцигу, на чому, зокрема, акцентує К. А. Жабінський [9, с. 141–142].

Особливо слід відзначити дружбу Ф. Мендельсона з Р. Шуманом²¹. Їхні стосунки охоплювали різні інтереси, але варто згадати хоча б їхні спільні творчі контакти та спілкування з відомими музикантами зі всієї Європи, які відвідували Лейпциг. Ставлення Р. Шумана до Ф. Мендельсона яскраво характеризують слова з його спогадів (з листа Р. Шумана до Ж. Б. Лорана від 23 квітня 1848 року): «На Мендельсона ми всі з повагою дивилися знизу вгору. Наче чудотворний образ, він завжди здавався дещо вищим, ніж відчуваєш себе самого, і при тому був такий щирий, такий скромний!»²² [24, т. 1, с. 176–177]. Р. Шуман теж був серед перших викладачів Лейпцизької консерваторії, якого Ф. Мендельсон запросив викладати композицію, читання партитур та гру на педальному фортепіано.

Серед інших викладачів Лейпцизької консерваторії був педагог-піаніст, музичний критик, чудовий музикант із широкими мистецькими інтересами, співробітник шуманівського журналу, колишній учень

¹⁹ Ці факти згадує О. В. Лосева у коментарях до шуманівських спогадів [4, с. 202].

²⁰ Фрідріх Вік заснував і якийсь час утримував фортепіанну фабрику в Лейпцигу, у 1840 році переселився у Дрезден.

²¹ Дружнім стосункам Ф. Мендельсона та Р. Шумана присвячена окрема стаття автора даної публікації. *Див.* : [11].

²² Письмо Р. Шумана к Ж. Б. Лорану от 23 апреля 1848 года.

Ф. Віка – професор Ернст Фердинанд Венцель (1808–1880). Це один з викладачів, який все життя присвятив консерваторії²³. Про професора Е. Ф. Венцеля учні відзивалися як про чудового фортепіанного вчителя. Зокрема, Е. Гріг та М. Лисенко відмічали, що хоча він і грав небагато, проте володів геніальним методом викладання, через що його можна було порівняти із самим Р. Шуманом²⁴. Музикознавець Л. А. Гнатюк підкреслює, що Е. Ф. Венцель був одним «...з небагатьох викладачів Лейпцизької консерваторії, кому вдалося уникнути негативних оцінок російських та українських критиків ХІХ–ХХ століть. <...> Він охоче вивчав зі своїми учнями твори Ф. Шопена, Ф. Ліста, цінував російську музику, заохочував своїх вихованців-слов'ян до імпровізацій на теми народних пісень своїх країн» [5, с. 72].

Відомо, що методичні праці лейпцизьких педагогів використовувалися в активній роботі, увійшли у широкий вжиток, стали настільними книгами музикантів різних країн. Один з авторів – професор Луї Пледі (1810–1874)²⁵, відомий автор практичних посібників. Він викладав у Лейпцизькій консерваторії з 1843 до 1865 року окремий предмет «технічні основи фортепіанної гри». Йому, зокрема, належить видання “*Technische Studien*” (Leipzig, 1852)²⁶, яке свого часу мало велику популярність у різних країнах. Сьогодні про Л. Пледі нам відомо мало, але інформація позитивна. Він також був запрошений Ф. Мендельсоном викладати у консерваторії. Яскраво характеризують його слова, що належать одному з вихованців Лейпцизької консерваторії – Е. Грігу, який хоча і вважав метод викладання професора Л. Пледі дещо педантичним, проте наводив приклади досягнен-

²³ Л. А. Гнатюк, зокрема, відзначає, що серед запрошених Ф. Мендельсоном викладачів до кінця життя, крім Е. Венцеля, в консерваторії також працювали скрипаль Фердинанд Давид (1810–1873), теоретик Ернст Фрідріх Ріхтер (1808–1879), піаніст Ігнац Мошелес (1794–1870), теоретик Карл Франц Брендель (1811–1868).

²⁴ Так, зокрема, відзивався про професора Е. Венцеля випускник Лейпцизької консерваторії Микола Лисенко у листах до рідних. *Див.* : Лист М. Лисенка до рідних від 21/9 жовтня 1867 року (Лейпциг) [17, с. 30–31]; Лист М. Лисенка до рідних від 30/18 жовтня 1867 року (Лейпциг) [17, с. 32–34].

²⁵ Луї (Юліус; *Julius*) Пледі (Плайді; Пледі; *Plady*) (1810–1874) – німецький скрипаль, піаніст та педагог, професор Лейпцизької консерваторії.

²⁶ «Технічні вправи» багато разів перевидавалися у різних країнах.

ня блискучих результатів іншими студентами професора, котрі користувалися саме його методикою у власних заняттях [5, с. 73].

У лейпцизькому колі мендельсонівського спілкування було багато талановитих музикантів. Крім Р. Шумана, слід назвати такі імена, як Л. Шунке, В. Тауберт, К. Вік, Ю. Кнорр, Ф. Гіллер, Ф. Брендель, Л. Шпор, Ф. Давід, а також Л. Бергер, Г. Дорн, М. Гауптман, К. Льове, Ф. Шопен, Ф. Ліст та інші. У концертних залах міста, у Томаскірхе, у консерваторії чи у приватних салонах вони мали можливість обмінюватися ідеями з представниками інших шкіл та виконавських напрямів. Одночасно на одній концертній арені зустрічалися різні яскраві виконавці: учителі та їхні учні, представники старої та засновники нової піаністичних шкіл. Відбувалися взаємовпливи різних ідей і поглядів, зокрема, у галузі фортепіанного мистецтва.

Окрема тема – діяльність Ф. Мендельсона як органіста. Його наставником по органу був А. В. Бах, який не мав відношення до нащадків Й. С. Баха, проте також був учнем К. Ф. Цельтера і Л. Бергера. Відповідно, Ф. Мендельсон, опановуючи принципи органної виконавської техніки, був добре ознайомлений з напрацюваннями в галузі органної педагогіки. Крім того, граючи на органі, він знайомився з творчістю видатних поліфоністів, зокрема, з музикою Й. С. Баха. Слід наголосити, що ця так би мовити органна лінія особливо поєднувала всіх лейпцизьких музикантів. Всі вони починали заняття з гри на органі. А для Ф. Мендельсона це захоплення у зрілі роки трансформувалося у «бахівську» складову його інтересів. Згодом, ця складова доповнила орієнтири інших музикантів, значно скорегувала зміст концертно-педагогічного репертуару представників інших шкіл. «Бахівська» лінія тим самим вийшла далеко за межі суто лейпцизьких інтересів.

За твердженням В. Г. Івановського [12], завдяки лейпцизькій традиції піаністи ввели у педагогічний репертуар твори Й. С. Баха. На його думку, композитору фактично вдалося зібрати у власних творах всю клавірно-органну техніку, паралельно з цим закладаючи і основи майбутньої фортепіанної техніки. Бахівські виконавські традиції значно вплинули на подальший розвиток піанізму, зокрема, Л. ван Бетховена, К. Черні, М. Клементі, Р. Шумана та інших. Музикознавець підкреслює, що кожен з них прискіпливо вчився важливим

технічним і технологічним прийомам на бахівських творах. Дійсно, всі видатні музиканти, серед яких достатньо назвати Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена і Ф. Ліста чудово знали бахівський репертуар, поєднуючи гру на фортепіано з опануванням органу.

В. Г. Івановський поглиблює цю думку, підкреслюючи, що саме «ультралегато» як принцип зв'язного звукоутворення складало основу органної методики Й. С. Баха. Дійсно, принцип *legat'*ної гри завжди вважався найважливішим завданням у навчанні гри на фортепіано. Мало хто заперечить, що клавіріні твори великого Й. С. Баха неабияк позитивно впливають на розвиток піаніста, що його твори дійсно вчать найскладнішому – гри *legato*. Основи клавіріної техніки, закладені Й. С. Бахом, за словами В. Г. Івановського, отримали ріст «вшир» у бетховенській фортепіанній техніці, а згодом були підхоплені та збагачені іншими композиторами-піаністами романтичної доби [12, с. 56].

Отже, прагнення Ф. Мендельсона виразно інтонувати на фортепіано, яке мало на меті досягти максимально наспівного тону, дозволяє розглядати їх не тільки як слідування ідеям окремо взятого бідермайєру, сентименталізму чи напрямку *Hausmusik* (на чому як правило наголошують дослідники), а бачити у них зв'язок з більш давніми традиціями видатних попередників. Можна стверджувати, що Ф. Мендельсон відкрив творчість Й. С. Баха не лише як диригент, редактор і пропагандист його музики, але й реалізував у своєму піанізмі живий зв'язок раннього романтизму з мистецтвом зрілого бароко і класицизму.

Підбиваючи підсумки, слід відзначити, що піаністичні погляди Ф. Мендельсона надали особливу перспективу розвитку для європейського піанізму. Класично-академічна лінія його естетичних поглядів виконала важливу функцію збереження давніх традицій видатних попередників у поєднанні з віхами «нової поетичної» доби. А цьому сприяло і засвоєння давніх органних традицій, відновленню яких сприяв Ф. Мендельсон.

Переплетення «старого» і «нового» у тогочасному фортепіанному мистецтві відзначали й інші сучасники, зокрема, Роберт Шуман та Клара Вік наголошуючи на ознаках нового типу піанізму, який зародився в річищі романтичного мистецтва.

Створюючи Лейпцизьку консерваторію, Ф. Мендельсон заклав і традиції фортепіанної педагогіки. Він прагнув створити таку модель піаністичної освіти, яка б об'єднала кращі здобутки різних виконавських та педагогічних шкіл, як сучасних, так і попередніх. Найголовніші заповіді Ф. Мендельсона були підхоплені не тільки лейпцизькими послідовниками, а й представниками інших фортепіанних шкіл, та найбільш плідними стали синтезуючі тенденції у педагогіці та виконавстві. Такі піаністичні орієнтири надійно увійшли в історію європейського фортепіанного мистецтва першої половини ХІХ століття, значно скорегувавши його зміст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства : в 2 ч.* / А. Д. Алексеев. — М., 1962–67. — Ч. 1–2. — 415 с.

2. Ворбс Г. Х. *Феликс Мендельсон-Бартольди: Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников* / Ганс Христов Ворбс ; пер. с нем. В. Розанова ; предисл. и примеч. А. К. Кенигсберг. — М. : Музыка, 1966. — 319 с.

3. *Воспоминания о Роберте Шумане* : пер. с нем. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой ; сост., коммент. и предисл. О. В. Лосевой. — М. : Издательский дом «Композитор», 2000. — 556 с.

4. *Воспоминания Роберта Шумана о Феликсе Мендельсоне-Бартольди* : пер. с нем. / пер., коммент. и предисловие О. В. Лосевой // *Музыкальная академия*. — 1999. — № 3. — С. 190–206.

5. Гнатюк Л. А. *Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія: німецька музично-теоретична школа як фундамент європейської музичної освіти* : дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.02 / Гнатюк Лариса Анастасіївна ; Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського. — К., 1994. — 216 с.

6. Гнатюк Л. А. *Ф. Мендельсон и Лейпцигская консерватория* / Л. А. Гнатюк // *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург ; «Харьковские ассамблеи» ; Институт музыковедения*. — Харьков, 1995. — С. 48–60.

7. Гнатюк Л. А. *Э. Ф. Рихтер и западноевропейское музыковедение ХІХ века* / Л. А. Гнатюк // *Музыка Западной Европы – классика и современность: творчество, исполнительство, педагогика* / [сост. и ред. А. Стахевица ; под общ. ред. ред. М. Р. Черкашиной-Губаренко]. — К., 1994. — С. 32–39.

8. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Жанна Вікторівна Дедусенко. — К., 2002. — 20 с.

9. Жабинский К. А. Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая традиция XVII–XXIII веков / К. А. Жабинский // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры : избр. статьи. — Вып. 3. — Ростов-на-Дону : Книга, 2005. — С. 141–165.

10. Житомирський Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирський. — Москва : Музыка, 1964. — 879 с.

11. Забара М. В. Роберт Шуман та Фелікс Мендельсон: сторінки історії однієї дружби / М. В. Забара // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал [гол. ред. В. І. Рожок ; ред. кол. О. В. Антонюк, В. М. Апатський та інші.]. — К., 2010. — №4 (9) 2010. — С. 80–90.

12. Ивановский В. Г. Теория пианизма: опыт научных предпосылок к методике обучения игре на фортепиано / В. Г. Ивановский. — К. : Киевское музыкальное предприятие К. М. П., 1927. — 215 с.

13. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'яного мистецтва. ХІХ сторіччя : підручник / Наталія Борисівна Кашкадамова. — Тернопіль : АСТОН, 2006. — 608 с.

14. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посібник / Наталія Борисівна Кашкадамова. — К. : Освіта України, 2010. — 416 с.

15. Коган Г. М. Пианизм / Г. М. Коган // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1973–1982. — Т. 4. — 1978. — С. 283.

16. Курковський Г. В. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець / Г. В. Курковський. — К. : Музична Україна, 1973. — 152 с.

17. Лисенко Микола. Листи / М. В. Лисенко ; авт.-упоряд. Р. М. Скорульська. — К. : Музична Україна, — 2004. — 680 с.

18. Музыкальный словарь Гроува : пер. с англ. / пер., ред. и доп. доктора искусствоведения Л. О. Акопяна. — М. : Практика, 2001. — 1095 с.

19. Нормайр А. Музыка и медицина. / Антон Нормайр ; пер. с нем. Т. И. Колобовой, Н. Н. Поздышева. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. — 496 с. — (Серия «Исторические силуэты»).

20. Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург ; «Харьковские ассамблеи» ; Институт музыкознания. — Харьков, 1995. — 171 с.

21. Цельтер Карл Фридрих // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акоюна. — М. : Практика, 2001. — С. 969.

22. Шохирева Н. А. Клара Шуман в истории фортепианного исполнительства / Н. А. Шохирева // Музыковедение. — 2007. — № 6. — С. 59–64.

23. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. статей : в 2 т. / Роберт Шуман ; сост., текстологическая ред., коммент. и указатели Д. В. Житомирского ; пер. с немецкого А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой ; ред. перевода Г. А. Балтер. — М. : Музыка, 1975 — 1979. — Т. 1 — 1975. — 407 с. ; — Т. 2-А — 1978. — 327 с. ; — Т. 2-Б — 1979. — 294 с.

24. Шуман Р. Письма : в 2 т. / Роберт Шуман ; сост., научн. ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского ; пер. с нем. Д. В. Житомирского, Е. М. Закс, Л. С. Товалёвой, В. Г. Шнитке. — М. : Музыка, 1970–1982. — Т. 1. — 1970. — 719 с. ; Т. 2. — 1982. — 525 с.

25. Singakademie zu Berlin [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.sing-akademie.de>

ЗАБАРА М. Феликс Мендельсон та європейські фортепіанні школи першої половини ХІХ століття. Розглядаються піаністичні погляди Ф. Мендельсона як виконавця та засновника Лейпцизької консерваторії. Розкриваються зв'язки з традиціями попередників. Досліджуються впливи на «лейпцизьке коло» музикантів, взаємозв'язок із сучасниками та представниками інших фортепіанних шкіл і напрямків.

Ключові слова: клавірно-органні традиції, лейпцизька фортепіанна школа, синтезуючі тенденції.

ЗАБАРА М. Феликс Мендельсон и европейские фортепианные школы первой половины ХІХ века. Рассматриваются пианистические взгляды Ф. Мендельсона как исполнителя и основателя Лейпцигской консерватории. Раскрываются связи с традициями предшественников. Исследуются влияния на «лейпцигский круг» музыкантов, взаимосвязь с современниками и представителями других фортепианных школ и направлений.

Ключевые слова: клавирно-органнные традиции, лейпцигская фортепианная школа, синтезирующие тенденции.

ZABARA M. Felix Mendelssohn and the European piano schools of the first half of the XIX-th century. It considers the F. Mendelssohn's pianistic views as the performer and as the founder of Leipzig conservatory. It reveals connections with traditions of predecessors. It investigates the influences on musicians of «Leipzig circle», the relationship with contemporaries and with representatives of other pianistic schools and directions.

Key words: clavier-organ traditions, Leipzig pianistic school, synthesizing trends.

УДК 786.2: 78.071.2 (Лист)

Наталья Золотарева

**“REMINISCENCES DE «LUCIA DE LAMMERMOOR»”
Ф. ЛИСТА КАК «FANTAISIE DRAMATIQUE»**

Актуальность темы. Листовскую интерпретацию той или иной жанровой модели отличает множественность, вариативность воплощения в различных сочинениях. Этот принцип свойственен едва ли не всей жанровой системе инструментального творчества композитора – симфониям, симфоническим поэмам, концертам, сонатам, рапсодиям, этюдам, транскрипциям. Многообразие композиторских интерпретаций жанровой модели фортепианных Реминисценций оперных произведений в творчестве Ф. Листа во многом обусловлено как спецификой воспроизводимого первоисточника, так и исполнительской практикой автора, тяготеющего в своей деятельности пианиста к импровизационному оформлению потока воспоминаний.

Отсюда то многообразие жанровых авторских имен второго плана, что, как правило, сопровождают ведущее определение – Reminiscences. В результате возникают: “Reminiscences «La Juive»” – Fantaisie brillante; “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” – Fantaisie dramatique; «Reminiscences des Puritains» – Grande fantaisie; «Reminiscences des Huguenots» – Grande fantaisie dramatique; «Reminiscences de Norma» – Grande fantaisie; «Reminiscences de Lucrezia Borgia» – Grande fantaisie. Именно Fantaisie в ее различных трактовках предстает в качестве наиболее характерного жанрового

имени второго плана в *Reminiscences* Ф. Листа. Выявление жанровой специфики *Reminiscences*, трактованных композитором как *Fantaisie* того или иного рода, представляет актуальную задачу изучения листовского фортепианного наследия.

Цель исследования – установить жанровую специфику “*Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»*” Ф. Листа. **Задачи исследования** обусловлены необходимостью реализации поставленной цели: мотивировать принципы листовского отбора музыкально-драматического материала для создания фортепианных “*Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»*”; выявить особенности шекспиризации оперного первоисточника в произведении Ф. Листа; осуществить анализ интонационной драматургии в листовских “*Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»*”; обнаружить элементы жанрового синтеза и установить их роль в концепции Ф. Листа.

Объект исследования – особенности листовской интерпретации оперного первоисточника в фортепианных «*Reminiscences*», **предмет** – фортепианные «*Reminiscences*» Ф. Листа как жанровый феномен.

Методы исследования: жанровый анализ, направленный на выявление синтеза жанровых моделей в “*Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»*” Ф. Листа; интонационно-драматургический анализ, предполагающий изучение интонационной драматургии сочинения в ее композиторской трактовке; компаративный анализ, необходимый для обнаружения специфики «прочтения» оперного образца в фортепианных «*Reminiscences*» Ф. Листа. **Научная новизна** исследования состоит в: выявлении компонентов жанрового синтеза в листовских “*Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»*”; обнаружении метода шекспиризации в фортепианных «*Reminiscences*» Ф. Листа.

Опера «*Lucia de Lammermoor*» (1835), явившаяся первоосновой листовских фортепианных *Reminiscences*, – одно из лучших сочинений Гаэтано Доницетти (1798–1848; либретто С. Каммарано по роману «Ламмермурская невеста» В. Скотта, 1819). В основе сюжета – фабула, близкая трагедиям У. Шекспира «Ромео и Джульетта» и «Гамлет» (наследие английского драматурга было, как известно, романтизировано романтиками). Об этом свидетельствуют тип и ин-

терпретация конфликта в трагедиях У. Шекспира и романе В. Скотта, получившие развитие и в опере Г. Доницетти: вражда двух семей, «равных знатностью и славой» [7, с. 7], любовь их наследников, смерть влюбленных, безумие героини. Г. Орджоникидзе подчеркивает: «Действенность драматургии Шекспира обусловлена тем, что он до предела обнажает противоречия между конфликтными силами». И далее: «Лишь только в эпоху музыкального романтизма перед музыкой возникла задача более конкретного, более действенного показа враждебных человеку сил» [5, с. 15]. Следовательно, шекспиризация предстает как метод романтического искусства. Опера Г. Доницетти «Lucia de Lammermoor» привлекла внимание Ф. Листа, в частности, потому, что ей также присуща шекспиризация как ведущей метод романтизма. Об этом свидетельствует и фабула, и тип конфликта, и трактовка образов героев.

Сюжет оперы «Lucia de Lammermoor» Г. Доницетти довольно сложен, содержит напряженную интригу шекспировского масштаба, последовательно излагаемую в трех действиях и 14 сценах. Какие же сцены послужили источником для создания «Reminiscences» Ф. Листа как композиторской интерпретации оперного первоисточника и каким образом отобранный материал был представлен в фортепианной концепции?

Действие оперы происходит в Шотландии в XVI веке. Конфликт основан на давней вражде двух старинных родов – Равенсвуд и Астон, и осложнен любовью сестры Генриха Астона Лючии к сыну Равенсвуда Эдгару, что воспринимается окружающими как бесчестье для всего рода Астон. Желая поправить пошатнувшиеся денежные дела, Генрих намеревается выдать сестру за лорда Артура Беклоу, сломив ее сопротивление с помощью подложного письма о вероломстве Эдгара. Потрясенная изменой возлюбленного, Лючия подписывает брачный договор с лордом Беклоу. Появление Эдгара раскрывает низость заговора против влюбленных. Правда открыта. Г. Доницетти трактует этот этап развития драмы как переломный, как драматургический слом в развитии действия, как кульминацию и, наконец, как *Finale*, завершающий второе действие. Столь полифункциональная трактовка данной сцены свидетельствует о ее важном значении в контексте оперного целого. Показательно, что Г. Доницетти в духе оперной тра-

диции решает ее как остроконфликтную, сквозную, ансамблевую сцену, переходящую в Finale второго действия, в которую вовлечены все главные действующие лица (Эдгар, Генрих, Лючия, Раймонд, Алиса, Артур) и хор. Развязка второго действия обретает публичный характер, становясь важнейшей фазой развития конфликта.

Дальнейшее развитие событий – логическое завершение драмы: Генрих вызывает Эдгара на дуэль, Лючия в порыве безумия убивает своего мужа (в сюжете оперы – реминисцентная отсылка к прошлому – убийство из ревности жены одним из предков Равенсвудов, тень которой являлась Лючии), смерть главной героини, известие о которой приводит к самоубийству Эдгара.

Третье действие оперы представляет собой цепь финалов, предваряет которую финал второго действия. Первый финал третьего действия – убийство Лючией мужа за сценой, что перекликается с античной драмой, где кровавые эпизоды всегда происходили не на сцене; второй финал – смерть Лючии (снова за сценой!); третий финал – самоубийство Эдгара. В опере Г. Доницетти происходит романтическая трактовка драмы как внутреннего действия.

В опере «Lucia de Lammermoor» временное удаление в ренессансную эпоху (XVI век) сочетается с романтическим накалом страстей. Сгусток романтических идей – любовь и вражда, ожидание, любовное томление, безумие, трагическое предчувствие и смерть заложены в основу оперного целого.

“Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” Ф. Листа, завершенная год спустя (1835–1836) после появления оперы Г. Доницетти, связана с процессами кристаллизации листовского отношения к оперному первоисточнику. Стремительность реакции Ф. Листа на появление оперного шедевра Г. Доницетти, отозвавшегося на нее созданием фортепианных «Reminiscences», – еще одно свидетельство чуткости «Святого Ференца» (так Р. Вагнер называл Ф. Листа) в отношении гениальных творений своих современников. Характерно, что композитор неизменно избирал в качестве первоисточника Reminiscences те оперы, сюжеты которых отличал высокий накал страстей, где воплощалась подлинно шекспировская трагическая антитеза «вражда – любовь» [5, с. 13]. Шекспиризация как творческий метод Ф. Листа нашла преломление и в “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»”.

Об этом свидетельствует тяготение к драме, усиление конфликта, подчинение всех компонентов сочинения развитию драматического действия. Ф. Лист исповедует шекспировский метод вне шекспировской сюжеттики, достигая философского обобщения. Если в опере, как и в шекспировской драматургии, есть сюжет, фазы развития конфликта, то Ф. Лист в «Reminiscences» оставляет от первоисточника только кульминацию.

Ф. Лист избирает для “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” ключевую, переломную сцену оперы. Уже сам отбор оперного материала свидетельствует о воспроизведении сущностной черты жанра Reminiscences – обращение к наиболее значимым эпизодам музыкально-сценического прообраза, так как художественная память сохранила то, что явилось для Ф. Листа своего рода символом оперы Г. Доницетти.

В данном сочинении Ф. Лист, обратившись к сопутствующему Reminiscences «жанровому имени», подчеркивает, что основу новой художественной целостности образует драматическая концепция. «Reminiscences» обретает характер драмы, «свернутый» до одной сцены – квинтэссенции конфликта. В результате фортепианная концепция Ф. Листа предстает не только как Reminiscences es *fantasie*, но и как Reminiscences es *dramma*. На основе отбора материала первоисточника композитором была сформирована драматическая концепция воспоминаний о музыкально-сценическом произведении. Внимание Ф. Листа привлекла не вся опера как художественная целостность, а оставшийся в его памяти кульминационный фрагмент спектакля, на основе которого и была сформирована реминисцентная концепция. Характер и принцип отбора отражен в жанровом подзаголовке, данном Ф. Листом – «*Fantaisie dramatique*». В «Reminiscences» вовлечен драматический фрагмент оперы, кроме того, выставленная в начале сочинения авторская ремарка *a capriccio* отсылает к паганиниевской традиции (вспомним принципы молодого Листа!), и свидетельствуют о том, что Reminiscences осуществляется «под знаком» *capriccio*. Квинтэссенцией *capriccio* является не только та степень романтической свободы, с которой Ф. Лист интерпретирует всю композицию, но и каденция, и эпизоды каденционного типа, которые в «Reminiscences» выполняют функции перехода из одного со-

стояния в другое, завершения, подведения итогов развития «*Fantaisie dramatique*». Каденции – это, по сути, «*capriccio*» в *capriccio*. Кроме того, каденции указывают на наличие жанровых черт концерта. Таким образом, в “*Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»*” Ф. Листа происходит синтез жанров: драмы, фантазии, каприччио и концерта, объединенных реминисцентным методом.

Во вступлении “*Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»*” Ф. Лист экспонирует два образа-состояния: гнев Эдгара, узнавшего об измене Лючии и отчаяние Лючии, осознавшей страшную истину. При этом листовское вступление основано на развитии принципа создания характеристики Эдгара, что был заложен Г. Доницетти во вступительном разделе к секстету: концентрация тематизма была осуществлена в оркестровом срезе и в вокальной партии. Вместе с тем, характеристика Лючии была заимствована Ф. Листом из секстета. Десятитактовое вступление основано на принципе диалога (контрастное сопоставление на тематическом, образном и фактурном уровнях). Ф. Лист изменяет фактуру изложения, размер, темп, штрихи (4/4 на 3/4, *Allegro molto* на *Andantino*, в оркестре шестнадцатые длительности у скрипок и нисходящие полутоны у виолончелей и контрабасов излагает в аккордовой фактуре, меняя ритмическую структуру). У Ф. Листа гнев Эдгара отражен такими приемами, как аккорды *marcato*, звучащие в низком басовом регистре, скачкообразно поднимающиеся вверх. Отчаяние Лючии передано в звучании печального мотива в высоком регистре, в котором слышны интонации из секстета. Обозначение *rfz* на первой ноте как бы зримо «рисует» возглас отчаяния героини при виде возлюбленного. Драматургическую роль приобретают паузы, фермата, *ritenuto*. Дважды контрастно сопоставив образы героев, Ф. Лист с помощью четырехтактной связки каденционного характера переходит к первому разделу *Reminiscences – Finale* второго действия (*Sextett*), где раскрывается страшная истина и происходит публичный конфликт.

Г. Доницетти трактует ансамбль как кульминацию конфликта. Секстет составляет «вереница» дуэтов: в начале дуэт непонимания, вражды – Эдгар (тенор) и Генрих (баритон). Следующий этап – подключение Лючии (сопрано) и Раймонда (бас) – дуэт «согласия» за счет чего образуется квартет, как новая фаза развития *Finale*. Образование

секстета происходит благодаря введению еще одного дуэта – Алисы (подруга Лючии, меццо-сопрано) и лорда Артура (тенор).

С образованием диалогических пар усиливается драматизм ситуации и подключение в это время смешанного хора, функция которого состоит в напряженной, гармонической поддержке секстета является логически оправданной. Вербальные тексты всех участников ансамбля отражают отношение героев к происходящему. Генрих, который в первых репликах «высказывает» желание мстить Эдгару, в последующих, терзаясь муками совести, констатирует: «убогий сделал я её!». Лючия, надеявшаяся, что «этот страх убьёт меня!», молит небо «дай мне слёз!». Артур и Раймонд, потрясённые ситуацией, в разное время восклицают: «Какой момент, полный ужаса!... Я теряю дар речи!». Алиса и Раймонд осуждают Генриха, который «не знал жалости». Эдгар с каждой фразой доказывает свою любовь к Лючии: «Между жизнью и смертью вновь проснётся во мне любовь». Словосочетание «Между жизнью и смертью» становится ключевым для всех участников ансамбля.

Интонационно близки и более развиты тематически партии Лючии и Генриха, Эдгара и Раймонда. Появление речитации на одном звуке в партиях Алисы и Артура символизирует образ рока. Также происходит контрастное сопоставление вокальных реплик в стилях *bell canto* и *recitativo*. Дж. Донати-Петтени отмечает, что «Секстет – это столкновение душ, охваченных самыми противоречивыми чувствами, но в нем доминирует общий для всех накал страстей. Гармоничность этого столь сложного отрывка придает ему классический характер, близкий к совершенству [1, с. 98–99].

В “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” Ф. Лист свободно интерпретирует оперный прообраз – секстет (его первую часть, 58 тактов), обобщив основные линии и направления развития. Структура «Reminiscences», в которой можно условно выделить два раздела, близка к *durchkomponieren*.

В фортепианном произведении, как и в опере, сначала звучат два голоса из кульминационного ансамбля оперы – возлюбленный Лючии и ее брат, символизирующие: первый – Любовь: «Что заставляет замолчать порыв мести в моем сердце?», второй – источник Вражды и Смерти в судьбе Лючии: «Кто мешает мечу мести проткнуть пре-

дателя?». Ф. Лист сразу подает музыкальный материал более напряженно. У Г. Доницетти темп *Larghetto*, у Ф. Листа – *Andantino*, в опере нюанс *p*, в «Reminiscences» – *mf*. В оркестровом изложении штрих *staccato*, в фортепианном – *staccato ma sempre marcato*. Вокальные линии у Г. Доницетти звучат ближе к *Legato*, у Ф. Листа – *accentato assai*, он обозначает каждую шестнадцатую в партии Эдгара (9 такт), *rfz molto* (11, 13 такты). Авторские ремарки *con molto passione stringendo* в конце данного подраздела отражают возрастание напряженности, взволнованное состояние всех участников ансамбля. Звучание Лючии (в опере в дуэте с Раймондом – бас) пресуществляется в «Reminiscences» в изложении тематического материала в высоком регистре. Таким образом, Ф. Лист подчиняет развитие задаче раскрытия трагедии главной героини.

Уплотнение фортепианной фактуры, появление в 10 и 12 тактах восходящей тематической линии Эдгара и Генриха, изложенной акцентированно в противовес нисходящим октавным пассажам Лючии и Раймонда *rfz molto*, приводит к каденции. Восходящие пассажи, хроматизация, акценты, внезапный «обрыв» звучания, затем фермата и нисходящий ход *Lamento* в третьей октаве на *diminuendo* подготавливают второй раздел «Reminiscences». Как и в опере, в фортепианном сочинении нет разрешения первой кульминации, о чем свидетельствует вопрос, оставшийся без ответа в предкаденционной зоне первого раздела “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»”. Листовская импровизационная каденция между разделами синтезирует функции завершения, объединения и «водораздела».

Во втором разделе “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” происходит нагнетание напряженности, драматизация развития. Здесь изменяется изложение партии оркестра (у Г. Доницетти – секстоли шестнадцатыми, у Ф. Листа – квартоли и квинтоли тридцатьвторыми с добавлением *tr*), происходит насыщение вокальных партий. Оркестровую фактуру (*leggiere armonioso*) Ф. Лист «отдает» в левую руку, в правой – вокальные партии (Генрих, Алиса, Артур), тематический материал которых композитор переводит в высокий (сопрановый) регистр фортепиано, подает в октавном удвоении с гармоническими вкраплениями. Ответ Лючии передает отчаяние обманутой героини. Ф. Лист видоизменяет ритмическую структуру партии Лючии, добав-

ляет экспрессии (*sempre piu sfz*) и, в отличие от Г. Доницетти, у которого в дальнейшем происходит нарастание силы звука, а затем *fp*, он дает ремарку *smorzando, p, dolce*. Звучание интонационного комплекса Генриха на *p, marcato ed espressivo: il canto* приобретает трагический оттенок благодаря появлению на второй доле «глухих ударов» в большой и контроктаве. Происходит поляризация и вертикализация конфликта, раскрывающегося через противопоставление идей Вражды и Любви.

Партия Люции изложена далее в средней, низкой для нее альтерной тесситуре. Характер становится все более драматическим, напряженным: *sempre piu rfz ed agitato*, акценты, синкопы, появление аккордово-изложенной оркестровой фактуры, вихревых пассажей на *crescendo* в правой руке. В обрамлении арпеджированных пассажей появляется видоизмененная интонация Эдгара («Тебя люблю»), в ответ на которую *espressivo* в высоком регистре звучит ответ Люции о неизменности ее чувств. На *crescendo molto* феерическим пассажем в четыре октавы композитор подводит к предпоследней фразе Эдгара из секстета «Да, да люблю», конец которой накладывается на изложение ответа Люции (только в низком регистре). Акцент на последнем тревожном аккорде символизирует невозможность счастья.

В каденционном обобщении Ф. Лист с помощью драматизированной виртуозности, тремоло, октавной, аккордовой техники, хроматизации пассажей большого диапазона, динамического насыщения (*ff, fff*) подводит итог трагическому действию в драматической *Fantasia* на тему «*Lucia de Lammermoor*» в жанре *Reminiscences*.

Выводы. Во имя воссоздания художественной концепции *Finale* второго действия оперы Г. Доницетти, Ф. Лист в «*Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»*», сохраняя присущую оригиналу конструктивную логику, вместе с тем, достаточно свободно ее интерпретирует. Так, при масштабном соответствии этапов развития секстета из второго действия в фортепианных «*Reminiscences*» осуществляется пересемантизация основных смыслообразов, тематических блоков с целью обострения драматического конфликта. Поскольку сюжетность и персонажность утрачивают значение в листовской концепции, композитор концентрирует внимание на обобщенно-философском выражении ключевой идеи: Любовь и Смерть, трактуя «*Reminiscences*» как драму

рока. В “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” Ф. Лист избирает кульминацию конфликта, где обостряются противоречия между героями, где предопределена трагическая развязка. Последовательное преломление шекспиризации как творческого метода Ф. Листа в “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” происходит на уровне трактовки конфликта и ведущих идей оперного первоисточника.

Исполнительская интерпретация “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” Ф. Листа немислима без понимания логики развития драматургического действия оперы Г. Доницетти, выявления особенностей листовского подхода к трактовке оперного первоисточника и, в частности, осознания причин отбора тех или иных фрагментов музыкально-сценического целого, специфику его трансформации в иную жанровую систему и художественно-философскую концепцию.

Реминисцентный метод Ф. Листа отличает высшая степень виртуозности в сочетании с глубиной драматического конфликта и философского обобщения. Указанное триединство, присущее «Reminiscences» Ф. Листа, сообщает им качество абсолютного художественного совершенства. Его достижение в процессе исполнительской интерпретации требует от пианиста едва ли не парадоксального сочетания интеллектуальности и стихийности дарования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Донатти-Петтини Дж. Газтано Доницетти / Дж. Донатти-Петтини. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. — 192 с.*
2. *Драч И. С. Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.03 / И. С. Драч ; Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К., 1990. — 17 с.*
3. *Дубовик А. В. Оперные фантазии Ф. Листа (Вопросы драматургии и пианистического воплощения : автореф. дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. В. Дубовик ; Ленингр. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1985. — 23 с.*
4. *Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.*

5. Орджоникидзе Г. *Оперы Верди на сюжеты Шекспира* / Г. Орджоникидзе. — М. : Музыка, 1967. — 327 с.

6. Сакало Е. Ф. *Лист и итальянская опера* / Е. Сакало // *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург ; под общ. ред. Т. Б. Веркиной.* — Харьков, 2002. — С. 158–167.

7. Шекспир У. *Ромео и Джульетта* / У. Шекспир // *Полное собрание сочинений в восьми томах / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста.* — М., «Искусство», 1958. — Т. 3. — С. 3–128.

ЗОЛОТАРЕВА Н. “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” Ф. Листа как «*Fantaisie dramatique*». Анализ “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” Ф. Листа позволил выявить компоненты жанрового синтеза. Установлены особенности проявления метода шекспиризации в фортепианных «Воспоминаниях».

Ключевые слова: жанровый синтез, реминисценции, фантазия, капрично-чю, композиторская интерпретация, художественные методы.

ЗОЛОТАРЬОВА Н. “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” Ф. Листа як «*Fantaisie dramatique*». Аналіз “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” Ф. Листа дозволив виявити компоненти жанрового синтезу. Установлені особливості прояву методу шекспіризації в фортепіанних «Спогадах».

Ключові слова: жанровий синтез, ремінісценції, фантазія, каприччю, композиторська інтерпретація, художні методи.

ZOLOTARYOVA N. “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” F. Liszt as «*Fantaisie dramatique*». Analysis of “Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»” by F. Liszt made it possible to determine the components of the genre synthesis inherent in the work. It is ascertained features peculiarities based on Shakespearean method in piano «Reminiscences».

Key words: genre synthesis, reminiscences, fantasy, capriccio, composer’s interpretation, artistic methods.

К. СЕН-САНС: В ПОИСКАХ ЯСНОСТИ СТИЛЯ

Выдающаяся роль Камиля Сен-Санса во французской музыкальной культуре является общепризнанным фактом. Превосходные оценки композитор получал еще при жизни. Его называли «музыкантом первого разряда во всех разрядах» (Ш. Гуно) [7, с. 188], «самым даровитым из новых французских композиторов» (В. Стасов) [7, с. 228], «лучшим музыкантом Франции» (Р. Вагнер) [14, с. 5], «самым великим из французских симфонистов» (Ш.-М. Видор) [7, с. 285]. Сен-Санс – это целая эпоха. Композитору, лично знакомому с Дж. Россини и Г. Берлиозом, довелось в свое время услышать «Электру» Р. Штрауса, «Весну священную» И. Стравинского. Богатое творческое наследие и охват практически всех жанров уже сами по себе пробуждают интерес к личности автора, в первую очередь его эстетическим взглядам.

В зарубежном музыкознании литература, посвященная французскому мастеру, весьма обширна, чего нельзя сказать об отечественных (российских и украинских) источниках. В отличие от Ж. Массне, Г. Форе, К. Дебюсси личность Сен-Санса исследована менее обстоятельно. Среди русскоязычных работ (оригинальных и переведенных), освещающих положения эстетики композитора, наиболее ценными, на наш взгляд, являются статьи А. Коптяева и Р. Роллана¹. Значительный интерес представляет заключительный раздел монографии «Камиль Сен-Санс» Ю. Кремлева [7], в котором развиты положения более раннего исследования советского музыковеда «К. Сен-Санс и его эстетика» [6].

Данная статья призвана расширить существующие на сегодняшний день положения по теме, вывести их из разряда тезисных, дополнив новыми наблюдениями и уточнениями. В системе эстетических ценностей Сен-Санса рассматриваются вопросы назначения худож-

¹ Статья «Лекция о К. Сен-Сансе» А. Коптяева в «Русской музыкальной газете» (1895) [5]. Глава «Камиль Сен-Санс» в книге «Музыканты наших дней» (1908) Р. Роллана [10].

ника в искусстве, преемственности во французской музыкальной культуре; особенности художественного мышления автора.

Важнейшей составляющей личности Сен-Санса как композитора является *классический тип художественного мышления*. Именно ему «обязаны» своим происхождением многие индивидуальные черты творчества мастера: культ совершенства формы, стремление к объективности, эмоциональная сдержанность, протезизм², лаицизм³. В формировании у композитора аполлонического типа мышления важнейшую роль сыграл Доминик Энгр, с которым Камиль часто общался уже с пятилетнего возраста. «Будем всегда поклоняться с одинаковым рвением и страстью Глюку, Гайдну, Бетховену, Моцарту» [8, с. 181], – высказывался художник, тем самым «прививая» Сен-Сансу пиетет к великим классикам. Общность живописца и композитора впоследствии выразилась в утверждении заветов классицизма в эпоху романтизма (в более частных моментах, например, в доминировании рисунка над колоритом). Р. Буйе даже называл Сен-Санса «Энгром звуков» [7, с. 17]. Свою роль сыграл и царивший в то время академический дух преподавания в Парижской консерватории. Таким образом, была заложена база, предопределившая впоследствии ориентацию Сен-Санса на строго нормативную стилистику.

В своей статье Ю. Кремлев приводит высказывание Сен-Санса о Бизе, ставшее впоследствии своего рода хрестоматийным: «<...> он – ищущий прежде всего страсти и жизни, я – гонящийся за химерой чистоты стиля и совершенства формы» [6, с. 64]. Некоторое сомнение вызывает словосочетание «чистота стиля». Не вступает ли оно в конфликт с так часто отмечающимся исследователями [7, с. 211], [5, с. 293] эклектизмом Сен-Санса? Действительно,

² Протезизм – способность автора стилистически перевоплощаться, выступать в чужом облики. Данный термин употребляется Б. Бурсовым по отношению к Пушкину [3, с. 61], Ю. Кремлевым – к Сен-Сансу [7, с. 292], М. Друскиным – к Стравинскому [3, с. 65, 169].

³ Лаицизм – термин, связанный с кругом понятий, противоположных мистицизму; неприятие всего неясного, таинственного, бессознательного. В таком значении слово «лаицизм» использовано М. Раля в его работе «Два облика Франции» [9, с. 58].

французское слово «*pureté*» в переводе на русский язык означает «чистота» и в таком значении данный термин используется в работах Ю. Кремлева [7, с. 220], М. Друскина [2, с. 375], А. Бушен [14, с. 8]. Но также «*pureté*» означает и «ясность», «безупречность»⁴. Поэтому целесообразнее говорить не о чистоте стиля, а о его ясности. Данный перевод представляется более точным, так как становится ключом к пониманию классических основ стиля Сен-Санса, особенностей мелодического, ладогармонического, полифонического письма, инструментовки, формообразования.

Наряду с ясностью, как следует из вышеприведенной цитаты, второй составляющей творческого идеала композитора, являлось совершенство формы. Мастерски решенная архитектуроника музыкальной композиции рождала у автора особое чувство эстетического удовлетворения. Повышенное внимание к формальной стороне сочинения порой в ущерб его содержательности нередко подвергалось критике как со стороны современников (А. Жюльен) [7, с. 172], так и исследователей более позднего времени (М. Друскин, Ю. Кремлев) [2, с. 375], [7, с. 125, 281]. Как истинному французу, Сен-Сансу важнее сказать не *что*, а *как*; ведь в искусстве Франции, по справедливому мнению М. Раля, «огромную роль играют тщательность и законченность отделки» [9, с. 65–66].

Спорным моментом в контексте безупречности стиля является вопрос об *эклектизме* композитора. За данным понятием как хаотическим способом изложения сведений без их отбора и систематизации – давно закрепилась негативная оценка и в философии, и в науке, и в искусстве. Однако вряд ли к сочинениям Сен-Санса применимы замечания о беспорядочности изложения музыкальных мыслей, отсутствии единства деталей целого, открытости композиции. Кажется, композитор абсолютно непринужденно пользуется интонационными элементами и приемами разных эпох, что было вполне в духе ро-

⁴ Приведем некоторые примеры из художественной литературы. «Безупречное поведение – моя единственная опора» [«*La pureté de ma conduite fait ma force*»]. Роман «Лилия долины» О. де Бальзака [1, с. 106]. «Ясность неба нас поражает единственно потому, что мы не раз видели его в грозных тучах». [«*La pureté du ciel ne nous frappe que parce que nous l'avons vu maintes fois sillonné par l'orage*»]. Роман «Консуэло» Ж. Санд [11, с. 518].

мантической эстетики⁵. Данную особенность творчества Сен-Санса отмечают и как «гибридность» [7, с. 211], и как «невыдержанность стиля» [5, с. 293]. Да и сам композитор признавался: «Я – эклектик» [7, с. 160]. Но в отношении имманентно-музыкальных закономерностей произведения автор остается подлинным академистом, «классиком», демонстрируя не только блестящую композиторскую технику, но и прекрасное чувство формы целого, взаимосвязи всех его составляющих, в том числе заимствуемых элементов. Вероятно, правильнее говорить об интеграционных процессах, показательных для романтического искусства; а также, конкретно в связи с Сен-Сансом, о протеизме, либо «даре ассимиляции» (Роллан) [10, с. 83]. Композитор нередко обращался к стилизации; в круг его интересов входят различные старинные танцы – бурре и жига (*op.* 135), сарабанда и ригодон (*op.* 93), гавот и менуэт (*op.* 90), мюзетт и павана (опера «Этьен Марсель»). Обращение к стилизации показательно для всего творчества – начиная с дуэттино «*Pastorelle*» (1855) и завершая Сюитой *op.* 16-*bis* (1919).

Причину как эклектизма, так и протеизма Сен-Санса следует искать в его любви к свободе, так высоко чтимой греко-латинской античной цивилизацией, наследницей которой считают себя французы. Автору оказывается ничто не чуждо: он обращается не только к светской, но и к духовной музыке (многочисленные гимны «*Ave Maria*», мотеты «*O Salutaris*»). Композитор часто ратует за высокий этический смысл (Реквием, оратория «Потоп»), но в то же время не чурается и развлекательных «безделушек» («Беспечный вальс» *op.* 110, «Веселый вальс» *op.* 139, «Карнавал животных»). Сен-Санс писал не только по вдохновению, но и на заказ («Межсоюзнический марш» *op.* 155, «Гимн Уругваю»). Он часто вступал и в своеобразное соревнование с коллегами-композиторами, обращаясь к какому-либо жанру, использованному недавно другим автором. Например, фантазия «Африка» *op.* 89 (1891) появилась после Фантазии для фортепиано с оркестром

⁵ Напомним, что в истории искусства наиболее заметное место эклектизм занимал в архитектуре XIX века, чрезвычайно широко и, зачастую, некритически использовавшей формы различных исторических стилей (готики, ренессанса, барокко, рококо). Что касается музыки, то разнородность стилистических элементов можно обнаружить в творчестве Дж. Мейербергера, А. Тома, Ш. Гуно, Ф. Мендельсона, И. Брамса.

(1889–90) Дебюсси; вальс-каприз «*Wedding-Cake*» *op.* 76 (1885) – после вальсов-каприсов (1882, 1884) Форе; Оделетта *op.* 162 (1920) – после Четырех оделетт (1914) Ропарца.

Для Сен-Санса композиторская деятельность – не озарение, но ремесло (в положительном смысле этого слова); не исповедь, но игра. Его сочинительская деятельность уже сама по себе репрезентативна. Она стоит в ряду других занятий и увлечений Сен-Санса – исполнительства, музыкальной критики, астрономии, сочинения стихов. Автор словно бравирует своим мастерством композитора: отделкой формы, владением различными инструментариями, высокой плодотворностью творчества, с легкостью переходя от одного жанра к другому, чувствуя себя одинаково комфортно в опере и романсе, мессе и сольном концерте. Вместе с тем, Сен-Санс вовсе не считает, что композитор должен быть носителем некоей апостольской миссии. Если Лист имел непоколебимое убеждение в том, что «истинный художник-музыкант должен быть мыслителем и выковывать собственные идеи» [13, с. 37], то Сен-Санс своим творчеством демонстрирует совершенно противоположное мнение. Будучи «академистом» по духу, композитор был восприимчив к методу мастерского копирования уже признанных шедевров, основополагающему в сфере художественного образования и показательному для искусства Древнего Востока, античности, живописи XVIII века и др. Эту особенность отмечает А. Глазунов: «В то время как другие артисты, пытливые и отважные, стараются расширить границы искусства, Сен-Санс, уравновешенный и гармоничный, как бы наносит последний штрих и доводит до недостижимого совершенства творчество своей эпохи» [14, с. 6].

В пользу классичности мышления свидетельствует и признание за античным искусством права художественного и мировоззренческого идеала. Идея гармоничного развития и здравого разума была Сен-Сансу особенно близка. Композитор нередко обращался к древней тематике в своих операх, симфонических поэмах и других произведениях⁶, особенно в поздний период творчества.

⁶ «Сапфическая песнь» *op.* 91 (1892). Опера «Фрина» (1893). Гимн «*Pallas Athéné*» *op.* 98 (1894). Музыка к спектаклям «Антигона» (1893), «Деянира» (1898), «Андромаха» (1902). Фантазия «Кипарис и лавр» *op.* 156 (1919). Об интересе к античности

Вообще в 1890–1900-х годах античность занимала особое место в творчестве французских композиторов, помогая находить выход из сложившегося духовного кризиса. Она по-новому осмысливалась во французской опере – подобно «золотому веку», утраченному человечеством и оживающему в искусстве. В это время создаются оперы «Таис» (1894), «Ариадна» (1906), «Вакх» (1909), «Рим» (1912) Массне; «Пенелопа» (1913) Форэ; «Фрина» (1893), «Елена» (1903), «Деянира» (1910) Сен-Санса. Таким образом, композитор оказывается в русле своего времени.

Интересно, что в связи с тяготением к классичности Сен-Санс часто ассоциируется с человеком из прошлого. Таким его описывает Глазунов: «Мне кажется, что предо мной средневековая улица и в готическом окне я вижу Сен-Санса» [14, с. 6]. Его сопоставляют с Вольтером [10, с. 80] и Моцартом [5, с. 294], [14, с. 6], [6, с. 62]. Но в то же время Сен-Санс принадлежит своей эпохе. Он соприкоснулся со многими явлениями XIX и отчасти XX веков. Так или иначе, композитор пользовался некоторыми приемами музыкальной системы Вагнера (система лейтмотивов, нетипичные гармонические сопоставления, «тристановский» аккорд), Дебюсси (целотонность). Есть даже примеры подражания додекафонии, трактованные пародийно (Триптих *op.* 136, I часть). Сен-Санс социально отзывчив: он откликается в своем творчестве на военные события, создает произведения, приуроченные к различным выставкам, фестивалям, торжествам; а также первым в истории сочиняет музыку к кинофильму⁷, участвует в звукозаписях как пианист.

Классичность как довлеющий принцип художественного мышления Сен-Санса обнаруживает себя в преемственности традиций французской музыкальной культуры. В первую очередь это относится

свидетельствуют и исследования Сен-Санса: «Заметки о декорациях в античном римском театре» (1886), «Очерк об античных лирах и кифарах» (1902), «Об исполнении музыки, в особенности музыки старинной» (1915).

⁷ Кинематографическая драма «Убийство герцога де Гиза» («*L'Assassinat du duc de Guise*», 1908). Режиссеры – А. Кальметт, Ч. Ле Баржи. На основе музыки к кинофильму Сен-Сансом создана сюита (*op.* 128), включающая в себя Интродукцию и пять картин.

к вокальной музыке, в которой композитор наследует художественные принципы Берлиоза и Гуно – в операх, вокально-симфонических, камерно-вокальных, хоровых произведениях. Внимание к чувственной стороне звучания, любование звуковой красотой во многом роднит его с Гуно.

Известный музыкальному миру прежде всего как симфонист и оперный композитор, Сен-Санс был выдающимся органистом⁸. Многие из его хоральных прелюдий, фуг, фантазий для органа (в общей сложности более тридцати) являются достойным вкладом в наследие французской органной школы XIX века (Гильман, Дюбуа, Жигу). Традиции же духовной вокальной музыки (Гуно, Франк) ожидают в произведениях Сен-Санса в ранний и поздний периоды творчества⁹ в жанрах гимнов, мотетов, псалмов.

Не избежал композитор и популярного среди французских авторов XIX века увлечения *ориентализмом* («Алжирская сюита», «Восток и Запад», фантазия «Африка»). В этом немалую роль сыграли личные впечатления Сен-Санса, полученные во время неоднократных пребываний в Алжире (с 1873 года). В русле ориентализма находится и так называемая «испанская ветвь» творчества («Арагонская хота», «Андалузский каприс», «Хаванез»). Здесь характерно типично «потребительское» отношение к чужой культуре, с явной демонстрацией превосходства европейца. В русскоязычном музыкознании такие произведения классифицируются как «лжеориентализм» [5, с. 293], «салонная экзотика» [4, с. 300]. Ориентальное у Сен-Санса часто носит достаточно условный характер; по метко-

⁸ Сен-Санс обратился к органу очень рано. Примечательно, что и в Парижскую консерваторию он поступил первоначально в класс органа (1848 г.), а затем уже параллельно совмещал эти занятия с композицией. В возрасте восемнадцати лет становится органистом в церкви Св. Мари, в двадцать три – в церкви Мадлен, где ему суждено было остаться в течение почти двадцати лет. Позже, в 1877 году, он оставил свою официальную должность органиста, чтобы посвятить себя концертным выступлениям. В то время он был уже известен и как композитор, и как виртуозный органист и пианист.

⁹ При этом, если в ранний период сочинение духовной вокальной музыки было продиктовано «зовом долга», поскольку того требовала сама работа композитора в церкви, то в поздний период Сен-Санс обращается к этой области музыки исключительно по зову сердца.

му замечанию Ж. Шантавуана, восток у композитора является продуктом воображения [7, с. 71].

Преимственность французской культуры передается не только к, но и *от* Сен-Санса. Так, определенное влияние мэтра испытали его ученики Форе и Мессаже, а также Жедальж, Дюка, Равель. Благоприятное творческое воздействие наставника сказалось в стремлении к стройности формы, ясности мышления, простоте и вместе с тем изяществу выражения.

Сен-Санс всегда был противником ретроградства, поэтому новаторство, хоть и умеренное, имеет место во многих сторонах его творчества. Об этом свидетельствуют: отказ от каденции в инструментальных концертах¹⁰; переосмысление канонических форм как на уровне цикла (двухчастность концертов, Скрипичной сонаты № 1, Симфонии № 3), так и в отдельных частях (неспешный финал Симфонии «*Urbs Roma*», fuga в I части Второй симфонии). Своего рода новаторством (по крайней мере во Франции) было сочинение автором пяти симфоний (1850, 1853, 1856, 1858, 1859¹¹). А впоследствии Сен-Санс стал одним из первых французских композиторов, обратившихся к симфонической поэме («Прялка Омфалы», 1871). Следует отметить и новшества в инструментарии: в знаменитой «Пляске смерти» композитор применяет ксилофон, а в Третьей симфонии – фортепиано и орган.

Образный мир сочинений Сен-Санса включает в себя все богатство романтической музыки. Трудно выделить преобладание какого-либо конкретного топоса (по примеру лирики у Форе). И все же, особое место занимает **торжественность**, продиктованная природой национальной культуры вообще (учитывая придворный характер истоков французской музыки), и связанная особыми нитями с индивидуальным творчеством композиторов (Госсекком, Лесюером, Берлиозом). Ею отмечены многие финалы сонатно-симфонических циклов

¹⁰ Исключение составляет лишь Скрипичный концерт № 2 *op.* 58, в первой части которого имеется авторская каденция (с соответствующей ремаркой).

¹¹ Симфония *A-dur* (1850). Симфония № 1 *op.* 2 (1853). Симфония «*Urbs Roma*» (1856). Симфония № 2 *op.* 55 (1859). Симфония *D-dur* (1859, не издана).

Сен-Санса (Симфоний №№ 1, 3; Фортепианных концертов №№ 1, 4; Скрипичного концерта № 2). Хотелось бы отметить, что торжественность у автора часто соприкасается не с действенной героикой, но с велеречивой помпезностью. Например, его «Героический марш» *op.* 78 в сущности не содержит тех героических порывов, которые мы слышим в Третьей симфонии Бетховена. Показателен в этом отношении интерес Сен-Санса к маршу, который представлен в самых разнообразных видах (торжественный, траурный, свадебный, героический, марш-скерцо).

Образная сфера *патетики*, как правило, типична для первых частей сонатно-симфонических циклов¹². Однако *драматические* конфликты в инструментальных сочинениях практически не встречаются, в отличие от опер и кантат. Так, впечатляют концентрацией напряжения Финал кантаты «Возвращение Виржини» (1852), дуэт Буагильбера и Ревекки «Я молил слишком долго» из кантаты «Айвенго» (1864).

Лирика в музыке Сен-Санса представлена необычайно широко и разнообразно (драматическая, философская, любовная). Как правило, она отличается эмоциональной умеренностью, что связано с нелюбовью Сен-Санса к различного рода преувеличениям. При этом в ранний период творчества лирика отличается большей открытостью и непосредственностью (Багатели №№ 1, 6 *op.* 3; Скрипичный концерт № 1), порой даже с налетом сентиментальности (Скрипичный концерт № 2, II часть).

Очень ярко и самобытно проявляется индивидуальность композитора в *скерцозности*. Здесь заявляет о себе сильнейшая сторона его музыки – ритм. Сфера *пасторальных* образов занимает подчиненное положение. Топос пасторали не привлекал Сен-Санса так сильно, как, например, Рамо или Дебюсси. Это связано с отсутствием у композитора пантеистического восприятия природы.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что классические стороны сознания Сен-Санса никогда не превращались в схоластику, догматизм.

¹² Например, для первых частей симфоний (Второй и Третьей), концертов (Третьего скрипичного и Четвертого фортепианного), сонат (Первой виолончельной и Первой скрипичной).

Стремление к ясности музыкального языка и стройности формы выявляют чисто французский характер его творчества. Биограф композитора Жан Шантавуан писал: «Если французская музыка имела более глубоких и более оригинальных мыслителей, чем Сен-Санс, то она не имела никогда композиторов с большей чистотой письма» (цит. по: [7, с. 297]).

Как известно, в истории европейского искусства существовала определенная «конкуренция» между французской и немецкой классической музыкой. Разумеется, что единственного победителя здесь быть не может. Зато каждая из двух во многом противоположных культур включает в себе неповторимые достоинства. Если величие немецких художников коренится в глубине мысли, весомости содержания, философичности (Бах, Бетховен, Брамс), то французское искусство покоряет нас сочетанием яркой артистичности и твердой логики (Рамо, Буальдьё, Бизе). И в этой связи ясность стиля Камилла Сен-Санса, которую он не только нашел, но и не утратил в своих произведениях до конца жизни, является характерной чертой французской музыки, и в то же время уникальной чертой авторского стиля.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бальзак О. де. *Лилия долины : Роман. Покинутая женищина. Тридцатилетняя женищина. Повести* / О. де Бальзак. – К. : РВО «Полиграфкнига», 1993. — 440 с.
2. Друскин М. С. *История зарубежной музыки XIX века. Вып. 4* / М. С. Друскин. — М. : Музыка, 1967. — 519 с.
3. Друскин М. С. *Собрание сочинений. Том 4 : Игорь Стравинский* / М. С. Друскин. — СПб., 2009. — 584 с.
4. Конен В. *Дебюсси и внеевропейские музыкальные культуры* / В. Конен // *Импрессионисты, их современники, их соратники*. — М. : Искусство, 1975. — С. 296–308.
5. Коптяев А. П. *Лекция о К. Сен-Сансе* / А. П. Коптяев // *Русская музыкальная газета*. — 1895. — № 4. — С. 286–294.
6. Кремлев Ю. А. *Камилл Сен-Санс и его эстетика* / Ю. А. Кремлев // *Советская музыка*. — 1955. — № 6. — С. 61–72.
7. Кремлев Ю. А. *Камиль Сен-Санс* / Ю. А. Кремлев. — М. : Советский композитор, 1970. — 328 с.

8. *Музыкальная эстетика Франции XIX века [Сборник] М. : Музыка, 1974. — 327 с.*
9. *Раля М. Два облика Франции / М. Раля. — М., 1962. — 484 с.*
10. *Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Выпуск 4 / Р. Роллан : — М. : «Музыка», 1989. — 255 с.*
11. *Санд Ж. Консуэло : Роман / Ж. Санд. — Х. : СП «Фолио», 1993. — 800 с.*
12. *Сигитов С. М. Габриель Форе / С. М. Сигитов. — М. : Советский композитор, 1982. — 280 с.*
13. *Скрёбкова О. Л. Эстетические взгляды Ф. Листа / О. Л. Скрёбкова // Вопросы музыковедения. Труды. — М., 1972. — Вып. 1. — С. 28–65.*
14. *Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX — начало XX в. / Ред. — Л. : Музыка, 1972. — 376 с.*

БУРЕЛЬ А. К. Сен-Санс: в поисках ясности стиля. Статья посвящена эстетическим взглядам выдающегося французского композитора К. Сен-Санса. Рассматриваются характерные черты творческого облика автора: классический тип художественного мышления, культ совершенства формы, классицистские тенденции.

Ключевые слова: эстетика, художественное мышление, классичность, стиль, протезизм, эклектизм, античность.

БУРЕЛЬ О. К. Сен-Санс: у пошуках ясності стилю. Стаття присвячена естетичним поглядам видатного французського композитора К. Сен-Санса. Розглядаються характерні риси творчого складу автора: класичний тип художнього мислення, культ досконалості форми, класицистські тенденції.

Ключові слова: естетика, художнє мислення, класичність, стиль, протезизм, еклектизм, античність.

BUREL A. C. Saint-Saëns: searching for a clarity of style. This article focuses on an aesthetic views of C. Saint-Saëns, the outstanding French composer. The characteristic features of the originative character are considered. The classic type of the artistic intellection, the form's primacy, the classical tendencies are studied.

Key words: esthetics, artistic intellection, classicality, style, proteusism, eclectism, antiquity.

**ТРАДИЦІЙНИЙ ЯПОНСЬКИЙ ТЕАТР
ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ В ОПЕРІ П. МАСКАНЬІ «ІРИС»**

Крізь прорізи в масці
Очі актора дивляться туди,
Де лотос духмяніє.

Мацуо Басьо

В сучасному мистецтвознавчому і культурологічному словнику активно застосовується таке поняття, як культурний діалог «Схід–Захід». Останні десятиліття інтерес до цієї теми не вщухає, а навпаки підсилюється, оскільки взаємодія двох відповідних культурних сфер є однією з ключових ідей сучасного постмодернізму. Згідно даної теми і в рамках цього діалогу проводиться велика кількість семінарів, лекцій, майстер-класів, виставок, концертів тощо. Повторне відкриття Японії у другій половині XIX століття призвело до справжнього культурного буму в Європі. Художні традиції, які були сформовані під впливом японського мистецтва, не втрачають своєї **актуальності** й у наш час. У зв'язку з цим **мета** даної статті – показати вплив традиційного японського мистецтва на західноєвропейський музичний театр.

Серед усіх видів мистецтв в культурно-історичному просторі Японії саме театр займає особливе місце. Японський театр – мистецтво, яке органічно поєднало у собі музику, танець та драматичне дійство. Завдяки наявності цих трьох складових радянський сходознавець М. Конрад порівнює традиційний театр Японії з такими складними музично-синтетичними видами європейського мистецтва, як опера та балет: «Виконання цих п'єс – на наш погляд – дуже близьке за своїм характером до нашої опери, оскільки актори на сцені переважно співають, або говорять мелодійним речитативом; з оперою зближує Но й наявність хору та оркестру. З іншого боку, спектакль Но багато в чому наближається до нашого балету, оскільки рухи акторів засновані на танці ...» [3, с. 11].

І навіть публіка, що відвідує спектаклі японського театру, багато в чому нагадує шанувальників європейської оперної сцени: «...Більш за все японська аудиторія схожа на постійних відвідувачів опери, які

приходять в театр не для того, щоб дізнатися, чи вийде Розіна за графа Альмавіву, а щоб насолодитися майстерністю улюбленого співака чи співачки» [6, с. 6].

Історія театру в Японії нараховує приблизно 1400–1500 років. Дослідники японської історії датують виникнення перших зразків театру в Японії VII–VIII століттями. Однією з перших форм стародавнього японського театрального мистецтва дослідники вважають прадавні містерії Кагура, які сформувалися на основі магічного ритуалу сонячного культу і були невід’ємною частиною синтоїстських обрядів та свят. Крім містерій Кагура, до ранніх театральних форм відносяться: Денгаку¹ – селянські пісні, на основі яких утворюються пісенно-хорові вистави; Гігаку – жанр, що поєднав в собі буддійські містерії з елементами народної комедії; Бугаку – хореографічно-культові вистави; Саругаку² – рання форма народного фарсу.

Якщо Кагура і Денгаку відносяться до, так би мовити, чисто японських театральних жанрів, то три останні різновиди потрапили до Японії з Китаю разом з буддизмом. Дослідниця японської історії Наталія Іофан у книзі «Культура стародавньої Японії», говорячи про появу театру Гігаку, наводить цитату з книги «Ніхонгі» – «Аннали Японії»: «...Муж із Пекче на ім’я Мінасі прибув у 612 році в Японію. Він сказав, що під час перебування в Го (Південний Китай) досягнув там мистецтво музики та танцю. Мінасі було поселено в Сакураї, де були зібрані юнаки, аби навчитись у нього цього мистецтва...» [2, с. 213].

Цікавим є той факт, що навіть у цих ранніх формах японського театрального мистецтва існували такі важливі елементи театральної вистави, як: сцена, оркестр, хор і навіть театральний реквізит (див. [2, с. 232]). Варто відмітити, що деякі з ранніх форм відійшли, а деякі існують і понині, але всі вони, тою чи іншою мірою, мали певний вплив на традиційний японський театр, який ми знаємо сьогодні, а в подальшому й на всю світову культуру.

Існує декілька форм традиційного японського драматичного мистецтва. Не маючи можливості більш детально зупинитися на цій дуже цікавій темі, надамо їх стислі характеристики.

¹ З японської – польове мистецтво.

² З японської – гра мавп.

Театр Гагаку – музично-танцювальний театр імператорського двору. Його історія налічує понад 1300 років. Гагаку виконувалися лише під час придворних подій, на які, звісно ж, пересічні японці не допускалися. Театр має прямі витоки від містерій і поєднує у собі три музично-хореографічні традиції: японську (саїбара, або сайбагаку), китайську (тогаку) та корейську (комагаку). До виконавського ансамблю театру входили співаки, танцівники та музиканти. Склад оркестру налічував близько ста виконавців. Оркестр поділявся на три групи: духові, струнні та ударні. Представники японської аристократії виступали в оркестрі Гагаку як солісти.

Театр Но – театр високої трагедії та піднесених почуттів. Він сформувався в XIV ст. та був театром виключно для самураїв та аристократії. Актори виступали в масках під акомпанемент ансамблю музичних інструментів і хору. Невеличкий ансамбль складався з бамбукової флейти *фуге* і трьох барабанів – маленького, середнього і великого. В п'єсі виступали декілька акторів, один з яких – головний герой (*сїте*), партнер головного героя (*сїмедзурє*), опонент головного героя (*вакі*), супутник вакі (*вакідзурє*). Текст драми в театрі Но напівпромовляється – напівспівається. Акторам допомагає чоловічий хор. Головні й допоміжні дійові особи грають в масках, зображуючи добрих і злих старих, буддійських і синтоїстських богів, жорстоких вояків, небесних красунь та ін. Маски театру Но передають «чисті» емоції, актори «розмовляють» за допомогою чітко регламентованих жестів та рухів.

Театр Кьоґен виникає водночас з театром Но, але якщо Но – це аристократичне мистецтво, то Кьоґен є більш прозаїчним театральним різновидом для простої публіки. Кьоґен часто пародіює високе мистецтво. За жанровим спрямуванням це комедія і фарс. На відміну від Но, який є передусім театром руху, в п'єсах Кьоґен головує слово. Також треба зазначити, що обидва театри співіснують поруч. Вистава театру Но триває приблизно 5 годин і складається з п'яти п'єс, в перервах між якими виконуються комедії Кьоґен. Дуже цікавим з точки зору паралелей, в тому числі і з типажами європейського оперного театру, є улюблений персонаж Кьоґену – слуга Таро: «Він хитрий і одночасно простакуватий, ледачий, але добродушний, нахабний і винахідливий. Класична пара у фарсі – Таро і Князь (даймьо), його господар, причому симпатії глядачів, природно, на стороні слуги» [6, с. 15].

Театр Кабукі³ – найбільш поширений вид традиційного японського театру. Він виник у 1603 році. Всі ролі в ньому виконуються чоловіками⁴. На відміну від театру Но, в Кабукі на перший план виступає сценічна драматургія. Від таланту драматурга залежав успіх сезону. Сюжети бралися з буддійських притч і класики, але до найбільшого перевороту в театрі призвели сюжети, що були запозичені з сучасного життя. Героями цих сюжетів ставали звичайні люди з їх проблемами та переживаннями. Виступ акторів супроводжують хор та ансамбль музикантів, а панівну роль в музичному супроводі виконує сямісен⁵.

Також серед провідних жанрів в японському сценічному просторі існує ще три різновиди лялькового театру – театр Дзьорурі, Йосе та Бунраку. Найцікавішим з них є останній. Театр маріонеток Бунраку перебуває в постійному співіснуванні з театром Кабукі. Обидва театри часто використовують одні і ті ж самі п'єси в своєму репертуарі. Різниця полягає у тому, що в Бунраку дійовими особами є ляльки, а текст промовляє читець (гідаю) під акомпанемент сямісена. Ляльки театру – це «дорослі» герої, і їх «почуття» повинні сприйматися публікою без жодного глузування.

Впродовж більш, ніж півтори тисячі років традиційне японське театральне мистецтво, не зважаючи на його художнє багатство й різноманіття, розвивалося в замкненому культурному просторі, лише в межах національної (або, в кращому випадку, далекоазійської) культури, аж поки наприкінці ХІХ століття не відбувся його «дебют» на західноєвропейській сцені.

22 жовтня 1898 року глядачі римського театру «Констанці» мали змогу вперше побачити японський театр в європейській оперній виставі. Тут відбулася прем'єра опери італійського композитора П'єтро Масканьї «Ірис». Ідея використання театральної вистави як частини оперної дії не нова. Дослідниця творчості Дж. Пуччіні О. Левашова навіть говорить про те, що Масканьї копіює Р. Леонкавалло:

³ З китайської – мистецтво співу та танцю.

⁴ Цікаво, що родоначальницею цього театру є жінка – виконавиця релігійних танців на ім'я О-Куні.

⁵ Сямісен – традиційний японський музичний струнний інструмент, схожий на лютню. Має три струни. Звук видобувається за допомогою плектра.

«Вірний традиціям веризму, Масканьї широко застосовує вигідні сценічні ефекти. Такою, наприклад, є сцена народної вистави в І дії, створена за зразком II дії “Паяців”» [4, с. 279]. Ми не будемо заперечувати спорідненість драматургічних прийомів двох італійських композиторів, але зазначимо, що вперше японська драма з’явилася на європейській оперній сцені саме завдяки П. Масканьї.

Сцена з японським театром введена композитором не лише як данина моді на все японське, і не лише задля екзотичного колориту – вона має важливе драматургічне значення. Перш за все, вона органічно вписується в загальний контекст дії та органічно доповнює картину повсякденного життя японців. По-друге, за сюжетом опери, саме під час вистави закоханий самурай Осака за допомогою Кіото, торговця живим товаром, викрадає доньку Сліпого – красуню Ірис, – і події, що відбуваються на сцені («театр в театрі»), слугують для них своєрідним прикриттям.

Зупинимося більш детально на епізоді, який відкриває сцену театру. Це невеличкий інструментальний дивертисмент, під час якого з’являються комедіанти. Він звучить на початку та наприкінці театральної вистави, створюючи своєрідну тематичну арку. Зазначимо, що подібні музично-драматургічні прийоми притаманні не лише європейській професійній музиці, а використовувались і в японському театрі: «Зазвичай виставам бугаку передував своєрідний інструментальний вступ, який за своїм мелодичним матеріалом значно відрізняється від музичного супроводу бугаку. Такого роду «дивертисмент» виконувався і в перерві між окремими номерами бугаку» [2, с. 226].

Партитура сцени з театром буквально перенасичена авторськими ремарками. Масканьї коментує майже кожен рух, що відбувається на сцені. Появі комедіантів передують наступні ремарки: «Лунають віддалені звуки сямісена, гонги, бубни та інші японські інструменти» [8, с. 62]. В оркестрі композитор передає тембри зазначених інструментів за допомогою *flauto piccolo*, *triangolo*, *timpani* та *incudine*. Завдяки обраному невеличкому складу ансамблю інструментів, Масканьї дуже влучно відтворює звучання оркестру саме сільського театру, на відміну від величезних придворних оркестрів театру Гагаку, у яких, як зазначалося вище, одночасно брали участь понад сто музи-

кантів. Також цікавим є вибір солуючого інструмента в цьому оркестрі, адже саме флейта є своєрідним «музичним символом» японського театру і вважається священним інструментом. Згідно японської легенди, богиня Аме-но Удзуме – покровителька театру та праматір синтоїстських жриць⁶, зробила флейту Феу з бамбуку, що виріс на священній «Горі Небесних ароматів» (див. [2, с. 224]).

Музична мова сцени появи комедіантів на перший погляд вирішена Масканы в суто європейських традиціях – солуюча флейта виконує стрімкі хвилеподібні пасажі у Мі мажорі на пульсуючому тонічному органному пункті цієї ж тональності [ілюстрація № 1].

Ілюстрація №1. П. Масканы опера "Грис". І дія. Сцена появи комедіантів (фрагмент).

Allegro mod. ♩=120

Piano

f con anima

8va

8

f

Дійсно, застосовані засоби виглядають гранично простими, і здається, що японська музична складова тут відсутня, але це не так. Дослідники-сходознавці вказують на наступні факти: «На відміну від китайського, японський звукоряд не є ангемітонним, тому що кожен

⁶ Згідно легендарних японських хронік Ніхон сьокі, саме богиня Аме-но Удзуме виконала перший ритуальний танець, викликаючи богиню Аматерасу (богиню сонця) яка, образившись на свого брата, сховалася від богів. Цей танець послугував появі містерій Кагура (див. [5]).

з його тетраходів має прилеглу велику терцію вгорі і півтон знизу. Три варіанти японської гама *xiradzьosi*, *кумоїдзьосі* та *івато* нагадують фрігійський лад в модифікованій формі раннього середньовіччя» [2, с. 231]. У тому ж джерелі наведено ще більш цікавий факт: «Традиційний порядок концертування гагаку відбився, зокрема, і на виконанні сайбагаку. За традиційної теорії в чергуванні (під час виконання) тональностей ріцу (відповідає мінорній тональності) та рьо (відповідає мажорній тональності) втілюється ритуальне парне протиставлення неба і землі, світла і тіні, високого і низького, чоловічого і жіночого, правого і лівого. Типовий зразок звукоряду сайбагаку в тональності ріцу зі звуком «мі» як тонікою у записі сучасними нотними знаками виглядає наступним чином: мі, фа, соль, ля, сі, до, ре, мі» [2, с. 232]. Отже, Масканьї, який не залучав до опери аутентичної японської музики, завдяки своїй інтуїції, фактично, якимось ірраціональним шляхом відтворює її традиції.

Наступна авторська ремарка дає характеристику головним та другорядним дійовим особам вистави: «Осака та Кіото, переодягнені мандрівними комедіантами (Кіото в костюмі батька Дії, Осака в костюмі Глора, сина сонця) – очолюють юрбу музикантів, гейш, серед яких і Дія, та самураїв» [8, с. 66]).

Як бачимо, Масканьї впроваджує тут нових персонажів, але всі театральні ролі виконують головні герої опери і навіть Дія – це одна з гейш, служниць Кіото. Також зауважимо, що автор опери вільно трактує імена японських персонажів. Так, наприклад, сина богині сонця Аматерасу звали Аме-но-ошидо-мімі. Композитор перетворює його довге і «неспівуче» ім'я на Глора (можливо, від італійської *gloria* – слава).

Спектакль, який розігрують «комедіанти», ніби в кривому дзеркалі передає обставини життя Ірис зі сліпим батьком. Якщо за головним сюжетом Сліпий любить свою доньку, то у сцені, що вигадали Кіото та Осака, батько ненавидить її і навіть хоче продати на ринку. На допомогу дівчині приходять Глор-Осака, який за авторською ремаркою: «...бере Дію в свої обійми, і вони підіймаються до гори, в нірвану» [8, с. 100]. Тут прослідковується пряма аналогія з фіналом опери, в якому Ірис гине, але Сонце призиває дівчину до себе, даруючи їй вічне життя.

Ще одна авторська ремарка, очевидно, найцікавіша, дає нам можливість визначити, до якого жанру належить японський театр, створений композитором та його лібретистом Луїджі Іллікою: «Музиканти встановлюють ляльковий театр з ширмами з боків» [8, с. 73]. Крім того, Ірис перед початком вистави на запитання батька відповідає, що грати будуть ляльки. Чи так це насправді? З першого погляду, все нібито зрозуміло: автор сам називає театр ляльковим, крім того в п'єсі використано побутовий сюжет. За цими ознаками ми вже можемо сказати, що це театр Бунраку, але жодних ляльок ми в опері не побачимо⁷. Також, як зазначалося раніше, текст в Бунраку промовляє читець, що озвучує кожную ляльку, тоді як в опері актори самостійно виконують цю функцію. В авторських ремарках Масканьї сам собі суперечить, коли говорить про *teatrino* – тобто ляльковий театр – і одразу ж зауважує, що актори з'являються в костюмах Глора, Дії та ін. Отже, за цими ознаками ми можемо визначити, що це театр Кабукі. Але, врахувавши загальну драматургію опери, можемо знайти і риси театру Кьоген.

Звісно, композитор і не повинен був достовірно відтворювати якийсь конкретний японський театральний жанр. Його фрагментарних уявлень цілком вистачило для того, щоб створити, в принципі, певний умовний образ японської вистави. А ми вже, аналізуючи, бачимо, що він поєднав ознаки театру Бунраку з театрами Кабукі та Кьоген, створивши збірний, комплексний образ японського театру.

Масканьї не ставив перед собою конкретної задачі щодо використання в опері автентичної японської мелодики. Про це говорить американський дослідник його творчості А. Маллах (Alan Mallach): «Масканьї зіткнувся із складними завданнями створення музичного союзу з мовою та візуальними образами лібрето Ілліки. На відміну від Пуччіні та його підходу до «Мадам Баттерфляй», у Масканьї не було ніякого інтересу до «підсолювання» його партитури автентичними японськими мелодіями. Його інтерес до японської музики був об-

⁷ Зазначимо, що в режисерській версії Teatro dell'Opera di Roma 1996 року ляльки все ж таки присутні. За задумом авторів, сцена ділиться на дві половини: праворуч розгортається основна дія, де акторами є співаки, а ліворуч дія дублюється за допомогою ляльок у людський зріст.

межений створенням лише музичної фарби, відображеної у ляльковій виставі в першому акті і вступі до другого, де скрипка, флейта і арфа викликають в уяві таємничий східний колорит, музичну паралель до використаних Іллікою японських слів як декоративного елемента у лібрето. Масканьї був набагато більше зацікавлений у пошуку шляхів створення музичної атмосфери, яка була би максимально близькою до особливої вибагливості образів ар-нуво, що їх створив Ілліка» [7, с. 126]. Натомість опера перенасичена японською символікою, що ідентифікує цю загадкову країну; і саме сцена театру, на нашу думку, набуває тут статусу головного мистецького символу Японії.

Величезний вплив традиційного японського театрального мистецтва на європейський музичний театр не обмежується рамками лише єдиної опери П. Масканьї. У ХХ сторіччі ми побачимо його в творчості багатьох композиторів, таких як К. Вайль (опера «Der Jasager» – «Людина, яка говорить “так”»), Б. Бріттен (опера-притча для церковного виконання «Curlew River» – «Річка Керлю»), в тому числі й український автор В. Польова – балет «Гагаку». Проте, зразки японського театру ми побачимо й раніше, навіть не виходячи за хронологічні межі доби модернізму, а саме в «японській» опері Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй». Про це вперше говорить дослідниця Т. Гнатів: «Цікаво, що обидва аріозо Баттерфляй і епізод американського суду нагадують мініатюрні театралізовані сценки, які вона немовби “розіграє” перед Сузукі, а відтак перед Шарплесом, Горо, Ямадорі, що, очевидно, є притаманним японській театральній традиції» [1, с. 143].

Висновки. Отже, японський сюжет в творчості П'єтро Масканьї відкриває новий етап жанрового збагачення західноєвропейської опери доби модернізму та намічає шляхи його подальшого розвитку у добу постмодернізму. Можливо, своїми, скромними засобами, можливо, ще не надто переконливо щодо автентичності і переважно на рівні сюжету, але сюжету вже достатньо глибокого, Масканьї все ж таки відтворює специфіку японської культури, японські культурні коди.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гнатів Т. Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй»: на підступах до моноопери // Київське музикознавство. Вип. 18. — К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2005. — С. 138–144.

2. Иофан Н. А. *Культура древней Японии* / Н. А. Иофан — Москва : Наука, 1974. — 261 с.
3. Конрад Н. И. *Театр в Японии* / Конрад Н. // *Японский театр : сб. ст.* — Л. : Academia, 1928. — С. 9–12.
4. Левашова О. *Пуччини и его современники.* — М. : Сов. композитор, 1980. — 528 с.
5. *Нихон сёки – Анналы Японии : В 2 т. / [Пер. и коммент. Л. М. Ермаковой и А. Н. Мецзякова]* — Т. 1. *Свитки I–XVI.* — СПб. : Гиперион, 1997. — 496 с. (*Литературные памятники Японии. IV*).
6. Чхартишвили Г. *Театр на все времена* / Чхартишвили Г. // *Японский театр.* — СПб. : Северо-Запад, 2000. — С. 5–32.
7. Mallach A. *Pietro Mascagni and His Operas.* — Northeastern University Press, 2002 — 378 p.
8. *Mascagni P. Iris.* — *Riduzione per Canto e Pianoforte di C. Carignani / Libretto di L. Illica.* — Milano : Ricordi, 1898. — 308 с.

ГОРОБЕЦЬ Р. Традиційний японський театр та його відображення в опері П. Масканьї «Ірис» У даній статті розглядається проблема впливу традиційного японського театру на західноєвропейський музичний театр другої половини 19 століття в рамках художньо-культурного діалогу – «Схід–Захід». Прикладом для аналізу слугувала опера П’єтро Масканьї «Ірис».

Ключові слова: Японія, театр, опера, лібрето, авторська ремарка, сюжет, П’єтро Масканьї, Ірис.

ГОРОБЕЦЬ Р. Традиционный японский театр и его отражение в опере П. Масканьи «Ирис» В данной статье рассматривается проблема влияния традиционного японского театра на западноевропейский музыкальный театр второй половины 19 века в рамках художественно-культурного диалога – «Восток–Запад». Примером для анализа послужила опера Пьетро Масканьи «Ирис».

Ключевые слова: Япония, театр, опера, либретто, авторская ремарка, сюжет, Пьетро Масканьи, Ирис.

GOROBETS R. Traditional Japanese theater and its reflection in Mascagni’s opera “Iris”. This article discusses the problem of the influence of traditional

Japanese theater to the West European music theater of the late 19th century in the artistic and cultural dialogue – «East–West». Served as a model for the analysis of the opera by Pietro Mascagni's «Iris.»

Key words: Japan, theater, opera, libretto, author's remark, plot, Pietro Mascagni, Iris.

УДК 781.22 : 786.2

Ирина Денисенко

ФАКТУРНЫЕ ПРОГРАММЫ «PRÉLUDES POUR PIANO» К. ДЕБЮССИ: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СИСТЕМАТИЗАЦИИ

Целью статьи является выявление и систематизация типов фактурных программ в фортепианных прелюдиях К. Дебюсси. **Объект** изучения – фортепианный стиль К. Дебюсси, **предмет** – его фортепианно-фактурная составляющая, реализованная в жанре прелюдии.

Исследователи творчества К. Дебюсси неоднократно отмечали «незаданность» звуковой формы его произведений, зависящую от «ощущения момента». Э. Денисов, ссылаясь на П. Булеза [10] и Ж. Брэле [11], определяет это качество формы у К. Дебюсси как ее характерную особенность. В строении фактуры его фортепианных сочинений также сочетаются конструктивная четкость с импровизационностью, что выражается, в первую очередь, через плотность изложения – не только по-вертикали, но и по-горизонтали (см. об этом: [8]). В качестве примера развития в рамках гибкого сочетания факторов плотности горизонтали можно привести прелюдии Первой тетради № 4 «Le sons et les parfums tournent dans l'air du soir» и № 6 «Des pas sur la neige».

В первой из них сначала доминирует ритмический плотностный фактор (1–8 тт.). Постепенно он сменяется метро-группировочным (с 9-го т.). К концу же, в коде, в силу вступает группировка фактурно-структурных компонентов, приходящихся в большем количестве на те же единицы времени, что и в начале Прелюдии, за счет их разукрупнения (с 42-го т.). Аналогичный тип строения фактуры

представлен и в «Des pas sur la neige». Здесь фактурная плотность по горизонтали сначала как бы колеблется в чередовании ритмических единиц разного «веса» (1–7 тт.). Однако в конце Прелюдии вычлененная фактурно-мотивная ячейка в виде нисходящей малой терции, многократно повторяясь, вводит в качестве основного средства горизонтальной организации фактуры тот же, что и в «Le sons et les parfums tournent dans l'air du soir», фактор группировочной плотности (28–33 тт.).

Принцип плотностных (ритмических и группировочных) изменений по горизонтали фактуры в целом определяет фактурные программы тех фортепианных миниатюр, которые в данной статье определяются как *моно-фактурные*. Такого рода миниатюры органичны и цельны именно благодаря логике плотностно-фонических процессов. Возникающие при этом «фактурные кульминации» прямо не связаны с динамизацией формы: уплотнение здесь на слух почти не ощутимо. Вычлененный результативный микромотив в лаконичном фоновом обрамлении как бы парит в звуковом пространстве и помещается обычно в более высокий регистр (обе названные выше Прелюдии).

Другой тип миниатюр в цикле Прелюдий К. Дебюсси определяется как *полифактурный*. В их музыкальной ткани происходят существенные, причем не только плотностные изменения по вертикали изложения. У К. Дебюсси они сводятся, в основном, к чередованию ленточно-гетерофонных, контрастно-полифонических и гомофонно-гармонических форм изложения. Каждая из них, с одной стороны, отвечает определенной жанровой модели и легко распознается в этом качестве слухом, с другой, – в фортепианном письме К. Дебюсси эти модели имеют индивидуализированную специфику. Так, звуко-комплексы гармонии в стиле К. Дебюсси рождаются из фактуры, а не наоборот; вертикаль выступает как *фактурно-гармонический комплекс*, в котором фонические моменты – масса, расположение, регистр, в исполнении – динамика, артикуляция, агогика, педализация, – играют конструктивно и образно значимую роль – «...для Дебюсси гармония – почти тембр, и он часто оперирует гармонией как краской, мягкой и очень пластичной» [3, с. 109]. «Ленточный» гетерофонный комплекс делает фактурную реализацию такой гармонии монолитной

и цельной, поскольку это, по-существу, – «многоголосная», «утолщенная» мелодия, «многоголосный» мотив.

В Прелюдиях полифактурного типа возникновение смен форм изложения связано с проявлением элементов *сюжетной программности*, что отличает их от монофактурных, «картинных» по замыслу. Об этом речь идет в статье Д. Фришмана, посвященной влиянию программности на форму Прелюдий [7]. Автор выделяет два основных «программно-композиционных типа» миниатюр – «сюжетный» и «несюжетный». При этом все Прелюдии К. Дебюсси в плане программности имеют однотипные названия, а их «сюжетность» или «несюжетность» раскрывается через форму изложения материала – фактуру. Фактурные программы миниатюр соотносятся с типами композиционных решений, выступая как основа построения их исполнительских планов. В монофактурных Прелюдиях они строятся на основе градаций плотности изложения при сохранении общей звуковой «картины», в полифактурных – на выделении фактурных контрастов, создающих подобие сюжетности.

Техника единого общего мотива в двух типах фактурных программ Прелюдий реализуется по-разному. Дескриптивное (описательное) начало в одном случае осуществляется как реализация звукового образа в неподвижной, подверженной лишь тончайшим плотностным изменениям фактуре (*монофактурный, жанрово-однородный* тип). В другом случае возникает фактурная дискретность в виде чередования различных видов изложения, достаточно заметно контрастирующих (*полифактурный, жанрово-контрастный* тип). Между обоими типами не существует резко обозначенной границы, поскольку общее для них – метафоричность. Генеалогия творчества К. Дебюсси восходит скорее к символизму, чем к импрессионизму, «...а тем более, – импрессионизму в живописи Клода Моне и основанной им школы» [9].

К. Дебюсси руководствовался в программах своих сочинений целым комплексом эстетических идей-метафор, реализованных в звуковой форме через мотивно-фактурную технику, понимая символ прежде всего как эмоционально, психологически настраивающий знак смысла: «Музыка Дебюсси – это собор, полный символов, движущихся во времени» (М. Эмманюэль) (цит. по: [5, с. 242]). Звукоизобразительность здесь вторична. Например, равномерные

фигурации в «Jardins sous la pluie» со звучащей на их фоне как бы издали фольклорной мелодией, воспринимаются в символистском контексте как психологический знак «одионочества и зыбкой надежды» [7, с. 133]. Трактовка программности как символичности распространяется на обе тетради «Préludes pour piano». Ассоциативные ряды при этом более сложны в полифактурных Прелюдиях, содержащих большую сюжетно-драматическую развернутость (№ 7 «Ce qu'a vu le vent d'Ouest», № 10 «La Cathédrale engloutie»). Менее сложны в своих метафорах-символах монофактурные Прелюдии – № 1 «Danseuses de Delphes», № 4 «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir», № 8 «La fille aux cheveux de lin». Тем не менее, фактурная остинатность не всегда изобразительна лишь в явленческом (общенно-картинном) аспекте. Например, «Des pas sur la neige», основанные на повторении неизменной ритмической фигуры, снабжены ремаркой композитора, адресованной к исполнителям и слушателям: «Этот ритм должен иметь звуковое значение фона печального и обледенелого пейзажа». «Леденящая душу» остинатность в фактуре этой Прелюдии обыграна через зловещий видеоряд в одном из эпизодов фильма «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, где использована музыка этой Прелюдии.

Особое значение в Прелюдиях К. Дебюсси приобретает *реальное звучание*. Их нельзя рассматривать «...в отрыве <...> от фактурных элементов, считавшихся вторичными, тогда как именно эти элементы в музыке К. Дебюсси приобрели принципиальную роль, поскольку конкретный *чистый звук* вырос до значения элемента, соучаствующего в создании структуры произведения наравне с мелодикой, ритмикой и гармонией» [9, с. 85]. (Курсив автора. – И. Д.). Суть программности у К. Дебюсси, поэтику «чистого звука» в его фактуре едва ли не раньше всех ощутил основоположник абстрактной живописи В. Кандинский – «...он <...> никогда не придерживался ноты, слышимой ухом, что является характерной чертой программной музыки. Он мерит больше, чем нотами, чтобы вполне использовать внутреннюю ценность своего впечатления» (цит. по: [9, с. 95 – 96]).

Несмотря на фиксируемую в названиях Прелюдий «программность», их музыка многозначнее и сложнее этой программности. Она восходит к «внутренней ценности впечатления», запрограммиро-

ванного в той или иной звуковой идее-символе, получающей звуковой рост и развитие, направленное к многозначным, но единым в своей основе ассоциациям воспринимающего субъекта. Отсюда – принципиальная многозначность трактовок фактурных программ Прелюдий К. Дебюсси: «Если он (К. Дебюсси. – И. Д.) задерживает внимание слушателя на деталях, то только затем, чтобы умножить в его восприятии точки зрения. Он накапливает звуки, создавая из них более или менее компактные группы (монофактурный принцип. – И. Д.), или же позволяет им в поединке сеять замешательство в содружествах (полифактурный принцип. – И. Д.) <...> и всякий раз по-новому освещает минутные или долговременные союзы звуков, без конца меняя их экспрессивные достоинства, никогда не давая им упрочиться и отождествиться» [9, с. 96].

Вводя через фактуру такие «непостоянные меры времени», К. Дебюсси усиливает у слушателей ощущение присутствия времени в музыкальном произведении, «...стирает или подчеркивает ритмические импульсы, разделяет или сливает звучания» [9, с. 96]. Это и есть *фактурная динамика* композиции в фортепианной музыке К. Дебюсси. Ведь «стирание или подчеркивание» ритмических импульсов, «разделение или слияние звучания» означает приоритет плотностно-звуковых процессов в фактуре над ее виртуально-временным, причинно-следственным гармоническим опосредованием.

В Прелюдиях К. Дебюсси типовые фактурные функции триады (ведущий голос – контрапункт – бас) в чистом виде отсутствуют. В большинстве случаев возникает лишь их некое подобие (квази-функции). «Смежноступенность» (термин В. Золочевского [4]), характеризующая гетерофонно-моноподическую природу лада и фактуры у К. Дебюсси, не означает сведение всего гармонического комплекса его музыки к лентам-дублировкам. Фортепианная фактура даже в монофактурных миниатюрах дифференцирована фонически, благодаря чему и возникает эффект ее звукового объема. Фонизм здесь приобретает статус функциональности и не сводится к колористическому эффекту. Такую фактуру В. Сирятский [6] вслед за Л. Гаккелем [2] определяет как *реально-беспедальную*, поскольку при ее исполнительской реализации нет необходимости с помощью педали изменять зафиксированную в нотах длительность звуков.

Элементы такой фактуры, идущей от М. Мусоргского, в рассредоточенном виде постоянно встречаются в Прелюдиях К. Дебюсси. С точки зрения исполнительской техники в ней происходит вертикализация движения: романтический принцип «скользящего движения» вдоль фортепианной клавиатуры, направленной на взятие «максимума нот» в пределах одного движеньеского акта, сменяется эпическим в своей основе (у К. Дебюсси – повествовательно-программным) принципом «самодостаточного вертикального движения, выявляющего ценность отдельного звукового комплекса в пределах от единичного звука до вертикального созвучия» [6]. Принцип «звучит только то, что удерживается пальцами», сближает фактуру Прелюдий К. Дебюсси с доклассической клавирной музыкой XVIII века. Так, в «La Cathédrale engloutie» кварто-квинтовые аккорды вступают в ритмико-агогические отношения, способствующие выделению их звучаний. Они представляют собой временные точки, где время звучания становится реальным, а не включаются в виртуальное время функционально-гармонических тяготений (1–4 тт.).

Широко используются в фактуре Прелюдий и пласты, определяемые С. Яроцинським как *звуковые полосы* [9, с. 193]. Их происхождение связано с фигурированием многократно повторяемых аккордов-«столбиков», в которых могут выделяться отдельные звуки или даже мотивы. В качестве примеров такого выделения можно привести 1–2 тт. из Прелюдии № 3 «Le vent dans la plaine», где акцентируются крайние точки однородной вертикали, Их происхождение связано с фигурированием многократно повторяемых вертикалей, в которых могут выделяться отдельные звуки или даже интервальные мотивы (Прелюдия № 23 «Les tierces alternées»). Вертикальные комплексы здесь организованы по принципу подобия их звукового состава, где нет стабильных отношений рельефа и фона, а также контрапунктирования как такового. Вертикаль и горизонталь здесь едины и рождены монодией, расслаивающейся на гетерофонные пласты-варианты. И хотя все названные фрагменты исполняются с педалью, она каждый раз должна соответствовать не периоду длящейся гармонии, а взятой за основу композитором ритмико-агогической единице измерения – точке-вертикали, мотиву-«полосе», комплексному регистровому кластеру.

Не случайно в клавирах своих фортепианных сочинений К. Дебюсси прибегает к точному указанию педализации, поясняя это также соответствующими словесными ремарками: «Laissez vibrer» («С правой педалью»), «Les deux pédales» («Обе педали»), «Quittez en laissant vibrer» («Снять руку, оставив педаль»).

Модальная техника комбинирования мотивов-«полос» в фактуре Прелюдий сочетается с функционально-гармоническими «вкраплениями». Обычно они представлены в начале и конце построений – в зонах экспонирования и кадансирования. Именно в кадансах встречаются гомофонно-гармонические формулы тонально-функционального смысла, «арочно» цементирующие мотивные варианты, как бы парящие в звуковом пространстве внутри построений. Такова, например, функция гармонических кадансов в монофактурных прелюдиях «La fille aux cheveux de lin» или «Des pas sur la neige». В Прелюдии № 8 в первом семитакте экспонируются три типа фактуры – монодическая, точнее, монофоническая (первые 2 тт.), гомофонно-бурдонная (конец 2-го – начало 4-го тт.) и аккордово-хоральная (кадансовая зона в 5 – начале 7-го тт.). При этом все вертикали – и бурдонная квинта 3-го такта, и трезвучия каданса – вытекают из начального одноголосного мотива, построенного по звукам трезвучий параллельно-переменного лада (комплексная тоника Ges-dur – es-moll, образующая «мягкий» малый септаккорд). «Реальная беспедальность» вполне применима в исполнении этого фрагмента, причем во всех трех фактурах. Звуковая слитность здесь будет достигнута иным способом – через звуковедение, фразировку и динамическую нюансировку. Отсюда и ремарка «sans rigueur – играть свободно», что означает в данном случае приоритет ритмико-агогической стороны исполнения над звуко-колористикой вертикали. Последующие преобразования исходного мотива Прелюдии № 8 связаны уже с приоритетом гетерофонных наслоений в виде параллелизмов созвучий с обостренными диссонансами (малые секунды 8–9 тт., партия левой руки), а затем с параллельными квартсекстаккордами (14–15 тт.). После этого следует кадансовая «веха» (от 16-го т.), от которой начинается новый этап преобразований мотива по горизонтали и вертикали. Трезвучная (терцовая) сопряженность начальной горизонтали уступает место секундовости, а в вертикали господствуют нонаккорды, данные как вер-

тикальная проекция горизонтали. Средний раздел Прелюдии (*Un peu animé*), начинающийся после каданса с консонантной тоники *Es-dur*'а, представляет собой новый этап в разворачивании мотивно-фактурной программы. В итоге в заключительном разделе, после «разъясняющего» функционально-гармонического каданса в *Des-dur*'е (одна из доминант комплексной тоники – *Ges-dur – es-moll*), следует реприза-кода (*Murmuré et retenant peu à peu*), где снова показаны все три фактуры, но на этот раз как бы по нисходящей. Именно в коде – в первом пятитакте и в четырех последних, а также по долям такта в срединном трехтакте и на весь такт – в третьем из них – можно применить длительную педаль, прислушиваясь к образующимся при этом вертикальным комплексам. В них не должны «попадать» звуки секундово смещаемых мотивов, за исключением мелодических попевок «разложенных» нонаккордов, которые вполне свободно могут быть преобразованы в диатонические тетра хорды.

В целом в фактуре Прелюдий господствует техника единого общего мотива, основанная на разнообразных и многосторонних его фактурных показах. В зависимости от образно-смысловых задач этот мотив может развиваться исключительно по горизонтали как, например, в Прелюдии № 9 «*La sérénade inferrompue*», лишь изредка выступая в вертикальной форме. В других случаях мотив сразу же показан вертикально, что бывает сравнительно реже, например, в Прелюдии № 14 «*Feuilles mortes*». Соответственно направленности «векторов» мотива выстраиваются и фактурные программы. Например, в «*La cathédrale engloutie*» господствует монофактурность quasi-хорального типа. Хорал здесь лишь внешне имеет гармонический облик и представляет собой «утолщенную» монодию, обрамляемую в экспозиции и коде бурдонными колоколами крайних регистров. Изменения в формах фактурной реализации мотивов регистрируют в Прелюдиях фазы временного процесса музыкальной формы. Мотив-объект движется в реальном времени, не встречая препятствий на своем пути в виде контрастирующих ему антитез. Смены фактуры – разные «ипостаси» самого мотива. В этом – ключ к пониманию программности в Прелюдиях К. Дебюсси. Чисто звуковые (сонорные) качества фактуры музыки, написанной для фортепиано, до К. Дебюсси (если не считать русскую школу в лице М. Мусоргского) «... были

ограничены динамическими и артикуляционными категориями <...>, преобладало тематическое мышление» [9, с. 189], вытекающее из тонально-гармонической структуры произведения. И хотя у предшественников К. Дебюсси можно обнаружить «известную чуткость к чисто звуковым значениям», именно у него устанавливается принцип *mise en place sonore* – конкретного звукового качества, создаваемого исполнителем за счет продуманного применения тех или иных исполнительских средств и приемов к отдельным фактурным компонентам и к звуковому облику фактуры произведения в целом.

Фортепианная фактура К. Дебюсси «оркестрова» в особом значении – темброво-ассоциативном. Расширение шкалы звуковых качеств извлекаемых на фортепиано звуков и созвучий – главное стилевое открытие фортепианного письма композитора. Отсюда – не свойственные привычным фортепианно-фактурным формулам акустико-исполнительские решения, запрограммированные и тщательно обозначенные автором. Например, в классико-романтической фортепианной литературе плотные аккордовые массивы исполняются с соответствующей динамикой – от *mf* до *fff*. У К. Дебюсси такая прямо пропорциональная зависимость фактурного волюмена (плотности) и громкости звучания становится обратно пропорциональной – «волюмен значителен, а сила относительно не велика» [9, с. 191]. Однако подобное обращение с громкостной динамикой не означает, что фактура Прелюдий в звуковом плане дединамизирована. Отсутствие в них антифонов концертно-виртуозного типа компенсируется другими средствами из того же арсенала – исполнительскими. На первом месте здесь артикуляция. Ее истоки исследователи творчества К. Дебюсси [1], [9] чаще всего видят в перенесении на фортепианное письмо штрихов струнно-смычкового ансамбля.

Однако это далеко не так. Благодаря использованию фактуры разной плотности в монофактурных построениях, а также элементов разных фактур в полифактурной горизонтали, в ряде Прелюдий возникает целостная картина *артикуляционной полифонии*. Она не сводится к имитации приемов игры на других инструментах, поскольку их штрихи почти никогда не реализуются в чистом виде: в *staccato* есть всегда скрепляющие легатные моменты, достигаемые за счет звуковедения или педали, в *legato* – за счет фразировки достигается именно

фортепианная слитность или дробность, соответствующая смыслу интонируемых построений. В большинстве же случаев приемы артикуляции накладываются друг на друга по пластам фактуры. В проанализированной выше Прелюдии № 8 «La fille aux cheveux de lin» общий легатный «ток» горизонтали постоянно нарушается введением вертикально дифференцированных сегментов, допускающих исполнение если не *staccato*, то *marcato* без всякого «заимствования» из практики деревянных духовых, на что, казалось бы, наталкивает первоначальный мотив-наигрыш.

Таковы и «имитации» гитарных фактурных элементов в Прелюдии № 10 «La sérénade interrompue». Применяемый здесь прием – чисто фортепианный, поскольку на гитаре невозможно достичь ритмической звуковой дифференциации звука, извлекаемого на той же струне. В данном случае К. Дебюсси применяет имитацию в унисон, исполняемую двумя руками пианиста (1–8 тт.), а затем ее же – в квинту (ремарка «Les deux pédales» / «Обе педали») после чего – в «аккорд» (ремарка «Doux et harmo-nieux» / «Нежно и гармонично»). «Гитарное» в этой музыке относится в большей степени к гармоническим фигурациям нижнего пласта фактуры и его четко ориентированной нацеленности в кадансах на тонально-гармонические центры, даже с нарочитым подчеркиванием субдоминанты, доминанты и тоники. Фортепианная специфика здесь проявляется и в регистровке – охвате диапазона более четырех октав, что в реальной гитарной музыке, а тем более, в серенадных аккомпанементах вряд ли практиковалось.

Выводы. Принцип *mise en place sonore* (уместности звучания) распространяется на все уровни фактурных программ Прелюдий и относится к ладогармоническим компонентам, к артикуляции, фразировке и педализации, на которых композитор делает особый акцент в целостной форме произведения. В фактуре Прелюдий по-особому осуществляется проблема рационализации времени, в которой заключается ключ к тому воздействию, которое оказал К. Дебюсси на всю последующую музыку, в том числе, и фортепианную. В основе здесь – новая трактовка понятия «движение», в котором основными являются отношения длительности и интенсивности, управляющие этим движением. Акцент на движении, характеристиках длительности и интенсивности его фаз – главный аспект фактурных программ

Прелюдий К. Дебюсси. Последнее и позволяет в Прелюдиях выделить два их основных типа – моно- и полифактурную программы в изложении и развитии материала.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. В. *Избранное: Социология музыки* / Теодор В. Адорно. — СПб. : Унив. кн., 1998. — 445 с.
2. Гаккель Л. *Клод Дебюсси* / Л. Гаккель // *Фортепианная музыка XX века : очерки* / Л. Гаккель. — 2-е изд. — Л., 1990. — С. 20–45.
3. Денисов Э. В. *О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси* / Э. Денисов // *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. Денисов. — М., 1986. — С. 90–111.
4. Золочевський В. *Ладо-гармонічні засади української радянської музики* / В. Золочевський. — 2-ге, доп. вид. — К. : Муз. Україна, 1976. — 224 с.
5. Кокарева Л. *Клод Дебюсси: Исследование.* / Л. Кокарева. — М. : Музыка, 2010. — 496 с.
6. Сирятський В. О. *Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва : навч. посібник* / В. О. Сирятський. — Харків : Факт, 2003. — 144 с.
7. Фришман Д. *Программность и музыкальная форма в фортепианных прелюдиях Дебюсси* / Д. Фришман // *Музыка и современность : сб. ст. / [сост. Т. А. Лебедева]*. — М., 1971. — Вып. 7. — С. 122–163.
8. *Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной горизонталы) : метод. реком. для студентов муз. вузов* / [сост. Игнатченко Г. И.]. — Харьков, 1984. — 19 с.
9. Яроциньский С. *Дебюсси, импрессионизм, символизм : пер. с пол.* / Стефан Яроциньский. — М. : Прогресс, 1978. — 232 с.
10. Boulez P. *Relevés d'apprenti* / Pierre Boulez. — Paris : Ed. du Seuil, 1966.
11. Brèlet Gizèle *«Musiques Nouvelles»*. — Paris : Ed. Klincksieck, 1968.

ДЕНИСЕНКО І. Фактурні програми «Préludes pour piano» К. Дебюссі: досвід виконавської систематизації. Розглянуто особливості побудови та розвитку фактури у фортепіанних прелюдях К. Дебюссі, систематизовано типи їхніх фактурних програм з урахуванням виконавсько-інтерпретаційних завдань.

Ключові слова: стиль К. Дебюссі, фортепіанна прелюдія, фактура, фактурна програма, тип фактурної програми, виконавська інтерпретація.

ДЕНИСЕНКО И. Фактурные программы «Préludes pour piano» К. Дебюсси: опыт исполнительской систематизации. Рассмотрены особенности строения и развития фактуры в фортепианных прелюдиях К. Дебюсси, систематизированы типы их фактурных программ с учетом исполнительско-интерпретационных задач.

Ключевые слова: стиль К. Дебюсси, фортепианная прелюдия, фактура, фактурная программа, тип фактурной программы, исполнительская интерпретация.

DENISENKO I. Texture programme «Préludes pour piano» K. Debussy: experience of performance systematization. Features of a structure and texture in K. Debussy's piano preludes are considered, types of their texture programs taking into account performing and interpretative tasks are systematized.

Key words: K. Debussy's style, piano prelude, musical, texture program, type of the texture program, performing interpretation.

УДК 78.071.1 : 792.54(438)»19/20»

Олександр Сердюк

«КОРОЛЬ РОГЕР» К. ШИМАНОВСЬКОГО В ЛАБІРИНТАХ ШУКАНЬ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ РУБЕЖУ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Як видається вже сьогодні, музична драма «Король Рогер» Кароля Шимановського, задум якої сформувався в Україні за умов великого культурно-історичного перелому, виявилася не лише однією з вершин творчості польського митця, а й стала певним символом постсучасної епохи. Сповнений багатоманітних знаків різних культур у широкому етнонаціональному і часовому діапазоні, цей твір нагадує своєрідний «духовний лабіринт», вихід з якого кожен приречений шукати самостійно, керуючись власним духовним досвідом. Ці пошуки набувають особливого значення саме зараз, коли відбувається девальвація традиційних цінностей культури, коли в суспільстві усе

відчутніше проявляються ознаки нетерпимості. Шимановському же нетерпимість увижалася основною хобою життя людей. На думку композитора, події громадянської війни, зокрема в Україні яскраво засвідчили, до чого приводить подібна нетерпимість: ті, хто нищив давні святині, сліпо й беззастережно вдавалися до поклоніння новим ідолам, які благословляли нове насильство. Таке майже діонісійське вирування стихії знищення гнітило Шимановського і ці його настрої відбилися, зокрема, в кантаті «Агава», але якнайяскравіше – в музичній драмі «Король Рогер».

Концептуальна загадковість, парадоксальність ідейних засад, поетична відкритість «Короля Рогера», як здається, приваблювала і, водночас, створювала проблему для тих, хто наважувався поставити «Короля Рогера» на театральній сцені. Ймовірно, в цьому криється одна з причин частих концертних виконань цього твору (зокрема, у Києві 2005 року).

Проте, досвід сценічної реалізації «Короля Рогера» наочно продемонстрував великі можливості не стільки щодо відтворення у такий спосіб багатьох нюансів задуму авторів твору, скільки використання його як «будівельного матеріалу» для створення нового за смислами театального тексту.

Отже, спроби інсценізації цієї музичної драми висвітлили усю складність такої справи. Як свідчать факти, Шимановський не мав достатнього досвіду роботи в умовах театру, коли приступав до написання лібрето «Рогера» у 1918 р. На той час жодний із його музично-драматичних задумів ще не був реалізований на театральній сцені. Його знання про принципи творення театальної вистави тоді мали переважно теоретичний характер. Брак практичного досвіду виявився тільки під час підготовки до прем'єрної вистави його першої музичної драми «Хагіт», коли Шимановський був вимушений «на ходу» коректувати текст лібрето, вокальні і оркестрові партії тощо. Однак вже у сценічних нотатках до «Рогера» композитор намагається врахувати специфіку театальної вистави. Його погляди щодо естетики театру знаходять відображення в автобіографічній повісті «Ефеб». Про перспективи сценічного втілення музичної драми, яка б ґрунтувалася на сюжеті «Вакханок» Еврипіда, висловлюють свої міркування герої повісті. Вони відкидають таку можливість за умов традиційних

оперних канонів. Найбільш прийнятною їм видається естетика театру, що відбилася у дягилевських виставах. Дійсно, у баченні «Рогера» як майбутньої вистави вирішальну роль зіграло знайомство Шимановського з новітніми явищами російської театральної культури, особливо з оперою «Соловей», балетами «Весна священна» і «Петрушка» Стравинського та пізніми операми Римського-Корсакова у сценічних інтерпретаціях дягилевської трупи.

Отже Шимановського приваблювала ідея синтезу мистецтв, яка по-своєму втілювалася Р. Вагнером та ввижалася Т. Міцинському і С. Виспянському. Останній був палким прихильником ідей німецького майстра і навіть писав лібрето, що передбачали певний баланс, художню рівнозначність усіх компонентів вистави. Не випадково Шимановський намагався створити музичну драму на основі «Прокляття» Виспянського, адже в усіх його п'єсах закладені чітко визначені засади майбутнього сценічного втілення. Крім того, його драми проникнуті майже музичним ритмом віршування. Треба також враховувати, що Івашкевич, починаючи працю над лібрето «Рогера», постійно знаходився під впливом драми Виспянського «Болеслав Хоробрий».

Як встановлено, вплив театральної естетики Виспянського відчувається не лише у символіці поетичного тексту лібрето «Рогера», а й у докладно розписаних сценічних ремарках, якими насичує партитуру Шимановський, а також у певній подібності деяких сценічних ситуацій. Це стає очевидним, якщо, наприклад, порівняти фінальні сцени «Рогера» й «Акрополя» Виспянського.

Одначе перевірити, чи вдалося Шимановському закласти можливості для відтворення органічного синтезу всіх складових частин музично-драматичної вистави, можна тільки шляхом практичного втілення «Короля Рогера» на сцені. Театральна доля цієї музичної драми виявилася складною, але й цікавою.

Особливої актуальності, як виявилось, цей твір набув у постмодерністській ситуації кінця ХХ – початку ХХІ століть. Про це свідчить активізація уваги режисерів і керівників оперних фестивалів до цієї опери: це і петербурзький фестиваль «Звезды белых ночей» (2008), і Единбурзький фестиваль (2008), і фестиваль в Брегенце (2009). Прем'єри «Рогера» відбулися останнім часом, зокрема, в оперних театрах Бонна (2009), Барселони (2009), Парижа (2009), Майнца (2011).

Акцент на динамізації візуального ряду та його алюзійна навантаженість, ретельна деталізація пластичних компонентів спектаклю, посилення ролі світло-кольорової драматургії вистави, часте використання кінематографічних засобів виразності та комп'ютерних спецефектів тощо стали визначальними у створенні театрального синтезу переважної більшості цих вистав.

«Постмодернізація» ідей і образів «Рогера» стала характерною тенденцією, що проявилася в інсценізаціях цієї музичної драми вже починаючи з другої половини 80-х років. Про це свідчить, зокрема, інсценізація «Рогера» в оперному театрі Дортмунда (1986), підготовлена за участю польських митців: Р. Сатановського, А. Маєвського, Л. Адамика. Коментарі у програмі до вистави вказують на спроби постановників розширити образні аналогії, надати їм ознак інтертекстуальності. Постать Пастиря, наприклад, фактично ставиться в один ряд із «новими місями», подібними до корейця Сан Міунга Муна. Містяться у цьому тексті також короткі цитати з творів К. Юнга, К. Ясперса і документальні знімки, що зображують великі скупчення людей – наших сучасників, справжні оргії і релігійний екстаз [6, с. 361].

Дещо по-іншому поставився до «Короля Рогера» К. Зануссі, який інсценізував його у Theater der Freien Hansestadt у Бремені (1988). Це був дебют режисера на оперній сцені. Захоплюючими для нього видалися обставини творення «Короля Рогера» і найрізноманітніші культурні впливи, які знайшли в ньому відбиток (особливо, східні).

Зануссі зрежисерував виставу у контексті біографій Шимановського і Івашкевича. Він дописав, точніше, зкомпілював зі споминів і листів літературний пролог, що тривав 14 хвилин і був зіграний акторами. За формою це була розмова композитора з поетом, протягом якої на темній завісі діапроектор демонстрував українські краєвиди, палаючі маєтки, знищені палаци.

У цій розмові між іншим промайнула делікатна алюзія щодо подібності особи Івашкевича і постаті Пастиря. Вона мала сценічне підтвердження: як Поет із Прологу, так і Пастир власне з «Рогера» були вбрані по-домашньому. Цей Пастир, котрий співав, мав двійника: Зануссі здублював тенора танцівником, розподіливши певні акторські функції між обома виконавцями. Наприклад, наставляв, за свідченнями очевидців, момент, коли співак, залишаючись на просценіумі,

активно висувався перед танцівником, прибираючи героїчні пози (певною мірою ця мізансцена виникла у зв'язку з тим, що Пастиря співав Д. Мак-Крей, який мав голос типу вагнерівських героїв). Запровадження постаті Пастиря-двійника надало можливість режисеру врахувати побажання автора щодо сценічного втілення цього образу. Врода танцівника (цю роль виконував колишній соліст танцювального ансамблю «Мазовше» Є. Топольський) мала підтвердити слова «мій бог прекрасний як я». Адже Пастир, за уявленнями Зануссі, уособлював марення Шимановського про вічну молодість і свободу.

Інсценізація «Рогера» у Каліфорнії (1988), здійснена Д. Олденом, П. Юнгом, М. Сідліном була позначена символами справжньої трагедії однієї з американських сект «Народний храм», члени якої здійснили масове самогубство у Гайані – вжили отруту, змішану з овочевим соком. На сцені у Long Beach Opera Короля Рогера оточували не ієреї і двір, а гангстери у темних окулярах і голлівудські зірки, а Пастуху були надані риси проповідника Джима Джонса. Прибічники нового культу прямували до літака з валізками у руках, а білі полотнища декорацій забарвлювалися у ліловий колір, неначе заплямовані соком [5]. Ідея ритуального самогубства як жертвоприношення пізніше виявилася актуальною і для інсценувальників фестивальної вистави «Рогера» в Брегенці (2009).

Отже, окрім іншого, «Король Рогер» не є, як здавалося, твором, «відірваним від життя». Зокрема, проблема чарівного керманіча релігійного або суспільного, політичного чи мистецького руху, проводиря, який ірраціонально силою притягує до себе маси, стала гостро актуальною для сучасного світу. Не випадково вже з середини 60-х років театральні пошуки митців спрямовуються в аналогічному напрямі. У 1965 році з'являються «Вакханки» Х. В. Хенце за Еврипідом, а у 1973 – остання опера Б. Бріттена «Смерть у Венеції» за Т. Манном. У 1992 році на сцені Королівської опери в Стокгольмі відбулася прем'єра «Вакханок» Д. Берца в інсценізації Інгмара Бергмана. Кінематограф відгукнувся фільмом-рок-оперою Кена Расселла «Томмі» та «The Doors» Олівера Стоуна.

Наприкінці 90-х років частина режисерів у виставах «Рогера» виявила бажання в новий спосіб підкреслити саме містеріальну основу цього твору.

Така особливність, зокрема, спостерігається в інсценуванні Петера Муссбаха, який разом з диригентом Біллемом Вензелем репрезентував «Рогера» в Штутгартській Штаатсопер у 1998 році. Висловлюючи свої враження від цієї вистави, яку грали через рік саме у Страсну п'ятницю, Олексій Парін відзначав намагання режисера «підсилити сугестію потужної музики польського символіста», занурюючи «всю дію в похмуру передгрозову атмосферу», змушуючи героїв «множитися числом і перетворюватися у власних двійників тощо» [2, с. 226]. Саме мотив двоїстості свідомості виявився визначальним й візуалізувався різноманітними сценічними засобами режисерами, що інсценізували цей твір на початку ХХІ століття, зокрема, Маріушем Трелінським у Варшаві та Кракові, Кшиштофом Варліковським у Парижі, Девідом Паунтні у фестивалній виставі в Брегенце. І саме Паунтні згодом посилив у своєму інсценуванні ознаки містеріальності, оперуючи, зокрема, образами-знаками архаїчних давньогрецьких культів.

Отже, не випадково «Рогер» набуває актуальності на межі епох, коли активізуються глобальні пошуки нового релігійного досвіду. Це красномовно засвідчила варшавська вистава «Рогера» 2000 року, запропонована диригентом Яцеком Каспшиком, словацьким сценографом Борисом Кудлічкою і кінорежисером Маріушем Трелінським. Саме останній відверто наголошує, що займається світом, захованим під шатами реальності та усім своїм єством відчуває торжество ідеального над реальним. Власне дух ідеального і є панівним у цій виставі. Традиційно відмовившись від авторських режисерсько-сценографічних настанов, автори створюють на сцені інфернальний світ, де візуальний образ вистави визначають постаті дивних прибульців «країни вічного екстазу», які виснуть або ширяють, як маятники у повітрі, закутані в гігантські савани. Пастух у білому балахоні з малиновими гронами, схожий на прибульця-андрогіна з іншої планети, викликає вибагливе видіння – тінь (начебто андрогінне «alter ego» Рогера), котра зваблює Роксану. Зі стелі тягнуться пекельні нитки з неоновими цифрами, а перетворений Рогер у фіналі неначе розчиняється в промені сліпучого світла. Як це не видається дивним, саме таке фінальне осліплення Короля можна трактувати і в руслі християнської догматики: ти не знайшов Мене й, виходить, є сліпим у цьому світі?..

На думку ж самого режисера цієї вистави, андрогінність Пастуха-Діоніса була визначальною в інтерпретації «Рогера» і вона вмонтовувалась в ланцюг протилежностей, суперечливо переплетених у цій опері: любов-ненависть, бог-диявол, зрештою, мужчина-жінка [1].

Отже в цій виставі, де візуальна образність є домінуючою, вибагливо поєдналися профанована християнська символіка й еротизм, сучасні сценічні технології, приховане і вельми прозоре цитування відомих живописних, театральних і кінематографічних образів. Усі ці компоненти, своєрідна «поліфонія знаків» виявилися загалом вдало гармонізованими й вступали з музикою Шимановського в діалог, який дозволив розширити смисловий діапазон цього твору, а також надав сценічній дії динаміки, яка майже відсутня в лібрето.

Сім років по тому творчий тандем режисера Трелінського і сценографа Кудлічки запропонував нову сценічну версію «Рогера». Прем'єра відбулася у Вроцлавській опері під музичним керівництвом Еви Міхнік. Цього разу автори вистави замінили мотив боротьби двох світоглядів (язичницького і християнського) мотивом дезінтеграції особистості реального представника влади. На відміну від алегоричної варшавської вистави у Вроцлавському театрі режисером була задекларована естетика «магічного реалізму». За таких умов постать Рогера перестала бути лише алегоричною фігурою або маскою і набула ознак сучасної реальної людини. Інтер'єри, відтворені в усіх трьох актах, також сучасні: візуальні ознаки сучасного костюлу в першому акті заступає сучасний «living room» у другому і, нарешті, лікарняна палата – у третьому.

У першому ж акті спостерігалось бажання режисера максимально скоротити дистанцію між глядачами і виконавцями. Була відсутня театральна завіса, а підготовка до літургії відбувалася на очах у публіки під розмірені удари дзвонів (їх немає в авторській партитурі), а потім там-таму.

Представники культу у виставі – це сучасні католики, вбрані за відповідною традицією. Рогер зі своєю дружиною, охоронцями та почтом у сонцезахисних окулярах за своїм вбранням виглядають як справжні представники сучасної політичної або бізнес-еліти. Рогер у переконливому виконанні А. Доббера, наділений усіма атрибутами влади, насправді є віддзеркаленням типових для сучасної людини

психологічних проблем. Роксана (А. Бучек) протягом двох актів відверто нудьгує й навіть у пошуках любовних пригод не виявляє особливої пристрасті. Пастух (П. Толстой) у сліпучо білому одязі нагадує чи то типовий для більшості вистав образ Діоніса (зокрема, в режисурі «Вакханок», представленої К. Варліковським), чи то юродивого. Подібне миготіння даного смислообразу закладає певний іронічний підтекст цієї постаті. Іронічним, навіть блюзнірським виглядає і жест Пастуха – піднесена до гори долоня – наприкінці першої та другої дії, коли він залишає сцену. Прихована іронія закладена і в сцені вакханалії, коли вакханки розривають на шматки сучасний манекен.

Важливе драматургічне навантаження несуть в цій виставі певні деталі реквізиту, декорацій або костюмів. Такими є, зокрема, кульмінація літургії з першої сцени, де з'являється аллюзія реальної церемонії похорону папи Іоанна Павла II, квазіцитата з фільму С. Кубріка «Космічна одіссея 2001»: епізод «Юпітер та безкінечність» у третьому акті, коли промінь світла, спрямований на голову Рогера, неначе проникає усередину, а потім відбиває на екрані те, що заховано в його підсвідомості, а також кіноаллюзія образу океану з фільму «Солярис» Андрія Тарковського у фінальній сцені опери, коли Рогер починає співати гімн Сонцю. Отже, на інтертекстуальність модерністського спрямування авторського тексту накладається постмодерністська інтертекстуальність візуального ряду. Окрім того слід відзначити достатньо типовий для художньої практики сьогодення постмодерністський підхід у фінальній сцені: хай-тек у даному випадку розглядається режисером не тільки як можливе художнє рішення, а й як розрахунок на молодіжну аудиторію. Подібна налаштованість на сприйняття студентською аудиторією вже спостерігалась у виставі «Рогера», здійсненої М. Прусом в Гірничо-металургійній академії у Кракові ще в 1976 році [4].

Темою окремого дослідження міг би стати аналіз гіпертекстового рішення DVD-запису цієї вистави, блискуче здійсненого Польським аудіовізуальним видавництвом, адже художній результат цього проекту виглядає вельми цікавим і художньо переконливим.

Інтерпретації «Рогера» останніх років наочно демонструють суттєві зміни у світосприйнятті та самосвідомості людини постсучасності. Особливо це стосується самосвідомості митця як представника пост-

культурного середовища, який постійно перебуває у шуканнях нових ціннісних орієнтирів, часом у культурних традиціях різних епох – аж до сивої давнини. Тому, якщо для М. Трелінського у варшавській виставі «Рогера» стала визначальною андрогінність Пастуха-Діоніса, то для вистав Д. Паунтні і К. Варліковського важливою виявилася гомосексуальна тема. Зокрема, режисер Кшиштоф Варліковський вважає домінування еротизму як віддзеркалення «гомоеротичного потягу композитора» визначальним для своєї вистави: «Це не просто історична оповідь про королівську родину, але, перш за все, розповідь про те, як людина часів зрілої молодості опиняється перед вибором: або зберігати свою індивідуальність, свої особливості або піти на конформістський компроміс з традиціями та загальноприйнятими нормами суспільства, у такий спосіб розчинившись у натовпі» [3].

У цьому, насамперед, можна спостерегти неординарні пошуки ідеального віртуального світу, які парадоксально поєднують ідею жертвності, самозречення і бажання відстоювати право на збереження індивідуальної неповторності, своєрідності сприйняття світу. Саме цим можна пояснити, зокрема, заключні сцени вистав «Рогера» у Парижі та Брегенце 2009 року. Зокрема, у цей віртуальний світ прагне потрапити головний герой вистави К. Варліковського – Король Рогер, приймаючи від Едрісі наступну дозу наркотику, яка в будь-який момент може виявитися останньою. Саме цей момент, як здається, настає у фіналі вистави, коли Рогер співає Гімн Сонцю в декораціях голлівудського павільйону, неначе потрапляючи у світ «американської мрії» з оживленими на сцені мультяшними персонажами, які пародійно відтворюють обряд поклоніння. У такий спосіб Варліковський музичній патетиці протиставляє іронічний підтекст візуального ряду через використання образів-знаків масової культури, зокрема голлівудських. З іншого боку, відтворюючи поринання в стан галюцинацій, режисер вдається до романтичних алюзій (згадаймо, хоча б «Фантастичну симфонію» Г. Берліоза).

У Д. Паунтні ця парадоксальність фіналу вирішена через мотиви жертви і самопожертви завдяки засобам, що викликають численні літературно-театральні й кінематографічні алюзії. Його Рогер, зрештою, розкриває по-справжньому своє серце найуніверсальнішому об'єкту поклоніння – Сонцю і, водночас, неначе Ікар, самоспалює-

ся. Тому після попередньої сцени добровільного тотального самогубства-жертвоприношення Гімн Сонцю Рогера сприймається в контексті вагнерівського «Liebestod». Мимоволі пригадується й інший образ «Смерті в коханні» – Снігуронька М. Римського-Корсакова.

Невипадковими є у Паунтні закладені тут суперечливі кіноалюзії. Адже Пастир-Діоніс із позолоченим тілом нагадує Короля-Сонце з фільму Жерара Корбюю «Король танцює», а Рогер через відповідну пластику жестів та сценографічні засоби – Томмі з фінальної сцени однойменного фільму Кена Расселла, і, в той же час, Верховного Жерця у сцені сонячного затемнення з фільму Єжи Кавалеровича «Фараон»: розкинувши руки й нахилиючи голову назад, він утворює «фігуру хреста» (здаємо, що хрест теж належить до давньої солярної символіки). До речі, сцена тотального перетворення персонажів у вакханок і вакхантів дуже нагадує відповідну сцену масового зачарування з фільму Тома Тиквера «Парфумер». Ясна річ, спроба режисера вибудувати смислові контексти вистави через використання численних кіноцитат (або квазіцитат) може досягти мети лише за умов відповідної обізнаності публіки, її здатності сприймати логіку оперування відповідними текстами, притаманну для театрального постмодернізму. Як видається, сьогодні режисерам-постмодерністам є до кого звертатися, адже кількість їхніх прихильників в європейських театрах значно зросла за останні десятиліття.

Як підсумок, слід зазначити, що незважаючи на зростаючу кількість інсценізацій «Короля Рогера», режисери й досі ставляться до цього твору із помітною настороженістю. Однак, як виявилось, серед них вже не панує переконання, що з «Рогера» важко зробити яскраву театральну виставу. Водночас, встановлено, що постановники усіх здійснених на сьогодні інсценізацій «Короля Рогера» розбудовували вистави на доволі різних концептуальних засадах: у площині сценографії (А. Поплавський, В. Драбик, Л. Рене, С. Хебановський, М. Колодзей, П. Муссбах, М. Трелінський, Д. Паунтні), психології образу (М. Прус, С. Денбош, М. Трелінський, К. Варліковський); шукали нетрадиційного сценічного оформлення (Р. Сатановський знайшов його у залі навчального закладу, Ева Міхник – у костюлі); важливу роль «драматургічного персонажу» доручали масовці (А. Беск), реквізиту (Е. Корін), пейзажу (А. Маєвський). Якщо ж проаналізувати,

які сценічні засоби при цьому використовувалися, то виявляється, що режисери і сценографи частіше протестували проти ремарок у партитурі «Рогера», ніж серйозно і глибоко їх вивчали. Також слід визнати, що освоєні інсценувальниками в останні десятиліття способи оперування вербально-музичними текстами як «будівельним матеріалом» переважно для створення нового за смислами театрального тексту, як видається, стали дороговказами і для режисерів й сценографів, які інсценували «Рогера» на початку ХХІ століття. При цьому найактивнішими в цій площині виявилися візуально-пластичні компоненти вистави. Алюзійна багатоманітність візуального ряду, деталізація пластичних елементів, відчутна розкутість сценічного руху, посилення ролі світло-кольорової драматургії вистави, використання кінематографічних засобів виразності та комп'ютерних спецефектів виявилися домінуючими у створенні театрального синтезу. Однак, застосування доволі різноманітних засобів режисури і сценографії, як правило, не спрямоване на реалізацію ні первісного задуму авторів, що був намічений в сценічних зауваженнях та у першому варіанті лібрето, а ні того, що був закладений в останньому варіанті тексту партитури «Короля Рогера».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Кухаренко Ілья. Мариуш Трелинський: «Самовара на сцене не будет» [Електронний ресурс] / Ілья Кухаренко. — Режим доступу : <http://www.gzt.ru/topnews/culture/-mariush-trelinjskii-samovara-na-stsene-ne-budet-/21854.html>.
2. Парин Алексей. Европейский оперный дневник [Текст] / Алексей Парин. — Москва : Аграф, 2007. — 448 с.
3. Светозаров В. Коротко о важном. «Король Рогер» в Парижской опере [Електронний ресурс] / В. Светозаров. — Режим доступу : <http://www.operanews.ru/09061402.html>.
4. Polony L. «Król Roger» w AGH [Текст] / L. Polony // Magazyn A. — 1976. — Nr 224. — S. 8.
5. Jasiński J. «Król Roger» w Kalifornii [Текст] / J. Jasiński // Życie Warszawy. — 1988. — Nr 64.
6. Komorowska M. Szymanowski w teatrze [Текст] / M. Komorowska. — Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1992. — 448 s.

СЕРДИУК А. В. «Король Рогер» К. Шимановского в лабиринтах поисков музыкального театра рубежа XX–XXI веков. Исследуется «Король Рогер» К. Шимановского в контексте поисков европейского музыкального театра второй половины XX – начала XXI веков. В первую очередь рассматриваются особенности театральных интерпретаций этой музыкальной драмы Шимановского.

Ключевые слова: современная опера, сценическая интерпретация, синтез искусств, сценография.

СЕРДИУК О. В. «Король Рогер» К. Шимановського в лабіринтах пошуків музичного театру рубежу XX–XXI століть. Досліджується «Король Рогер» К. Шимановського в контексті пошуків європейського музичного театру другої половини XX – початку XXI століть. У першу чергу розглядаються особливості театральних інтерпретацій цієї музичної драми Шимановського.

Ключові слова: сучасна опера, сценічна інтерпретація, синтез мистецтв, сценографія.

SERDIUK A. V. Szymanowski's «King Roger» in labyrinths of the searches of boundary XX–XXI centuries musical theatre. This article is devoted to the study of the Szymanowski's «King Roger» as a reflection of the searches of second half 20 – beginning 21-th centuries European musical theatre. Features of theatrical interpretations of this Szymanowski's musical drama first of all are considered.

Key words: total theatre, opera reform, Gesamtkunstwerk, a synthesis of art.

УДК 78.03

Аделіна Єфімєнко

ВАРІАНТИ ВТІЛЕННЯ КАТОЛИЦЬКОЇ МЕСИ КОМПОЗИТОРАМИ НЕКАТОЛИЦЬКОГО ВІРОСПОВІДАННЯ (у період до літургійної реформи Другого Ватиканського Собору)

У період літургійного оновлення першої половини XX століття початкові імпульси для створення музичного гештальту католицької меси визначалися у сакральній творчості композиторів некаатолиць-

кого віросповідання не лише загальнолюдськими або релігійними цінностями. Інтерес до сучасної інтерпретації церковного жанру був обумовлений, насамперед, активним залученням мистців до великих змін в укладі католицького богослужіння. Меси, що виникли напередодні літургійної реформи Другого Ватиканського Собору, можна розцінювати як активний творчий відгук видатних композиторів на процеси музичного оновлення літургії католицької церкви.

Порівняння різних творчих результатів та практичних засобів реалізації жанру меси у зазначений період є **актуальним** і мало дослідженим у сучасному музикознавстві. В зв'язку з цим, у даній статті ставиться **мета** порівняти різні варіанти трактування католицької меси композиторами, які не були католиками, – І. Стравінським та П. Гіндемітом – крізь призму особливостей їх віросповідання та індивідуального стилю. У зв'язку з поставленою метою вирішуються такі завдання: визначити у месах, створених у «передсоборний» період, риси оновлення літургійних функцій жанру та засоби кореспондування середньовічної моделі римо-латинської католицької меси з індивідуально-стильовими та конфесійними ознаками.

Літургійні твори композиторів співпали з періодом наукових розробок французькими ученими-теологами теоретичних засад реставрації григоріанського хоралу, що засновувалися на семіологічних дослідження монахів-бенедиктинців Солемського монастиря початку XX століття. Під час роботи над жанром меси композитори також цікавилися актуальними публікаціями католицької церкви, присвяченими конкретним засобам оновлення музичного гештальту римо-латинської меси, зокрема, *Moto proprio Tra le sollecitudini* Пія X, апостольською конституцією *Divini cultus sanctitatem* Пія XI, Енцикліками Пія XII *Musicae sacrae disciplina* та *Mediator Dei* тощо. Не випадково, П. Гіндеміт і І. Стравінський індивідуально опрацьовували у своїх сакральних творах григоріанські джерела та правила ренесансного і барокового поліфонічного голосоведення. Слід наголосити, що рекомендації католицької церкви були спрямовані на підвищення цінності індивідуального розвитку давніх традицій літургійної музики у композиторській творчості сучасників.

Серед найважливіших творів а cappella, що підготували роботу І. Стравінського над ординарною католицькою месою, слід згадати

Pater noster (1926), Credo (1932) і Ave Maria (1934). У Месі (1948) композитор індивідуально синтезував важливі тенденції католицької церковної музики періоду літургійного оновлення і підготовки церковної реформи Другого Ватиканського Собору. Після першого виконання Меси хором міланського театру La Scala (15.05.1948) під керівництвом Е. Ансерме дослідники звернули увагу, що звучання Меси не розраховане на концертну аудиторію. Французький музикознавець Ж. Ноель відзначав, що Меса І. Стравінського «є чистим видом сакральної музики, яка потребує священного простору церкви, щоб повністю реалізувати свою функцію ритуальної дієвості» (пер. – А. Є.) [7, с. 61].

Єдина завершена Меса П. Гіндеміта також була написана з метою використання у богослужбній практиці. Вперше Меса прозвучала під час вечірньої служби Piaristenkirche (12.10.1963) у виконанні віденського хору Г. Гілесбергера під керівництвом автора. В епістолярних джерелах¹ можна знайти багато підтверджень тому, що ідея написання римо-латинської меси виникла у Гіндеміта-протестанта в результаті активної співпраці з церковними музикантами, активними учасниками літургійного оновлення католицької церкви. Серед них – регент церковних хорів Г. Гілесбергер, якому й присвячена Меса. Як згадує Г. Гілесбергер [4, с. 335], П. Гіндеміта завжди цікавила можливість включення у музичний гештальт меси загального співу прихожан, про що на початку ХХ століття писав Папа Пій Х у *Moto proprio Tra le sollecitudini* [6], формулюючи засади *participatio populi actuosa* (активної участі загалу віруючих). Композитор вважав, що завдяки якійсь *Gebrauchsmusik* (прикладній музиці) можна подолати величезну прірву між елітарним мистецтвом і масовим слухачем. Цю думку композитор конкретизував у наступному вислові: «Музична насолода повинна бути ужитковою. Треба припинити розвиток безплідно-езотеричного професіоналізму і індивідуалізму. Необхідно не боротися проти любительського типу музикування, а навпаки, всебічно його підтримувати» [3, с. 221]. Спілкуванню з Г. Г. Гілесбергером П. Гіндеміт зобов'язаний також розвитком ідеї «масовості му-

¹ У першу чергу мають на увазі матеріали листування Пауля Гіндеміта з австрійським диригентом Хансом Гілесбергером та музикантами напівпрофесійних церковних хорів.

зичної освіти»². З цією метою композитор інтенсивно співпрацював з напівпрофесійними хорами Єльського, Цюріхського і Берлінського університетів. Матеріали листування П. Гіндеміта з Г. Гілесбергером свідчать також і про те, що ідея написання католицької меси упродовж тривалого часу була для композитора-протестанта джерелом сумнівів. П. Гіндеміт не відразу наважився втрутитися у галузь католицької церковної музики. Особливу увагу конфесійним складностям створення П. Гіндемтом Меси для католицького богослужіння приділяє Ф.-Г. Рьослер [9].

Паралельно слід відзначити, що у сакральній творчості П. Гіндеміта і І. Стравінського поєднувало спільне прагнення до функціонування музичного гешталту меси у літургійній практиці. Композитори звертаються навіть до цитування одного і того ж самого григоріанського джерела – Credo з видання *Editio Vaticana Missale Romanum* (1908). При цьому І. Стравінській вдається до прямого цитуванням григоріанської монодії. Остання асоціювалася зі знаковістю Credo як богослужбного ритуалу, пов'язаного з соборним проголошенням догматів християнської Віри. В інтонаційній простоті періодичних повторень коротких формул-поспівок композитор враховував можливості загального співу Credo церковним зібранням.

П. Гіндеміт цитує григоріанське Credo і Gloria з першої Меси *Editio Vaticana*. Але, у розвитку матеріалу відношення композиторів до принципів подачі цитованих джерел докорінно відрізняються одне від одного. П. Гіндеміт посилює в Credo емоційно-акламаційний характер проголошення постулатів Віри. Вступна інтонація хорового Credo являє собою зразок музичної риторики. У подальшому розвитку теми звертає на себе увагу контрапунктична різноманітність техніки (остинатних та мікстурних паралелей, імітацій, фуґи, канону, *Faux Bourdon*). П. Гіндеміт намагався втілити єдність Символу Віри через різноманітність мовленнєвих засобів його подачі: через виголос, звернення, ствердження, промову тощо. Символіку протестантського

² Як відомо з джерел, Г. Гілесбергер був музикантом-практиком, який активно пропагував необхідність реформи літургійної музики і практично здійснював під час католицьких богослужінь *Missa cum populo activo*. Працюючи з напівпрофесійними любительськими церковними хорами, свою діяльність церковного регента Г. Гілесбергер спрямовує на реалізацію у католицькій месі *participatio populi actiosa*.

бароко, втілену за допомогою риторичних фігур *ascendit* і *descendit*, П. Гіндеміт емоційно посилив у контрастному співставленні семантики «сходження» у розділі *Es resurrexit* та «зітхання» – у *Crucifixus*.

І. Стравінській зберігає натомість лінеарність григоріанського *Credo*, враховуючи монодичну природу григоріанського співу. Чотирьохголосся Меси вирізняється лінійністю, звукові паралелі протилежних голосів оформлені як доповнення до кантусу і розвиваються у неконтрастній супідрядності з ним. Поліфонія такого роду ідентична континуальності церковної монодії: теситурно-акустичне підключення темброво контрастних голосів не порушує монодичних основ богослужбного молитовного співу. Рівномірно скандовані тексти *Missa Ordinaria* розраховані не лише на смислове сприйняття логіки кожної тези латинського тексту, але й на ритуалізацію Слова іманентно музичними засобами, зокрема, у його звуковисотній і ритмічній артикуляції. І. Стравінському вдалося досягти синтезу мелодійної континуальності церковного співу з магічною силою «ритмічних рухів», притаманних ритуальній музиці дохристиянських культур. Як справедливо зауважує Ж. Ноель, І. Стравінській втілює в Месі «життєздатність ритуального начала» [7, с. 61].

На відміну від П. Гіндеміта, І. Стравінський виступав не лише проти спадкоємності барокової риторики у музиці, а й проти синтезу мистецтв взагалі. На його думку, ідентифікація слова і інтонації ведуть до «літературизації музики» (термін Е. Гансліка): «З того моменту, коли спів починає підкорятися слову, він поступово рухається до занепаду. Якщо спів переслідує лише мету виразити сенс слова, музика більш не має з ним нічого спільного». [11, с. 33]. І. Стравінській знаходить індивідуальний підхід до відтворення постулатів Символу Віри у музиці. В *Credo* композитор здійснює інтонаційно-ритмічне моделювання слова. Кожне слово канонічного тексту *Credo* ніби повністю розчиняється у музичній ритміці: слова дробляться на склади, склади ритмічно скандуються, створюючи при цьому акустичний фон (тембровий, тональний, вербальний). При комбінуванні різних текстів паралельно створюється діалогічне співвідношення вокальної і інструментальної партій (т. 73). Така інтерпретація *Credo* доводить, що артикуляція літургійного Слова – сутності григоріаніки – не є метою композитора. У звучанні Меси йдеться про відтворення моно-

дичної «атмосфери», «духу григоріаніки» іманентно музичними засобами: через рух ритму, гармонії, інтонації. При цьому, теологічний зміст постулатів Credo композитор сконцентровує у сфері тональних співвідношень. Зміна тональності відбувається у кожній строфі тексту і відповідає послідовності викладення догматів Віри. Тональний план (e/E – fis D, F – C-G) підпорядковується логіці, яка піддається теологічному тлумаченню. Ствердження Віри у святість церкви як плоті від плоті Христа демонструється у наступному трактуванні ладо-тональних зв'язків: тональності e/E пов'язуються із звуковим розширенням і проясненням слова Credo і трактуються як констатація і конкретизація християнської Віри; тональність **fis** символізує подвійну боголюдську сутність Христа і його зв'язок з загалом віруючих у Communio; тональність **D** виявляє божественний зв'язок Отця і Сина; розділ Crucifixus однотональний, витриманий у **F**; тональність **C** виникає тільки у фіналі Credo і пов'язана з проголошенням тези про єдність і святість католицької церкви.

Представимо тональний план Credo (e-fis-e-D-fis-D-F-e-fis-e-e-C-G) у його теологічній відповідності з конкретними розділами: Credo; Patrem omnipotentem; Et resurrexit; Et in Spiritum Sanctum – e/E; Et in unum Dominum Jesum Christum; Qui propter nos homines – **fis**; Lumen de lumine; Deum verum de Deo vero; et homo factus est – **D**; Crucifixus – **F**; Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam – **C**; Amen – **G**.

У Месі П. Гіндеміта інтонаційна адекватність кожного слова латинського тексту вирішується інакше: в артикуляційних, інтонаційних, риторичних і символічних розшифровках. Синтез музики і слова є тут найважливішим літургійним фактором взаємозв'язку вербально-інтонаційного начала з ритуально-функційним. При цьому, з двох сутнісних літургійних завдань Слова – повідомлення і дієвості – композитор акцентує увагу на другій. П. Гіндеміт прагне емоційно донести зміст Слова засобами його інтонаційного розвитку, а не через його фонетику, синтаксису, або через особливий спосіб його смислового артикулювання, властивого семіологічному розумінню григоріаніки. Таким чином, П. Гіндеміт на відміну від І. Стравінського обирає більш апробований у музичній історії шлях від етоса до афекту, від вербально-інтонаційної логіки до емоційно-символічної. Проте, цей

шлях є, як доведено дослідниками григоріаніки, одним з проявів антигригоріанських тенденцій і знаходиться «по той бік», «за межами» генетичних основ церковної монодії. Тому Меса П. Гіндеміта видається дещо суперечливим явищем. З одного боку, композитор маніфестує ідею «демістифікації мистецтва» / *Entmystifizierung der Kunst*³, що виявилася у спростуванні концертної гештальтності Меси, з іншого боку, втілює автономний у своїй циклічній цілісності жанр меси відповідно до найвищих професійних критеріїв «музичної події». Ідея відновлення літургійної функції меси, що почала формуватися у пізній період творчості П. Гіндеміта, була реалізована ним лише частково. Композитор залишився вірним традиціям протестантської літургійної музики, які були розвинуті у барочній естетиці. Не випадково, дослідники творчості П. Гіндеміта називають його вірним протестантом [3], [5]. У лютеровському розумінні музики як *creatura liturgica* містився зв'язок божественної *creatura* з вищою творчою потенцією людини. П. Гіндеміт поставив перед собою завдання, яке викликало труднощі практичного використання меси у католицькому богослужінні⁴. Меса відповідала за складністю вищим професійним вимогам сучасної музики, але повинна була звучати у контексті католицького богослужіння.

У зв'язку з Месою І. Стравінського необхідно також звернути увагу на деякі конфесійні особливості. Наслідування І. Стравінським джерел православного монодичного співу не лежить на поверхні. Навпаки, опора на жанровий канон католицької меси спрямовувала композитора до джерел григоріанського співу. Композитор інтерпретує в Месі принципи «другої григоріаніки» періоду пізнього Середньовіччя. На відміну від «першої григоріаніки» як артикуляції Святого Послання, основою монодичних співів «другої григоріаніки» був *cantus planus*, «приглажений», «вирівняний», «площинний» спів, який став початком антигригоріанських тенденцій і демонстрував

³ Ідея *Entmystifizierung der Kunst* / «демістифікації мистецтва» гармонізувала з вимогами церкви щодо збереження службової функції музики у літургії і з уявленнями про вторинність емоційно-естетичного компоненту літургійної музики перед практичним.

⁴ Така сама складність супроводжувала і знамениту Месу *h-moll* Й. С. Баха, – величну *creatura liturgica* композитора-протестанта.

пристосування монодії до ранніх органумів. Виразність слова як повідомлення, що передавалося завдяки смисловій різноманітності невмених знаків, була втрачена у *cantus planus*. Взаємообумовленість музичної інтонації символікою і фонетикою слова поступово розчинилася у музиці. У кантусній поліфонії фрагменти григоріанських мелодій з'явилися у вигляді будівельного матеріалу для тенорового *cantus firmus* як базису вокальної поліфонії. Музика почала осмислюватися як автономне і не завжди пов'язане зі словом, а відповідно, і з церковною літургією, явище.

Проте для І. Стравінського тип григоріанського співу *cantus planus* виявився найбільш близьким до ритуальних основ православної церковної монодії і атмосфери богослужбової містерії православ'я як *motio* (на відміну від *emotio* Меси П. Гіндеміта). Емоційна функція музики у Месі І. Стравінського незначна на відміну від її перформативно-ритуальної, відповідно з якою рух структурно координує просторово-часові виміри храмового дійства. Трактатування І. Стравінським «площинного» звучання літургії засобами силабічно скандованого руху канонічного тексту можна порівняти з канонами православного іконопису. Образотворчі закономірності зворотної перспективи символічно втілювали в іконописі рух «просторово-часового континууму Богослужіння», «хореографію» (а не властиву західним літургіям «театральність») храмового дійства (за П. Флоренським) [2]. З іншого боку, вплив на І. Стравінського західної радикальної естетики «абсолютної музики», *l'art pour l'art*⁵, виявився не чужим естетиці Абсолюту православних філософів, що проповідували ідею невичерпної краси божественного священнодійства східних літургій (В. Вишеславцев, П. Флоренський). [1], [2]. У трактатуванні григоріаніки І. Стравінський цікавився, перш за все, аспектами естетичної краси ритуального процесу, богослужбової ритміки, «хореографії храмового дійства». Давнє естетичне сприйняття православною церквою святості літургії базувалося на осягненні категорії краси як божественної благодаті. Остання складає основу всієї

⁵ «Одкровення і правда твору мистецтва здійснюється через вільну гру його [внутрішніх] потенцій» („*Ein Werk offenbart und rechtfertigt sich durch das freie Spiel seiner Kräfte*“) [11, с. 33].

православної релігійної філософії. З цього приводу П. Флоренський висловлювався про «особливий світ православної літургії» як про художнє ціле, «у якому все сплітається зі всім: храмова архітектура, наприклад, враховує навіть такий малий ефект, як стрічки голубуватого фіміаму, що оточують фрески і куполи, безмежно розширюють архітектурний простір храму, пом'якшують сухість і жорсткість ліній своїм рухом і сплетінням і, як би розплавляючи їх, приводять у рух життя» [2, с. 300]. П. Флоренський звертає увагу на пластику і ритм рухів священнослужителів, на гру фарб і переливи складок їх дорогоцінних тканин, на пахощі, на особливу атмосферу, іонізовану тисячами сяючих вогнів. Священик зауважує, що «синтез храмового дійства не обмежується тільки сферою образотворчих мистецтв, але залучає до свого кола мистецтво вокальне і поезію, – поезію всіх видів, сам будучи у площині естетики – музичною драмою, у якій все підпорядковано єдиній меті, верховному ефекту катарсису цієї музичної драми, і тому все тут є супідрядним один одному і не існує, або, принаймні, помилково існує, узятє окремо» [2, с. 301]. Очевидно тому, незвичність звучання Меси І. Стравінського вражала західного слухача живописністю асоціацій, які не можна безпосередньо побачити при аналізі партитури. На думку французького композитора, сучасника Стравінського Р. С'оа, «літургійність Меси асоціюється з живописними ефектами богослужіння, з сяючими соборними вітражами, що насичують простір церкви різними відтінками синіх і червоних кольорів, якщо сонячне світло проникає крізь них у храм» [10, с. 139] (пер. – А. С.). Існують також порівняння музики Меси І. Стравінського зі стилістикою художників авангардистів Ж. Брака, П. Клеє, П. Пікассо та засобами реалізації художнього цілого як взаємодії парних понять «ідея-звук» – «ідея-колір». Перша спроба такого конструктивно-іманентного дослідження творчої манери І. Стравінського належить німецькому мистецтвознавцю В. Громану. У своїй роботі “Der Anteil der bildenden Künste bei Strawinsky” [6, с. 59] вчений порівнює композиційні методи І. Стравінського з методами побудови «вільних кубістських блоків» авангардного мистецтва, які утворюються через поєднання «ламаних лінійних споруд». В. Громан вивчає принципи побудови звукових пластів І. Стравінського як «ламаних асиметричних ліній», що розкладаються за спектральним принципом

«чистих ліній» (у живописі – чистих фарб). З цієї точки зору стає зрозумілою синтетична дія вільної ритмічної декламації латинського тексту у проекції на живописно-ритуальні ознаки храмового дійства. Вона очевидна у партитурі Меси І. Стравінського на рівні теологічної символіки тональних співвідношень, втіленої композитором іманентно музичними засобами у відповідності з естетикою абсолютної музики. Таким чином, раціоналізація мистецтва у Месі пов'язана з простотою, виразовим примітивізмом, розкритикованим після її першого виконання⁶. У свідомості І. Стравінського вона відобразила, з одного боку, естетичне уявлення про символ храмового дійства, з іншого – уявлення про практичну можливість активної участі у ритуальному процесі богослужіння церковного загалу віруючих (через спів, рух, споглядання).

На основі розглянутих паралелей між Месами І. Стравінського і П. Гіндеміта можемо зробити наступні висновки.

Потреба практичного застосування музики, що визначилася у мистецтві 20-х років ХХ століття в напрямі *Neue Sachlichkeit*, у сакральній творчості П. Гіндеміта і І. Стравінського обумовлена метою оновлення функцій літургічних жанрів. У зв'язку з реалізацією католицької меси композитори починають тяжіти до спрощення музичної мови. П. Гіндеміт співпрацює з непрофесійними хорами. У І. Стравінського простота партитури Меси відкриває можливість підключення соборного співу віруючих у ритуальний процес богослужіння. У П. Гіндеміта акустичне звучання Меси пов'язується з есхатологічною атмосферою літургії і базується на емоційному трактуванні есхатології божественного Послання засобами музичної риторики. Як зауважував композитор, «у висхідному інтервалі спалахує сила втілення слова. Сила затверджується разом з розширенням його простору» [9, с. 23]. Екстраполюючи вислів П. Гіндеміта на тематизм Меси, можемо стверджувати, що інтонаційне рішення *Credo*, як і інших розділів меси, втілює адекватну кожному богослужбному

⁶ Перше виконання Меси І. Стравінського в міланському театрі La Scala 15.05.1948 хором «Вітторіо Венеціані» під керівництвом Ернеста Ансерме викликало безліч суперечливих відгуків, що свідчили про неординарність як самого твору, так і його сприйняття музичною і теологічною елітою Європи середини ХХ століття.

ритуалу гештальтність. На прикладі аналізу Credo І. Стравінського очевидно, що композитор підпорядковує слово та його акцентуацію музичній ритміці. Проте, він активізує інший пласт григоріаніки, ніж П. Гіндеміт, виявляє інші засоби артикуляції божественного послання, обумовлені синтезом середньовічної, авангардної і православної естетики. Не випадкові також і паралелі «ритмічного дихання» Credo з соборним співом молитов *Vipryu* і *Отче Наш* у православної літургії.

Багато імпульсів у Месах П. Гіндеміта і І. Стравінського вказують на прагнення композиторів до індивідуального розвитку критеріїв нової літургічної музики у відповідності з традиціями і рекомендаціями католицької церкви. Наприклад, у задумі майбутніх богослужбних мес, які П. Гіндеміт не встиг здійснити, планувалося реалізувати дві найважливіші ознаки «ідеальної хорової форми», яка за висловом композитора полягала у «зручності співу» (“bequeme Sangbarkeit”), та у «свідомому цитуванні історичних стилів» (“Bewusste Zitation eines historischen Stilmittels”) [12, с. 80]. Таким чином, композитори намагалися втілити у богослужбній практиці типи католицьких мес *Missa cantata* і *Missa cum populo activo*, але по-різному відтворювали «інтеграцію історичних моделей старовинних жанрів і форм, що спиралася на позачасову природну даність звукової системи літургічної музики» [12, с. 82].

Авангардна ідея «нової простоти» побічно кореспондувала у Месах обох композиторів з ідеями стилістичного оновлення католицької церковної музики на основі григоріаніки і раннього кантусного контрапункту, зафіксованих у папських енцикліках і декретах напередодні церковних реформ Другого Ватиканського Собору. Незалежно від художньо-естетичних цілей, найважливішим завданням літургічної музики композитори вважали відродження прав церковних музикантів на самостійну творчу участь у організації гештальту богослужіння. Композитори на практиці довели, що канонічні норми католицької меси не обмежують композиторське право на творчість, а вимагають духовної підготовки, знань теології і літургії, навичок взаємодії літургійних і художньо-естетичних завдань, вміння знайти рівновагу динамічних, перспективних імпульсів художньої творчості з вічними законами божественного світоустрою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вышеславцев Б. Этика преображенного эроса / Б. П. Вышеславцев. — М. : Республика, 1994. — 368 с. — (Библиотека этической мысли).
2. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству / Павел Флоренский. — М. : Искусство, 1994. — 254 с.
3. Briner A. Paul Hindemith / Andres Briner. — Mainz : Schott, 1971. — 388 S.
4. Gillesberger Hans. Paul Hindemiths letztes Werk / Hans Gillesberger // Das Josefstädter Heimatmuseum / 38. — Wien : Verein, 1964. — S. 334–337.
5. Gottwald Clytus. Hindemith: Der treue Protestant / Clytus Gottwald // Hindemith Jahrbuch : Annales Hindemith / XXXV. — Mainz u.a. : Schott Verlag, 2006. — S. 8–44.
6. Grohmann W. Der Anteil der bildenden Künste bei Strawinsky / W. Grohmann // Strawinsky. Wirklichkeit und Wirkung; [Hg. Lindlar, Heinrich]. — Bonn : Boose u. Hawkes Verlag, 1958. — Heft 1. — 88 S. — (Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart. Neue Folge, 1952–1955).
7. Noël J.W. La musique du XXe siècle / Jean Noël van der Weid. — Paris : Hachette Littératures, 2005. — 719 S.
8. Papst Pius X. Motu proprio de Musica sacra „Inter pastoralis officii sollicitudines“ (ital. „Tra le sollecitudini“) / Papst Pius X. // Dokumente zur Kirchenmusik: Unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes : [Hg. Meyer Hans Bernhard, Dt. Übersetzung Rudolf Pacik]. — Regensburg : Pustet, 1981. — S. 23–34.
9. Rössler Franz-Georg. Paul Hindemith. Messe (1963) / Franz-Georg Rössler. — München : Wilhelm Fink Verlag, 1985. — 67 S. — (Werkmonographien zur Musikgeschichte : Serie „Meisterwerke der Musik“ ; Bd. 41).
10. Siohan Robert. Igor Strawinsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten ; [Übertr. von Clarita Waege, Hortensia Weiher-Waege und Paul Raabe] / Robert Siohan. — Hamburg : Rowohlt-Verlag 1960. — 177 S.
11. Stravinsky I. Musikalische Poetik: [übersetzt von H. Strobel] / Igor Stravinsky. — Mainz : Schott, 1949. — 80 S.
12. Tiessen Heinz. Zur Geschichte der jüngsten Musik : (1913–1928) ; Probleme und Entwicklungen / Heinz Tiessen. — Mainz : Schott, 1928. — 91 S.
13. Winkler H.-J. Zur Konzeption der Messen Hindemiths / H.-J. Winkler // Hindemith Jahrbuch : Annales Hindemith / XXXI. : [wiss. Beiträge]. — Mainz : Schott, 2002. — S. 68–82.

ЄФІМЄНКО А. **Варіанти втілення католицької меси композиторами некатолицького віросповідання (до літургійної реформи Другого Ватиканського Собору).** У даній статті розглядаються особливості втілення католицької меси композиторами-некатоликами. На прикладі Credo I. Стравінського і П. Гіндеміта аналізуються спільні риси і розбіжності, зумовлені віросповіданням і індивідуальним стилем кожного композитора.

Ключові слова: меса, Credo I. Стравінського і П. Гіндеміта, канонічний текст.

ЕФИМЕНКО А. **Варианты воплощения католической мессы композиторами некатолического вероисповедания (до литургической реформы Второго Ватиканского Собора).** В данной статье рассматриваются особенности воплощения католической мессы композиторами-некатоликами. На примере Credo I. Стравинского и П. Хиндемита анализируются общие черты и различия, обусловленные вероисповеданием и индивидуальным стилем каждого композитора.

Ключевые слова: месса, Credo I. Стравинского и П. Хиндемита, канонический текст.

YEFIMENKO A. **Interpretation variants of the Catholic mass by composers of non-catholic religions (to the liturgy reform of the 2nd Vatican Council).** The article looks at the interaction of the catholic mass as seen by composers of non-catholic religions. Based on two concrete examples of the composition Credo by I. Stravinsky and P. Hindemith the article analyses the general lines and distinctions sourcing in religion and the individual style of every composer.

Key words: mass, Credo by I. Stravinsky and P. Hindemith, canonical text

ТВОРЧІСТЬ ЕРІХА КОРНГОЛЬДА: НОВИЙ МЕТОД СТВОРЕННЯ САУНДТРЕКІВ

У сучасному культурному житті музика стала найважливішим супутником майже кожної людини. Величезна кількість її різновидів і засобів отримання передбачає можливість знайти жанр на будь-який смак. Одним з найпопулярніших сучасних жанрів мистецтва є кінофільм. З 20-х рр. ХХ ст. відбулася революція цього жанру: перехід від німого кіно до звукового. У витоків цього процесу стояв один із найбільш неординарних і талановитих композиторів – Еріх Вольфганг Корнгольд (1897–1957).

Творчість австрійського композитора представляє великий інтерес для вивчення завдяки своїй універсальності та необмеженості жанрів прояву таланту композитора. У зарубіжних джерелах, на відміну від українських, представлена певна кількість теоретичних робіт, присвячених цій особистості, серед них статті Холла Джексона, Троя Діксона, Роберта Кінгстона, Якова Коваленського, Джорджа Луміса, Девіда Раксіна, Олександра Фрея та роботи Рудольфа Гофмана, Ніколаса Дерні, Джесіки Дюжен, Брендана Керролла, Геймута Полманна, Ейма Столлберга, Мішелі Форштайн-Празер, та ін. Монографія Б. Керролла, президента Міжнародного товариства Е. Корнгольда, представляє для нашого дослідження найбільший інтерес через те, що є результатом двадцятип'ятирічної роботи автора, складена на основі більш, ніж трьохсот годин інтерв'ю із видатними композиторами, диригентами, акторами, сучасниками та рідними Е. Корнгольда, «багатьох тисяч листів, які уціліли» [3, с. 17]; обробок архівних матеріалів, «які складають копії оглядів, статей, фотографій, більшості опублікованих партитур, великого звукового архіву, копій усіх його фільмів та ін.» [3, с. 17] та «вичерпного списку літератури, який пропонує усі опубліковані та неопубліковані джерела» [3, с. 17]. Слід зазначити, що у вітчизняному музикознавстві практично не існує інформації про життя та творчість Е. Корнгольда, який по праву вважається одним із «найбільш впливових засновників так званого звуку Голівуду» [2, с. 1]. Саме цим обумовлена **актуальність** обраної теми. **Мета**

статті – окреслити головні напрямки творчої діяльності Е. Корнгольда, визначити особливості творчого процесу та методу створення саундтреків.

Австрійський вундеркінд виріс у музичній родині: батько його, Юліус Корнгольд, був дуже відомим і впливовим віденським критиком, автором статей в «Новій віденській пресі», а мати, Жозефіна Вітровська, – мала чудовий голос, художній талант і акторський досвід. Коли Еріхові виповнилося дев'ять років, Юліус Корнгольд звернувся до Густава Малера, котрий, після прослуховування написаної дитиною кантати «Золото», передрік Еріхові велике майбутнє і порадив навчання в Олександра Цемлинського, який зумів розкрити і розвинути композиторський талант свого учня в повній мірі. З цього часу почалося стрімке та впевнене сходження юного музиканта на вершини майстерності та слави. В його доробку є камерні, симфонічні твори та опери. Великий інтерес до творчості Е. Корнгольда з боку сучасних виконавців (Хьюго Фрідхофера, Артура Нікіша, Бруно Вальтера, Ріхарда Штрауса, Артура Шнабеля, Карла Флеша, Тоши Зайделя та ін.) сприяв популярності композитора. Завдяки майстерній грі на фортепіано самого композитора та його неординарним здібностям «запам'ятовувати все, що він хоч раз почув, або записав» [3, с. 118–119], Еріха Корнгольда запрошували на всі популярні і модні вечора у віденських салонах (салон вдови Йоганна Штрауса, Адель Штраус; салон, що тримала «Дженні Мотнер, дружина відомого підприємця, коло знайомств якого включало Ріхарда Штрауса, видатного актора театру у Бурзі Йозефа Кайнза та Макса Рейнхардта» [3, с. 79], салон доктора Гвідо Енгельмана та доктора Хьюго Ганса, який був політичним іноземним кореспондентом Франкфуртської газети, а також писав статті для «Нової вільної преси»).

Піком популярності Е. Корнгольда стала опера «Мертве місто», подвійна прем'єра якої 4 грудня 1920 р. у Кельні та Гамбурзі стала початком тріумфальної ходи цього твору по всім головним сценам німецьких та європейських театрів. До 1933 р. «Мертве місто» було найпопулярнішою оперою у Гамбурзькому репертуарі з більше, ніж п'ятьма десятками постановок. Як свідчить Б. Керролл, найбільш інформативні статті вийшли у «Кельнському віснику», де, зокрема, зазначалося: «Корнгольд постійно розкриває багатство оркестру (сто-

совно його можливостей і колориту) та найсучаснішої гармонії; також завдяки його інструментовці рояль має найніжніший звук... Опера проходить без перерви між двома першими актами, що допомагає зрозуміти послідовність сновидінь, чия нереальність підкреслена тим, що вистава відбувається за газовою завісою» [3, с. 140]. Дослідник творчості Е. Корнгольда Б. Керролл стверджує, що «навіть чи був хоча б один оперний театр в Австрії та Німеччині, в якому не був представлений цей екстраординарний продукт пізнього німецького романтизму» [3, с. 146].

Диригент Ф. Шальк знайшов такі слова щодо характеристики творчості Корнгольда: «Протягом останніх п'яти років Еріх досяг такого звучання оркестру, який можна порівняти із Штраусівським і Фіцнерівським» [3, с. 137].

Після чергового авторського концерту, присвяченого п'ятдесятій річниці Віденської опери, куди Корнгольд був запрошений, як диригент власних одноактних опер, Макс Колбек відмітив: «Еріх Вольфганг Корнгольд звів нанівець всі сперечання щодо свого дивовижного таланту. Він – один з найважливіших і успішніших композиторів нашого часу» [3, с. 132].

Саме в 20-ті рр.. розквітла діяльність Е. Корнгольда, як диригента своїх творів. Він був запрошений до Гамбурга, Вісбадена, на фестивалі в Бремені та Карлсруе. Близький друг Е. Корнгольда Дж. Пуччіні висловив своє захоплення уривками з опер «Віоланта» та «Мертве місто», які Е. Корнгольд зіграв для нього. У своєму інтерв'ю для Мюнхенської газети великий композитор назвав Еріха «міцнішою надією нової німецької музики» [3, с. 148]. Цікаво, що багато хто в той час вважав молодого композитора «Віденським Пуччіні» через схожість оркестровки Еріха із оркестровою композиторів італійської школи [3, с. 148].

Популярність і впевненість у майбутньому успіху сприяли тому, що письменник та критик Доктор Р. Хоффманн опублікував першу біографію юного композитора, яка презентує двадцятип'ятирічного Корнгольда, «як провідного композитора молодого австрійського покоління. Зокрема, він присвячує значну частину своєї роботи революційній гармонії Корнгольда, як напрямкові, якому сучасна музика має безсумнівно слідувати» [3, с. 154].

Після успіху чергової опери Корнгольда «Диво Еліани» у 1927 р. у Гамбурзі, Берліні, Мюнхені, Нюрнберзі, Чемніці, Любеці та Бреслау, Відень також радо вітав тридцятирічного композитора. Професіональних пропозицій було більш ніж достатньо, Національна Академія запросила Корнгольда стати професором (а преса оголосила композитора наймолодшим професором у світі). У липні 1927 р. Корнгольду було присвоєно звання Почесного професора, а за два роки до того, 30 квітня 1925 р. композитор отримав Мистецьку нагороду міста Відня за свої досягнення в якості піаніста, диригента та композитора.

Ще у 1921 р. А. Шенберг проголосив, що він «відкрив щось, що забезпечить верховну владу німецькій музиці на наступні сто років» [3, с. 156]. Цим відкриттям був серіалізм, який дедалі набирав прихильників і ставав більш популярним. В цілому, можна сказати, що музичне товариство Відня, а потроху і всієї Австрії та Німеччини, з середини 20-х рр. розподілилося на два ворожі табори: ті, хто підтримував нову музику і її лідерів на чолі із А. Шенбергом, і ті, хто залишався вірним старому стилю, найяскравішим представником якого був Е. Корнгольд. Намагаючись пояснити свою позицію щодо нової музики, Е. Корнгольд говорив: «Ні в якому разі я не ізолюю себе від гармонічного збагачення, яким ми зобов'язані А. Шенбергу. Однак я не відмовлюся від твердження про видатні можливості, які пропонує нам «стара музика». У моїх піснях є епізоди, котрі можна визначити, як абсолютно атональні. Я не підписуюсь до якоїсь однієї доктрини. Моїм музичним кредо можна назвати натхненну ідею. З якою невдоволеністю зараз сприймають цю концепцію! І тим не менш, як може нежива конструкція, найточніша музична математика перемогти принцип постійного руху натхненної ідеї!» [3, с. 194].

Таким чином, знецінення романтичних ідеалів та пріоритет реалізму і об'єктивності у мистецтві через наслідки Першої світової війни, підростаюча популярність нової течії Арнольда Шенберга та активність його прихильників мали радикальний вплив на подальшу кар'єру Е. Корнгольда. Як зазначає Брендан Керролл, «ця епоха нового реалізму, в якому спорт та технології змішалися із танцювальною музикою та джазом, мала ґрунтовний вплив на напрямок розви-

тку мистецтва та музики та, неминуче, на подальшу оперну кар'єру Е. Корнгольда» [4, с. 149]. На початку Другої світової війни, євреїв за походженням, композитор був вимушений емігрувати до Сполучених Штатів Америки. Пообіцявши «знову почати створювати концертні твори, коли Гітлер буде відсунутий від влади» [1, с. 1], Е. Корнгольд, який мав досвід аранжування оперет, був запрошений на студію «Warner Brothers» для створення музики до кінофільмів. Саме завдяки його музиці, активній участі у постанові сцен і діалогів та його впливу на режисерів, перші фільми цієї студії виявилися дуже вдалим і успішними, а сам композитор здобув двох «Оскарів».

Слід зазначити, що новий метод створення саундтреків Е. Корнгольда став поштовхом для розвитку кінофільму як жанру мистецтва в цілому і значно сприяв становленню саме американського кіно. Відмітимо, що до переїзду Е. Корнгольда в Голівуд системи створення саундтреків як такої ще не було. В часи існування німого кіно основною функцією музичного супроводу була додаткова розшифровка сенсу подій, які відображалися на екрані. Музика не мала цілісності, була максимально спрощеною та існувала у вигляді яскравих уривків (спрощеності її сприяло ще й те, що часто у маленьких кінотеатрах музичний супровід виконував піаніст, слідкуючи за подіями на екрані та імпровізуючи). Е. Корнгольд є винахідником принципово нового методу створення і запису саундтреку. Практично всі сучасники Е. Корнгольда дивувалися його підходу до написання творів, в тому числі і музики до кінофільмів.

Однією з виразніших особливостей творчого процесу композитора була його здатність створювати музику у думках, записуючи її майже у готовому вигляді, про що свідчить більшість його рукописів, написаних без виправлень. Можливо, така здатність з'явилася ще в дитинстві, коли Е. Корнгольд присвячував весь свій час створенню музики, а під час тривалих подорожей, не маючи поруч фортепіано, спирався на внутрішній слух і пам'ять. Сучасники композитора були свідками демонстрації його феноменальної пам'яті. Як вже було сказано, Е. Корнгольд запам'ятовував майже всі твори, що чув і виконував, включаючи твори інших композиторів. Тому не дивує той факт, що композитор з легкістю утримував у голові свої особисті твори. «Він цього не забував ніколи, а, точніше, не міг забути. Він міг заспі-

вати або заграти будь-яку вокальну партію із своїх опер, або партію будь-якого інструменту напам'ять» [3, с. 118–119].

Наступною рисою Е. Корнгольда, яка є частиною творчого процесу, ми вважаємо вишуканий музичний смак композитора і майстерне відчуття стилю. Саме завдяки цій здатності зроблені Е. Корнгольдом обробки оперет (у тому числі і Й. Штрауса), мали величезний успіх. Композитор міг вдосконалити найпростіший твір, тонко підкреслюючи та збагачуючи його сильні сторони. Одного разу композитор прийшов до Едвіна Лестера, колеги Е. Корнгольда у Лос-Анджелесі, з приводу постановки нової обробки «Розалінди» і, шукаючи чистого нотного паперу у шухляді, випадково знайшов надруковану пісню, яку Лестер написав у віці років шістнадцяти. Корнгольд спитав, що це таке і додав, що ніколи не знав про композиторські здібності Лестера. Хазяїн зніяковів і попросив залишити цю спробу і не звертати на неї уваги, тому Е. Корнгольд поклав ноти назад. За три тижні, запрошений на день народження Лестера, Корнгольд прийшов і, вже традиційно, був запрошений пограти на фортепіано. Далі пригадує Лестер: «Він сів за фортепіано і зіграв мою пісню, однак у такий фантастичний спосіб, що вона зазвучала, як шедевр. «Як ти це зробив?», спитав я його, тому що він лише мить бачив ці ноти минулого разу. «О, це був лише маленький подарунок, який я мав для тебе» [3, с. 331]. Однак, при цьому, варто підкреслити, що на запитання, чи враховує він мистецькі смаки і потреби сучасних слухачів при написанні музики, Корнгольд завжди відповідав негативно [3, с. 299].

Важливою рисою, що відзначає творчість Е. Корнгольда, є математичний підхід до структурування музичного тексту, який яскраво проявився вже в його дитячих творах, вражаючих поєднанням складних ритмічних малюнків у декількох голосах. Цікавим є той факт, що в дитячому віці композитор також з особливою легкістю вирішував математичні задачі і приклади і випереджав своїх одноліток в точних дисциплінах. У методі озвучування кінофільмів математичний підхід проявився через підрахунок тривалості кадрів на екрані, запис декількох окремих звукових доріжок та накладення їх одну на одну [3, с. 240]. Дещо відрізнявся метод запису музики для супроводу діалогів: «Я написав музику заздалегідь, потім диригував актором без оркестру, щоб змусити його говорити свій текст у потрібному темпі,

і вже потім, іноді за декілька тижнів, я записував оркестрові уривки» [3, с. 240]. Однак цій технічній роботі передував творчий процес, саме написання музики: «Я стверджую, що мій метод композиції є абсолютно іншим порівняно із методами, які використовують Голівудські композитори. Я не створюю музику за столом, записуючи її механічно, так би мовити, натомість я пишу її у кіноапаратній, коли кіно демонструється перед моїми очима. І я можу прокручувати його знову і знову, кадр за кадром стільки разів, скільки потрібно» [3, с. 298]. Як пригадує Хол Фіндлей, колега композитора у Голівуді, «дуже часто Е. Корнгольд міг дзвонити режисерові кіно, попросити його підійти, а потім запропонувати вкоротити, або подовжити певні сцени, щоб останні відповідали його музиці...» [3, с. 261].

Приведений вище метод Корнгольда передбачає здатність композитора створювати музику імпровізаційно. Це ще одна важлива риса творчості Е. Корнгольда, яка проявилася ще у дитячому віці і була важливою складовою творчого процесу у всіх жанрах, з якими працював композитор.

Не можна залишити без уваги і того факту, що особливістю дитячих творів Е. Корнгольда, які вражали його сучасників, була їхня майстерність. «Твори, написані ним у дитячому та юнацькому віці, були настільки просунуті, що будь-який композитор вчетверо старший за нього був би гордий написати такі твори», пише автор статті «Роздуми про Е. В. Корнгольда» Олександр Фрей [4, с. 1]. Едвард Дент, який пізніше стане прибічником та захисником Арнольда Шенберга, охарактеризував твори Е. Корнгольда такими словами: «Уява Е. Корнгольда є, фактично, найсвіжішою у Європі. Не має необхідності прикидатися, що він є таким само ерудованим, як Макс Регер, або Ріхард Штраус. Але щодо питання абсолютного винаходу, він вже їм рівний. Його передчасна зрілість дивовижна. Саме індивідуальність завжди стає очевидною. Якщо подивитися уперед, Корнгольд стане засновником нової музичної системи. Цілотонова система навряд чи утримається проти нього. Ми маємо спалити наші підручники з гармонії та контрапункту <...> та почати заново з плідного, багатого, винахідливого методу, який вміщує діа-тонічний та увесь дисгармонічний універсум звуків в якості матеріалу, з якого можна черпати» [3, с. 91].

Головною рисою музики до кіно Е. Корнгольда є її симфонічність. Композитор був першим, хто зумів створити в якості саундтреків для фільмів самостійні музичні твори, які можуть виконуватися у концертних залах, мають структуру, близьку до побудови симфонії, розвинену систему лейтмотивів та багатий мелодійний матеріал. Саме таку мету і ставив собі композитор. На цьому наголошує і біограф композитора, Брендан Керролл: «Симфонічний стиль Корнгольда не змінювався фундаментально, коли він писав для кінофільмів. Скоріше, він винайшов нову форму, симфонічну кінопартитуру. Його перша партитура для фільму “Сон літньої ночі” є прототипом для подальших робіт, а формула для цих “опер без співу” рідко змінювалася» [3, с. 252]. «Корнгольд дійсно був піонером у цьому новому жанрі мистецтва. За ці декілька років <...> його робота здобула високий знак якості у жанрі кіномузики, досягнувши еталону, який досі ніхто не перевершив. Жоден композитор, до нього чи після, не прикрашав партитуру до кіно такою симфонічною повнозвучністю, як Корнгольд» [3, с. 297]. Колега композитора, Елеанор Слаткін, був одним з багатьох, хто зумів оцінити талант і внесок композитора: «Завдяки Еріхові, весь кінофільм був озвучений. Там не було акордів, що довго тривали, або повторів мелодії, які заповнювали час, доки не зміниться сцена. Музика була органічною, теми виростали одна з одної, в тексті було стільки вишуканих ефектів, стільки підголосків, деякі навіть ніколи не прослуховувалися у саундтреку, що ми дивилися майстерності і прозорій детальності партитур» [3, с. 298].

За чотирнадцять років роботи у сфері кіно, залишивши осторонь створення симфонічних, інструментальних і камерних творів для сцени і присвятивши себе цілком завданню відкриття нового етапу у кіноіндустрії шляхом розкриття безмежних можливостей музичної мови у поєднанні із можливостями кіно, Е. Корнгольд залишив нове слово у створенні саундтреку, без якого сьогодні не уявляється кіно взагалі. Однак композитор, який мав талант вирішувати важкі мистецькі завдання і не мав звички шукати легких способів на цьому шляху, звик працювати із якісним матеріалом, цінність якого мала відповідати майбутній музичній партитурі. Тому, наприкінці 1940-х рр., коли запропоновані композиторові сценарії не задовольняли Корнгольда, він вирішив залишити цю справу і повернувся до класичних музич-

них жанрів. У той же час, Е. Корнгольд, навіть усвідомлюючи свій особистий внесок, розумів, що кіно — це той жанр мистецтва, який крокуватиме уперед із кожним новим фільмом: «Найскладнішою проблемою у створенні кіномузики є і залишається оманлива система, тобто комбінування діалогу, мови та музики. Важко відразу досягти вірного балансу <...> Я впевнений, що із часом кращі рішення будуть знайдені. Звукові фільми є новою подією, і ні глядачі, ані ті, хто створює ці фільми, не можуть бути нетерпимими, або невдячними за те, що вже досягнуто в цій галузі» [3, с. 299].

Висновки. Вивчення та аналіз творчого процесу Е. Корнгольда допоможуть глибше пізнати специфіку його таланту, природу формування його творчої особистості та прослідкувати розвиток його від вундеркінда до професіонального композитора. Окрім того, неабиякий інтерес представляє аналіз ролі музичного супроводу для успіху всього фільму. На прикладі кінострічок з музикою Е. Корнгольда легко прослідкувати такий зв'язок.

На завершення статті наведемо слова Е. Корнгольда: «Це не правда, що кіно обмежує музичну виразність. Форма може змінюватися, манера написання може варіюватися, але композитор не може робити ніяких поступок щодо того, що є його особистими музичними установками. Чудова симфонічна партитура для кінофільму може стати поштовхом для масового сприйняття кращої музики. Кіно — це шлях до душ та сердець великої кількості людей, і ми маємо сприймати його, як перспективу в музиці» [3, с. 325].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Troy Dixon, *Biography* [електронний ресурс] // <http://www.korngold-society.org/bio.html>
2. *Profile* [електронний ресурс] // <http://www.schott-music.com/shop/person/featured/10607/index.html>
3. Brendan G. Carroll, *The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold* [електронний ресурс] // <http://www.filestube.com/dtNUQINqh-D8jtAbkPlvi6j/Korngold-a-biography-html.html>
4. Alexander Frey, *Thinking about Erich Wolfgang Korngold* [електронний ресурс] // <http://berlinmusician.blogspot.com/2007/06/thinking-about-erich-wolfgang-korngold.html>

ЛЯШЕНКО Л. Творчість Еріха Корнгольда: новий метод створення саундтреків. У статті надається стислий огляд творчого шляху композитора, характеризується його композиторський стиль. Аналізується процес створення музики до кінофільмів, визначаються особливості творчого методу.

Ключові слова: творчість Еріха Корнгольда, творчий метод, кіномистецтво, саундтрек.

ЛЯШЕНКО Л. Творчество Эриха Корнгольда: новый метод создания саундтреков. В статье дается краткий обзор творческого пути композитора, характеризуется его композиторский стиль. Анализируется процесс создания музыки к кинофильмам, определяются особенности творческого метода.

Ключевые слова: творчество Эриха Корнгольда, творческий метод, киноискусство, саундтрек.

LIASHENKO L. Creativity by Erich Korngold: the new method of writing of soundtracks. The article gives a brief overview of the composer's creative path, characterizes his musical style. The process of music for films creating is analyzed, the features of the creative method are defined.

Key words: creativity of E. Korngold, creative method, cinema art, soundtrack.

УДК 78.071.1 (44) («19»)

Елена Цобина

КОНЦЕПЦИЯ ДУХОВНОГО СИМФОНИЗМА О. МЕССИАНА КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Осмысление природы творчества выдающегося французского композитора XX ст. О. Мессиана, составляет одну из актуальных проблем современного искусствознания. Об этом свидетельствуют монографические исследования [5], [10], статьи разных лет [6], [7], [8], [9], [13], [14], [16], материалы научной конференции к 100-летию юбилею композитора, который отмечался в 2008 году [2]. Этот же год был объявлен ЮНЕСКО годом Мессиана. На специальном сайте, посвященном столетию композитора, сообщалось о фестивалях, концертах, конференциях, состоявшихся в 25 странах мира. Три евро-

пейские фирмы независимо друг от друга выпустили на CD собрания сочинений О. Мессиаана. Крупные фестивали памяти композитора, например, в Лондоне, проходили в течение всего юбилейного года. В Московской и Минской консерваториях были организованы международные фестивали, посвященные творчеству композитора. В Киеве и Харькове прошли концерты, составленные из произведений О. Мессиаана. В ряде других городов Украины состоялись научные чтения, посвященные этому юбилею, в частности, в Николаеве в отделе документов по вопросам культуры и искусства ОУНБ имени А. Гмырева, организованные Николаевским отделением Национального союза композиторов Украины [12].

Среди музыкантов прошлого столетия О. Мессиаан выделяется как наиболее уникальная фигура не только композитора, но также ученого, мыслителя, музыкального теоретика, педагога, органиста, пианиста. Музыка О. Мессиаана проникнута глубоким философским смыслом, нацеленным на постижение природы, человека, онтологии духовности в искусстве. К числу наиболее известных произведений О. Мессиаана относится «Турангалила-симфония», исполнительские интерпретации, которой связаны с именами дирижеров Л. Бернстайна, С. Кусевицкого, А. Превина, С. Озавы, С. Реттла, Д. Робертсона, Д. Баренбойма, К. Нагано, Е.П. Салонне, Р. Шайи, Т. Уолтерса, М. Алексеева и др., что говорит об актуальности произведения для мировой концертной практики. На сегодня накоплен значительный аналитический материал относительно композиционных, музыкально-тематических, стилевых особенностей «Турангалила-симфонии», раскрыты ее жанровые, интонационно-образные черты. В то же время специфика содержания произведения, методов его воплощения и связанных с ними культурных смыслов, обусловленных мировоззренческими установками композитора, его эстетикой и мышлением, остаются до конца не раскрытой проблемой. «Турангалила-симфония» в мировой музыкальной практике остается особым культурным феноменом, обусловленным духовными детерминантами. Определение их роли в становлении образной системы симфонии О. Мессиаана будет содействовать, на наш взгляд, более полному раскрытию ее содержания, актуального для исполнителей, исследователей музыкальной культуры XX века, для всех, кто интересуется музыкальным искус-

ством высокого духовного уровня. **Цель** статьи – обосновать концепцию духовного симфонизма О. Мессиаана как феномена музыкальной культуры XX века. Ее **задачи**: раскрыть воздействие духовных учений различных культурных традиций на создание О. Мессиааном концепции «Турангалила-симфонии»; рассмотреть музыкальные средства воплощения духовных смыслов в «Турангалила-симфонии».

Анализ литературы по творчеству О. Мессиаана, знакомство с нотными текстами, аудио- и видеозаписями его произведений, теоретическими трудами самого композитора дает возможность рассматривать понятие духовности как содержательно-смысловую доминанту всех видов деятельности этого выдающего представителя французской и мировой музыкальной культуры. Данный вектор творческой мысли О. Мессиаана, нашедший своеобразное преломление в «Турангалила-симфонии», имеет различные культурные коннотации, которые можно представить в виде ряда тезисов.

Тезис первый. Обращение композитора к духовной тематике в различных содержательных аспектах обусловлено ментально и связано с его глубокой религиозностью, что неоднократно подчеркивалось в ряде высказываний. О мистико-религиозных настроениях детства и глубоком изучении О. Мессиааном «Библии» идет речь в монографии В. Екимовского [5, с. 3]. Свидетельствуя по поводу многих своих сочинений, композитор отмечал, прежде всего, заложенные в них духовные смыслы. Это отражено в его комментариях, в частности, к «Квартету на конец Времени», музыкальный язык которого автор назвал «нематериальным, духовным и католическим» [11].

Тезис второй. Понимание О. Мессиааном духовности как всеобщей гармонии мироздания определило его мировоззренческую платформу уже в ранний период творчества и стало подтверждением его собственного понимания религиозной теодицеи. Подтверждением этому служат автобиографические воспоминания композитора, высказывания о восторженном восприятии им окружающего мира: «...В природе никогда не бывает проявлений дурного вкуса, в ней вы никогда не найдете ошибки в освещении или в цвете, а в пении птиц никогда не бывает ошибок в ритме, в мелодии или контрапункте», «...божественное чудо творения предполагает совершенную гармонию природы» [5, с. 12], [13], [15, с. 284].

Тезис третий. О. Мессиаан создает авторские программы своих музыкальных произведений, интерпретируя учения разных религий. В частности, глубоко изучив мировоззрение индуизма, его духовные символы, сакральные смыслы, ознакомившись с музыкальными системами средневековой Индии (например, дези-тала из трактата XIII века Сарнгадева), композитор воплощает идеи бессмертия души, отношения индивидуального «я» с Абсолютным «Я» в «Турангалила-симфонии».

Тезис четвертый. Содержание музыки О. Мессиаана, в т. ч. «Турангалила-симфонии», восходит к космогонической идее всеединства человека и Вселенной, развиваемой учением XX века об антропокосмизме. Переживание данных идей нашло отражение и в других произведениях композитора, написанных на основе изучения традиций неевропейских культур (японской, латиноамериканской), в сочинениях литургических жанров, в синестетических проектах. Как отмечает В. Екимовский, философия всеединства проявилась у О. Мессиаана в «космологичности», «надцерковности», «театрализованной мистериальности», обнаруживая аналогии с творчеством А. Скрябина и авангардиста И. Вышнеградского [5, с. 275]. Стремление к мистериальным воплощениям общезначимых для человечества идей проявилось в оркестровом произведении О. Мессиаана, написанном позднее, к 20-летию Второй мировой войны – «Чаю воскрешения мертвых». Оно предназначалось для исполнения «на открытом воздухе, на высокой горе, на Грав, напротив ледника Мейж – на фоне могущественного и величественного пейзажа» [5, с. 275].

Тезис пятый. Для О. Мессиаана композиторское творчество – одно из проявлений духовно-интеллектуальной деятельности. Ее результаты – это художественно впечатляющие и одновременно сложно структурированные образные модели мировосприятия автора. По словам исследовательницы Е. Кривицкой «...композитор ищет свою (выделено мной – *Е. Ц.*) гармонию космоса, строит симметричные пространственные структуры, обуславливающие иерархию всех уровней музыкальной композиции» [7, с. 230].

Тезис шестой. Для О. Мессиаана композиторское творчество – это духовное служение и деятельное соучастие в жизни культуры планетарного масштаба. Такое понимание близко идеям учения о ноо-

сфере, – философском направлении XX века, развиваемом соотечественниками и современниками композитора – мыслителями Э. Леруа, П. Т. де Шарденом. Понимание О. Мессианом ценности общечеловеческого духовного наследия как достижения ноосферы получило убедительное отражение в «Турангалила-симфонии», а идеи синтеза культур разных народов и традиций, Востока и Запада нашли воплощение также в ряде других произведений.

Тезис седьмой. Музыкально-творческие установки О. Мессиаана близко соотносятся с идеей ноогенеза – учения о роли интеллекта и интеллектуальных систем как главного вектора развития человечества. Композитор осваивает собственный путь познания и отражения трансцендентных смыслов, создавая оригинальные художественные формы.

Тезис восьмой. Обращаясь к разным музыкальным жанрам, О. Мессиаан воплощает в них свою музыкальную концепцию духовности, основанную на мета-образах радости, любовного экстаза, молитвенной сосредоточенности и божественного величия. По этому поводу исследователь В. Екимовский отмечает: «Сюжетный анализ симфонии («Турангалила-симфонии» – *Е. Ц.*) воспроизводит один из вариантов содержания «Ярави», который отличается от вокального цикла в основном лишь иной последовательностью изложения почти тех же образных стереотипов: здесь те же любовные песни и экзотические заклинания, космическая игра вселенной и мистическая нирвана, «сверхчеловеческая» радость и символы смерти» [5, с. 149].

Приведенные тезисы позволяют выделить в мировоззрении О. Мессиаана сочетание двух комплементарных типов духовности – сакрально-религиозной и светской научно-синтетической. Различные детерминанты духовности проявились в художественной концепции «Турангалила-симфонии», ее музыкальном языке, драматургии.

Символична композиция цикла, состоящая из 10 частей, что вызывает прямые аналогии с древней индийской игрой самопознания «Лила», ее нумерологией и духовным смысловым подтекстом. Играющий должен подняться на восьмой уровень (число основных материальных элементов вселенной – «пракрити»), далее на высший девятый трансцендентный уровень (число Абсолюта, высшего Сознания),

за которым (плюс единица) следует Сверхдуша-Бог, уровень освобождения [3].

Проводя параллель с упомянутой концепцией игры можно отметить, что в симфонии О. Мессиана именно восьмая часть («Развитие любви») является результирующей в цикле. Исследователи ее называют «первым финалом», где показано взаимодействие всего комплекса «циклических тем» [10, с. 225]. Образы трансцендентных значений и смыслов раскрываются в третьей, седьмой и девятой частях – соответственно под названиями «Турангалила 1», «Турангалила 2» и «Турангалила 3». Стремление О. Мессиана воплотить глобальные религиозно-философские смыслы в симфонии, подчеркнуть их вселенское значение обусловило использование особых оркестровых средств. Так, партитура «Турангалила-симфонии» включает тройной состав с увеличенной медной группой. Особую темброво-выразительную роль играют фортепиано и волны Мартено, выступая как солирующие. Их сольные партии облигатные, почти непрерывно звучащие. Массивна ударная группа, увеличен состав струнных (в частности, десять контрабасов). Используется также дополнительный малый состав оркестра, имитирующий экзотическое звучание индонезийского (балийского) гамелана.

Эмоционально яркие, впечатляющие образы симфонии представляют сложную многоуровневую структуру. По словам композитора, концепция произведения воплощает круговорот разрушения и созидания, распада и воссоздания, всего того, что олицетворяет «радость, любовь, ритмы жизни – все это словно в гигантском контрапункте» [14, с. 106]. Символическое содержание симфонии отразилось в ее названии, сочетающем философское понятие исчезающего времени («Туранга» – образ бегущей лошади) и бесконечности как «творческой игры божества» («Лила»). Соединяя их в одно слово-образование, отражающее концепцию духовного понимания бытия, композитор создает собственную мифологию на основе интерпретации опыта другой культуры.

Сквозные музыкальные образы симфонии, обозначенные самим О. Мессианом как ведущие, воплощают главные понятия-смыслы и отражают мифологическое сознание композитора в обобщенных символических формах. Это «лейтмотив изваяния» как грозной вне-

личностной силы, «лейтмотив цветения» – олицетворение незащитности человека – они изложены в Интродукции (ц. 1, 2 и ц. 9), а также «лейтмотив любви» – как всепобеждающей силы (вторая часть симфонии «Песнь любви 1», ц. 4). Формально эти темы можно было бы определить как главную и побочную сферы сонатной формы, но сонатных отношений, характерных для конфликтной музыкальной драматургии, в симфонии О. Мессиана нет. Образы, которые воплощают эти темы, находятся в отношении драматургического контраста, отражая разные стороны единства как категории всеобщности. Такой тип музыкальной драматургии соотносится с философским понятием «Лила» – бесконечной игрой жизни и смерти, олицетворением внеличностной силы, которая разрушает, чтобы снова созидать. «Лила» – «это еще и распад и воссоздание ритма; это радость и любовь, сочетающиеся с жизнью и смертью» [14, с. 106], «лила» заключает в себе противоположности образа мира, которые не могут бороться, так как они взаимодополняющие друг друга в целом. Подобная трактовка философии бытия вполне соответствует религиозно-христианским представлениям о величии мироздания как бесконечности вечной жизни в духе и истине. Не случайно основные смысловые планы симфонии вызывают ассоциативные аналогии с христианской музыкальной литургией. Их можно соотнести с образами доксологическими (торжественными), евхологическими (молитвенно-сосредоточенными), евхаристическими (благодарственными) [4].

Наиболее полно и драматургически значимо в симфонии представлен гимнический план, воплощающий сферу духовной радости. Семантически он связан с традициями доксологических песнопений литургии. В своих высказываниях композитор неоднократно акцентировал этот аспект музыкального содержания, заявляя, что в его произведении ассоциативно присутствуют образы европейской средневековой легенды: «Тристан и Изольда», но в индийском варианте, вознесенных над миром. Основное здесь – «гимн «абсолютной» любви, неумирающей, уходящей в вечность» [114, с. 108]. В своем интервью с Клодом Самюэлем О. Мессиаан заостряет внимание на символичности содержания своей симфонии: «Большая любовь есть отражение, слабое отражение, но все-таки отражение единственно истинной любви, любви божественной» [13]. Торжественность и экстаичность, ли-

кование и радость, – ведущие образы в четвертой («Песнь любви 2») и пятой частях («Радость крови звезд»). Претворение «темы радости» через «стихию танцевальности» не противоречит духовному смыслу музыки, которой О. Мессиа́н стремился придать по его собственным высказываниям «космические масштабы» [10, с. 221], а танцевальными ритмами подчеркнуть ритуально-мистериальный подтекст. Доксологический план дополняют и обогащают многочисленные колокольные аллюзии («раскачки», «трезвоны»). Этому способствует темброво-сонорный комплекс средств. «Сверкающее звенящее пространство» [10, с. 207] партитуры (пятая часть, ц. 4) воссоздается тембрами фортепиано, челесты, вибратона, передающими «волшебные звоны», чему способствует также тембровый эффект гамелана.

Средоточием образов прославления выступает музыкальный тематизм второй части («Песнь Любви 1»). Ее начало ознаменовано «колокольными бросками» (ц. 5), которые подчеркиваются тембровыми средствами – унисонным изложением струнных и волн Мартено. Оstinатные построения в мелодике создают аналогию с торжественно-экстатичными песнями-гимнами (ц. 22, 23, 34). Имитация колокольности проявляется и в партии фортепиано. Данный эффект присущ теме, исполняемой группой струнных *col legno* с осязательным «ударным» оттенком (вторая часть, ц. 9, *Moderato*). Фигурации *tutti* в этой же части (от ц. 28) также напоминают перезвон колоколов. Излагаемая оркестровыми унисонами «лейттема любви» приобретает размашистый рисунок и интонационно приближается к «лейттеме изваяния» (ц. 40), воплощая идею единства целого в различии его сторон. Образы «колокольности» пронизывают различные уровни музыкальной формы второй части – не только ее тематический рельеф, но и фоновый материал, например, слышатся в серии форшлагов и репетиций у фортепиано (ц. 10, 12). Возникающий между солирующими инструментами и *tutti* «комплементарный диалог», тембровые и динамические контрасты воспроизводят в различных вариантах имитации колокольных перезвонов, многогранно передающих образы духовной радости и торжественности. Евхаристический характер музыкальных образов развивается в шестой части симфонии (*Adagio* «Сад сна любви»), которая становится ее лирическим центром. Молитвенно-сосредоточенный план симфонии развивается в трех «Ту-

рангалилах», отражая образную сферу в духе песнопений евхологического жанра. Эти части (третья, седьмая, девятая), по словам К. Мелик-Пашаевой, в наибольшей степени можно назвать «медитативными отступлениями» [10, с. 219]. «Турангалила 1», «Турангалила 2» и «Турангалила 3» объединяют общие принципы драматургии так называемого «кристаллического» типа, основанной на «сопряжении перетекающих и переливающихся фаз-состояний» [10, с. 219]. Музыкальный материал развивается по принципу сопоставления блоков, их последующих горизонтально-подвижных перестановок, варьирования повторов. Значительную роль выполняют полифонические средства (ритмические каноны ударных в «Турангалила 2» и «Турангалила 3»). Одним из основных приемов формообразования становится принцип остинатности, благодаря которому звуковые комплексы преобразуются в сонорные блоки [6, с. 103], – этому служат многочисленные ритмические педали, а также разделы формы, исполняемые перкуссией. Для всех «Турангалил» характерно использование принципа симультанной драматургии, т. е. одновременного сочетания разных тематических и сонорных блоков в совмещении. Такие особенности организации музыкальной ткани свидетельствуют о стремлении композитора трансформировано представить временной план музыки. Художественное время трактуется О. Мессианом неимманентным его линейному представлению, когда музыкальная форма отражает линейные процессы становления и развития образов. О. Мессиаан стремится «редуцировать» (сжать) время и представить его как «трансценденцию», т. е. вывести за пределы обычного линейного восприятия. Этому эффекту способствуют, по мнению композитора, лады ограниченной транспозиции, характеризующие интонационные процессы как ладово-неопределенные, несимметричные ритмы, модифицирующие восприятие музыкального времени через внедрение дополнительных длительностей. Перечисленный комплекс средств О. Мессиаан отчасти использовал в своем более раннем произведении «Квартете на конец Времени», где субстанцию бесконечности метафорически представил как образ кристалла, сверкающие грани которого символизируют «тихую гармонию неба» (1 часть квартета «Литургия кристалла»). Эти образы-смыслы в трех «Турангалилах» получают дальнейшее развитие, отражающее космогоническую

концепцию автора. Наиболее ощутимо это в девятой части «Турангалила 3», где «...слушатель становится сопричастным углубленному рассмотрению звукопространства» [10, с. 219] (напомним, в древней игре «Лила» девятый уровень – трансцендентный, число Абсолюта). Переосмысление О. Мессианом пространственно-временной природы музыки, претворение им новых методов организации музыкальной ткани, способствовало воплощению образов-состояний, образов-созерцаний, образов-медитаций, эффектов «длящегося состояния». Эти особенности позволяют обозначить данный метод как драматургию апроцессуального типа. Известно, что классико-романтическое понимание музыкальной формы как процесса подразумевало последовательное развитие, преобразование материала во времени. Апроцессуальность – противоположный тип формообразования, он основывается на художественной рефлексии, обусловленной интенцией субъективного переживания. Апроцессуальность выступает методом реализации нелинейных процессов мышления и способна воплотить модифицированные представления о пространственно-временном континууме музыкальной формы. Апроцессуальность проявляется в таких способах организации музыкальной ткани как драматургия сопоставительного типа, как прием симультанного сочетания тем, как осуществление принципа кристалла в построении музыкальной формы, т. е. запечатления «вращения» (показа) различных ее разделов-граней, возвращающихся к первоначальному образу. В «Турангалила 3» воплотилось специфически музыкальное отражение концепции духовности О. Мессиаана, обозначающее новые аспекты связи музыкального пространства и времени, высказанные композитором ранее в Предисловии к «Квартету на конец Времени». Так, образы «земных печалей» автор соотносит с философской категорией времени («Бездна – время с его горестями и усталостью») и противопоставляет их вечности, пространству, красоте мироздания как «бесконечному милосердию Бога» [11].

Общие композиционные аналогии древней игры «Лила» и симфонии О. Мессиаана, находящиеся на поверхности ее художественного текста, не исчерпывают заложенных в произведении глубинных смыслов. Так, двухфазность 10-частной композиции можно трактовать как «двойную» традиционно пятичастную христианскую като-

лическую мессу. Обобщенные символы сакрального значения можно обнаружить в музыкальном тематизме. Так, интонационный рисунок «лейтмотива изваяния» (Интродукция, цифра 1, Lourd, prescue lent), напоминает излом креста, как известно, символа вечности в индуизме и искупления в христианстве. Каждое последующее проведение данной темы в Интродукции характеризуется ее метроритмическим увеличением (цифра 2), подчеркивая тем самым ее ведущее значение в музыкальном тексте.

Когнитивные основания для понимания духовной природы симфонизма О. Мессиаана невозможно ограничить воздействием только индуистских традиций. Анализ общей концепции «Турангалила-симфонии» и отдельных элементов – структурных, композиционных, языковых, – дает основание для обнаружения в ней различных культурных кодов. Рассмотрение обозначенной проблемы находится в методологической плоскости соотношения понятий содержания и смысла в искусстве, что создает предпосылки для понимания бикультурной природы духовного симфонизма О. Мессиаана.

Выводы. Духовный симфонизм О. Мессиаана как феномен культуры XX века представляет собой оригинальную музыкальную версию мировоззренческих идей, отражающих трансцендентную сущность бытия. Духовный симфонизм О. Мессиаана – это метод воплощения закодированных смыслов, в которых отражено мифологическое сознание автора, наделенное чертами мессиаанства.

Духовному симфонизму О. Мессиаана свойственны следующие художественные особенности: 1) обращение к тематике общечеловеческого значения, воплощенной в форме авторского неомифа; 2) литературная авторская программа, синтезирующая различные направления религиозного, творчески интуитивного и абстрактно научного познания о мире; 3) музыкальное содержание, интерпретирующее религиозные и философские идеи восточных (индуистских) и западных (христианских) традиций; 4) художественные смыслы, интегрирующие коды восточной и западной культур; 5) идеи теодицеи, воплощенные методами симфонической драматургии; 6) использование апроцессуального метода пространственно-временной организации музыкального материала.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. [Текст] / Борис Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 257 с.
2. Век Мессиана : Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. № 69. // Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 272 с. ISBN 978-5-89598-255-6.
3. *Vikipēdija*. Настольная игра Ли́ла [Электронный ресурс] — Режим доступа : <http://www.herenow4u.net/index.php?id=72923>.
4. Гарднер И. Богослужбное пение Русской Православной Церкви [Электронный ресурс] / Иван Алексеевич Гарднер. — Режим доступа : <http://www.sharemania.ru/0177331>
5. Екимовский В. Оливье Мессиа́н [Текст] / В. Екимовский. — М. : Советский композитор, 1987. — 304 с.
6. Задерацький В. Сонористичне перетворення принципу остинатності у творчості Олів'є Мессіана [Текст] / Всеволод Всеволодович Задерацький // «Українське музикознавство». — Т. 14. — Київ : Музична Україна, 1979. — С. 102–137.
7. Кривицкая Е. Органное творчество Оливье Мессиа́на в зеркале национальных традиций [Текст] / Е. Кривицкая // Музыкальная академия. — 1999. — № 4 — С. 225–232.
8. Мелик-Пашаева К. Красота соразмерностей [Текст] / Карина Левоновна Мелик-Пашаева // Советская музыка. — 1975. — № 12. — С. 121–133.
9. Мелик-Пашаева К. «Турангалила-симфония» О. Мессиа́на [Текст] / Карина Левоновна Мелик-Пашаева // Музыкальный современник. Вып. 4. — Москва : Советский композитор, 1983. — С. 201–230.
10. Мелик-Пашаева К. — Творчество О. Мессиа́на [Текст] / Карина Львовна Мелик-Пашаева. — М. : Советский композитор, 1987. — 207 с.
11. Мессиа́н О. Предисловие к «Квартету на конец Времени» [Электронный ресурс] / Оливье Мессиа́н. — Режим доступа : <http://m-music.ru/index.php?showtopic=4569>
12. Оливье Мессиа́н: композитор и ученый: к 100-летию со дня рождения композитора [Текст] // Материалы научных чтений Николаевского областного отделения Национального союза композиторов Украины. — Николаев, 2008. — 62 с.
13. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиа́ном [Электронный ресурс] / Клод Самюэль — Режим доступа : <http://musstudent.ru/biblio/82-music->

history/samuel-omessiaen/71-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-1.html

14. Хаймовский Г. Знакомство с партитурой «Турангалилы» [Текст] / Григорий Хаймовский // Советская музыка. — 1967. — № 1. — С. 104–114.

15. Холопова В. Формы музыкальных произведений [Текст] / Валентина Николаевна Холопова. — СПб. : Изд. «Лань», 1999. — 489 с.

16. *Dictionnaire le la musique. Le homes et leurs oeuvres. [Text] / L.–Z. Nouvelle edition / publie sous la direction de Marc Honneger / P. Bordas, 1993. — P. 823–824.*

ЦОБИНА О. О. Концепція духовного симфонізму О. Мессіана як феномен музичної культури ХХ століття. Обґрунтування концепції духовного симфонізму в творчості О. Мессіана визначило мету статті. Окреслено спектр духовних детермінант, які стали визначальними у створенні композитором концепції «Турангаліла-симфонії». Здійснено намагання розкрити її культурні смисли. Розглянуто метод апроцесуальної драматургії як засіб для втілення трансцендентних значень.

Ключові слова: духовний симфонізм, музична культура, культурні смисли, музичний неоміф, апроцесуальність.

ЦОБИНА Е. А. Концепция духовного симфонизма О. Мессиа́на как феномен музыкальной культуры ХХ века. Обоснование концепции духовного симфонизма в творчестве О. Мессиа́на определило цель статьи. Обозначен спектр духовных детерминант, которые стали определяющими в создании композитором концепции «Турангаліла-симфонии». Осуществлена попытка раскрыть ее культурные смыслы. Рассмотрен метод апроцесуальной драматургии как средство для воплощения трансцендентных значений.

Ключевые слова: духовный симфонизм, музыкальная культура, культурные смыслы, музыкальный неомиф, апроцесуальность.

TSOBINA E. A. Spiritual simfonizma O. Messiaen's concept as phenomenon of musical culture of the XX century. Study of the concept of spiritual symphony in creativity Olivier Messiaen defined the purpose of the article. Denote the spectrum of spiritual determinants that were decisive in creating the concept of “Turangalila symphony.” An attempt to open it codified meanings. The method of aprosessualnoy drama as a means to implement transcendental ideas.

Key words: Spiritual symphony, music Culture, cultural meanings, musical neomif, aprocessyality.

УДК 78.03

Евеліна Кушова

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ (на матеріалі творчості Хельмута Лахенмана)

Основною особливістю сучасного музичного мистецтва є постійний пошук нових засобів виразності. Новації охопили всі сфери композиторської творчості, починаючи від техніки письма, осмислення жанру, стилю, форми твору, трактування інструментів. Ці зусилля спрямовані на правдиве, різноманітне і багатогранне втілення дійсності, що постійно змінюється під впливом грандіозних соціальних потрясінь. «Творчий експеримент, допитливий пошук, жадання оновлення неминучі і необхідні у сучасній музиці. Без цих шукань художня творчість бідніє і занепадає, піддається склеротичному омертвінню» [4, с. 11].

Знаходячись довгі десятиліття в культурній ізоляції, ми значно відстали у своєму сприйнятті сучасної музики. Це створило певні труднощі для входження у світ образів нового мистецтва. Тому дослідження музичних творів нашого часу, проникнення до таємниць творчих лабораторій композиторів різних шкіл і напрямків є **актуальним**.

З огляду на вищевказане ставимо за **мету** розглянути прояви новітніх тенденцій розвитку сучасної музики на матеріалі творчості Х. Лахенмана.

На думку М. Шведа «Сьогодні термін “сучасна музика” доцільно частково застосовувати лише до музики поставангарду, який існує поряд з іншими стильовими напрямками епохи постмодерну, що розпочалася з 70-х років ХХ століття і триває досі. У вузькому значенні – це те, що твориться безпосередньо сьогодні. У ширшому – до сучасного можемо зарахувати й те, що створено трохи раніше, але в тому естетично-стилістичному напрямі, який є актуальним для сьогоднішнього музичного мистецтва та творить музичну культуру сьогодення, а та-

кож творчість сучасного композитора, який проживає сьогодні (не залежно від того, в який період повстав його конкретний твір)» [6].

Цілий ряд зарубіжних і вітчизняних дослідників серед нових «авангардних» течій останніх десятиліть, називають три абсолютно різні напрямки в сучасній музиці [5, с. 3–14]. Перший – французька спектральна школа, котра тісно пов'язана із IRCAM'ом (паризьким дослідницьким центром електронної музики). Інтерес до цього напрямку поширився далеко за межі Франції. Особливого впливу він набув у Скандинавії. Найбільш талановиті представники – Тристан Мюрай, Жерар Грізе, Марко Стロッパ і Марк-Андре Дальбаві. У 70-х роках вони утворили дослідницьку групу «Маршрут». Музиканти за допомогою комп'ютера досліджували спектральний склад окремих звуків і отриманий результат клали в основу композиції. В Україні даний напрямок також знайшов своє яскраве втілення у творчості талановитого київського композитора Алли Загайкевич, яка проходила стажування в IRCAM'і.

«Нова складність» – інший напрямок, який отримав розвиток в європейській (пізніше – американській) академічній музиці з середини 1970-х років ХХ століття. Для стилю «нової складності» характерне максимальне збагачення музичної мови, надзвичайна концентрація інформації у навіть невеликих за розміром опусах. Ця музика складна, як для виконавців у плані дуже високих технічних вимог, так і для сприйняття слухачською аудиторією. Лідером і засновником напрямку вважається англійський композитор Брайан Ферніхоу, а провідними представниками – англійці Майкл Фінніссі, Джеймс Діллон, Джеймс Кларк.

Третій напрям – школа німецького композитора Хельмута Лахенмана. Йому належать вражаючі відкриття в області призвуків, шумових тембрів, нових засобів звуковидобування, створення так званої «інструментальної конкретної музики». Довкола композитора групуються музиканти різних індивідуальностей – швейцарець Жерар Цинстаг, німець Матіас Шпаллінгер, британець Ніколаус Хубер. В Україні дослідженнями в області «інструментальної конкретики» займаються композитори Сергій Зажитько та Іван Небесний.

Хельмут Лахенман одна з найбільш яскравих постатей сучасності не лише в контексті німецької музики, але і в загальній історії му-

зичного мистецтва ХХ, початку ХХІ століть. Народився композитор у Штудгарті у 1935 році, де і закінчив Вищу школу музики. Композиції вчився у Іоганна Непомука Давида, згодом у Венеції у Луїджі Ноно, завдяки знайомству з яким у Лахенмана з'являється інтерес до естетики авангардизму, що формувався у ті роки. Пізніше в Кельні продовжував навчання у Карлхайнца Штокхаузена. З 1966 викладає у Ганноверській і Штутгартській Вищих школах музики (з переривами), а також в Гарвардському університеті, займається інтенсивною композиторською і виконавською діяльністю в рамках престижних форумів сучасної музики.

«Художнім принципом, який визначає сутність всієї творчості Лахенмана є *Verweigerung* (нім. – відмова)» [2, с. 63]. Сам композитор якось сказав, що його музика є строго вигаданим зреченням, виключенням усіх очікувань слухача. На основі нового відношення до музичних засобів виразності композитор прагне створити власну естетичну концепцію «прекрасного» в мистецтві. У статті «Музика як зображення людини» він визначає красу як «відмову від звички». Під звичкою тут розуміється традиційно сформований слуховий досвід, стійкі стереотипні погляди на мистецтво і на традиційні музичні категорії стилю, жанру, форми, тембру, а також на існуючу виконавську практику. За Лахенманом красивим є те, що здатне дати ключ до пізнання оточуючого світу, хоча і не в такій «красивій» звуковій формі [3, с. 42].

Композитор радикально відходить від сталого трактування інструментів, витягуючи з них всілякі «немузикальні» звучання – дивні призвуки, шуми, стуки, подихи, свисти, скрипи, які він називає «інструментальною конкретною музикою». На думку Н. Власової «Лахенман унікальний тим, що його увага спрямована на художнє дослідження і осмислення самого процесу звуковидобування як першопричини виникнення всякого музичного тону» [2, с. 63].

Серед найбільш яскравих творів композитора – Варіації для фортепіано на тему Ф. Шуберта (1956), «temA» для мецо-сопрано, флейти і віолончелі (1968), «Consolations» для хору (1968–1978), «Guero» (1970), «Kontrakadenz» для оркестру (1971), «Тіні звуку» для 2 роялів і 48 струнних (1972) і «Фасад» для великого оркестру (1973).

Упродовж тридцяти років композитор працював над грандіозним театральним проектом – оперою «Дівчинка з сірниками» (для

вокального квартету і камерного оркестру) на сюжет однойменної казки Г. Х. Андерсена. Це один з найкращих творів Лахенмана. Після прем'єри у лютому 1997 року в Гамбурзі, опера була поставлена також у «Гранд опера», що принесло композитору справжнє визнання.

В основу опери покладено три сюжети: знаменита казка Г. Х. Андерсена про дівчинку, яка намагаючись зігрітися теплом від запалених сірників, замерзає на вулиці у Різдвяну ніч, занурюючись у мінливий світ фантазій; фрагмент про «страх і бажання» Леонардо да Вінчі і листи загиблої у 1977 році у в'язниці Штаммхайм терористки «Фракції Червоної Армії» Гудрун Енслін, з якою Лахенман дружив у дитячі роки. Її вступ у радикально екстремістську організацію був для композитора справжнім потрясінням. Ці почуття знайшли своє відображення в опері «Дівчинка з сірниками».

На звернення Лахенмана до соціально загостреного сюжету в значній мірі вплинули погляди його вчителя Луїджі Ноно, майже всі твори якого були пов'язані з комуністичними переконаннями. Проте відверта політична спрямованість творчості Луїджі Ноно для Лахенмана залишилася чужою. Нагадаємо, що опера італійського композитора «Під жарким сонцем любові-2» (1975 року) розповідає про життя революційних героїнь минулого і сьогодення.

Якщо простежити за назвою сцен «Дівчинки з сірниками», то стає очевидним, що композитор в основному відтворює сюжет андерсеновської казки. Опера складається з двох дій: Перша – «На вулиці», включає десять сцен; Друга – «Біля стіни будинку» – вісімнадцять. Партитура містить 356 сторінок рукописного нотного тексту, в якому з п'ятої по шістнадцяту Лахенман докладно розшифровує знаки, що стосуються особливостей звуковидобування на інструментах оркестру, адже часто запис авторського тексту складно співвіднести з його конкретним звуковим втіленням.

Починається опера хоральною увертюрою «О, ти радість!», що задає тон всьому твору. Музика відразу занурює нас у далеко не святкову атмосферу зимового міста, похмурого і лякаючого. Вже тут композитор використовує весь арсенал нових засобів, які в опері набувають активного розвитку. В оркестрі чутно звуки засурдинених скрипок на піаніссімо, гліссандо струнних груп і духових, короткі

репліки окремих інструментів і вокальних партій. Оперуючи звуками невизначеної висоти, що належать до різних регістрових зон, Лахенман досягає нового різноманіття тембрів. Висота тут не існує окремо від тембру, і на цій висоті даний інструмент набуває невідомо нового звучання.

У 2-ій сцені – «У цьому холоді» і подальших 3-ій і 4-ій «Замерзаючих аріях» звучання оркестру і вокальні репліки викликають майже фізичне відчуття холоду. Композитор використовує вокальний прийом *parlando*, виділення окремих приголосних звуків і фонем, що перекликається із звучанням інструментів. Перелом в сюжеті настає у 8-ій сцені «Магазин» другої дії опери, яка називається «Біла стіна будинку». Поняття «стіна» для композитора має символічний підтекст. Лахенман створює психологічну ситуацію у якій між героїнею і навколишнім світом постає стіна нерозуміння і холодної байдужості. Тут вперше лінії Гудрун Енслін, яка підпалає магазин, і дівчинки Андерсена переплітаються. Їх об'єднує лейтмотив полум'я, який для обох виявляється роковим. (В опері три основних лейтмотиви – це холод, який присутній майже в кожній картині, запалення сірників разом з мареннями, що при цьому виникають і полум'я). Заслуговує на увагу дует двох сопрано. Композитор використовує високу теситуру, прийоми віртуозного співу, героїні немов змагаються у техніці вокалу.

Несподіваний на перший погляд сюжет відомої притчі «Леонардова печера» композитор використовує у 11-ій сцені «...два почуття... Музика з Леонардо». Ось її короткий зміст: «Блукаючи серед темних скель я підійшов до входу у велику печеру... Раптово в мені прокинулися два почуття: страх і бажання; страх перед грізною і темною печерою, бажання побачити, чи немає чогось дивного в її глибині» [1, с. 325–326]. Ідея притчі, у якій відображені грандіозні творчі пошуки одного з видатних геніїв світової культури, перекликається з художньою позицією композитора. Ризикуючи залишитися незрозумілим для людей, Лахенман все ж не може побороти у собі всепоглинаючого прагнення до істини і нових відкриттів.

Цікаво, що музика до цієї сцени написана набагато раніше – у 1991–1992 роках і була виконана самостійним опусом під назвою «...два почуття... Музика з Леонардо» для голоса і 22 інструментів.

І той факт, що Лахенман включив її у свій наймасштабний твір, свідчить про закладене в сюжеті творче кредо композитора, який самовіддано обрав шлях художнього експерименту.

У подальших сценах опери все сильніше відчувається наближення смерті, втілення якої не зводиться лише до зовнішніх звукових прийомів, а перетворює ці частини на психологічний і драматичний центр усього твору. Тут гранична експресивність музичного матеріалу досягає вищої межі.

Структура опери складається з майже не зв'язаних між собою сцен, які композитор називає «музичними картинками». Різні музичні фрагменти фіксують все, що чує героїня: цитати з хоралів, голос радіо, стукіт екіпажів, що імітуються різними інструментами. Автор широко використовує звуки крайніх регістрів, гранично віддалені динамічні відтінки, пуантилістичну ізоляцію коротких звуків, гліссандуючі пасажі струнних і духових, концентрацію звукових подій, надшвидкі пасажі, в яких звуки зливаються до невпізнання.

Сюжет опери далеко не вичерпується казкою Г. Х. Андерсена. Герої «Дівчинки з сірниками» і оточуючий їх світ є віддзеркаленням сучасної культури і органічно вписані в художній і світоглядний контекст сьогодення. Автор порушує актуальні питання самотності індивідуума в суспільстві споживання.

«Дівчинка з сірниками» видатного композитора сучасності Хельмута Лахенмана є послідовним втіленням творчого методу, який він назвав «інструментальною конкретною музикою». В опері представлено безліч ідей (звукових, фактурних, тембрових), реалізованих за допомогою цілого спектру нетрадиційних прийомів звуковидобування. Це якісно новий твір. У ньому автор здійснив пошук музичного простору, експресивна сила якого виникає як результат пересічення його гуманістичних і художніх ідей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баткин Л. М. *Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления* / Леонид Михайлович Баткин — М. : Искусство, 1990. — 415 с. : ил.
2. Власова Н. *Звуковые миры Хельмута Лахенмана* / Наталья Власова // *Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс, художественные*

явления, теоретические концепции : Сборник научных трудов / МГК ; Отв. ред. Г. В. Григорьева. М., 1992. — С. 62–74.

3. Колико Н. Освобожденное восприятие: Хельмут Лахенман / Наталья Колико // Музыкальная жизнь — 2001. — № 4. — С. 40–42.

4. Нестьев И. В. Аспекты музыкального новаторства / Израиль Владимирович Нестьев // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Составитель А. М. Гольцман — М. : Советский композитор, 1982. — С. 11–30.

5. Тарнопольский В. «Мост между разлетающимися галактиками» / Владимир Тарнопольский // Музыкальная академия. — 1993. — № 2. — С. 3–14.

6. Швед М. «Сучасна музика»: спроба дефініції / Михайло Швед // «Музикознавчі студії» Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Л. Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Зб. наук. пр. — Вип. 1. — Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007 [електронний ресурс] — режим доступу до статті : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/MuzS/2007_1.htm

КУЩОВА Е. Новітні тенденції розвитку сучасної музики (на матеріалі творчості Хельмута Лахенмана). У статті розглядаються особливості розвитку сучасного музичного мистецтва. Акцентується увага на трьох провідних західноєвропейських композиторських школах. На матеріалі опери Хельмута Лахенмана «Дівчинка з сірниками» висвітлюються основні концептуальні засади творчого методу композитора, спрямовані на пошуки «нової краси».

Ключові слова: опера, творчість Х. Лахенмана, сучасна музика, творчий метод.

КУЩЕВА Э. Новые тенденции развития современной музыки (на материале творчества Хельмута Лахенмана). В статье рассматриваются особенности развития современного музыкального искусства. Акцентируется внимание на трех ведущих западноевропейских композиторских школах. На материале оперы Хельмута Лахенмана «Девочка со спичками» освещаются основные концептуальные принципы творческого метода композитора, направленные на поиски «новой красоты».

Ключевые слова: опера, творчество Х. Лахенмана, современная музыка, творческий метод.

KUSCHOVA E. New development trends in modern music (based on creativity by Helmut Lachenmann). The article discusses the features of a modern music art. It focuses on three leading West European schools of composition. On the material of Helmut Lachenmann's opera "Girl With Matches" the main conceptual principles of the composer creative method aimed at finding the "new beauty" are elucidated.

Key words: opera, creativity of Helmut Lachenmann, modern music, creative method.

УДК 78.03 : 786.2 (510) "19"

Чень Жуньсуань

ЧЕРТЫ ИМПРЕССИОНИЗМА В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЦУЙ ШИГУАН

Актуальность темы. Цуй Шигуан (родился в 1948 году¹) – талантливый пианист и композитор, чье творчество является значительным вкладом в развитие китайской фортепианной музыки. В 1962 году он закончил Центральную консерваторию в Пекине, затем двадцать лет работал солистом Пекинской филармонии. В 1984 году Цуй Шигуан направляется для повышения своего профессионального уровня в США. После получения двух дипломов магистра (как пианист и композитор) в Сиракузском университете, китайский музыкант проработал там же преподавателем около шести лет. Затем он переехал Гонконг, где проживает и в настоящее время.

Цуй Шигуан широко известен как талантливый пианист. Он выступал в более чем сорока городах Европы и Северной Америки, в частности, на таких престижных сценах, как Большой зал Московской консерватории им. П. И. Чайковского, на музыкальном фестивале «Пражская Весна», в концертном зале Карнеги-холл в Нью-Йорке. Его талант пианиста получил международное признание далеко за пределами Америки и Китая благодаря множеству записей, сделан-

¹ Композитор родился в городском округе Даньдуне, находящемся на северо-востоке Китая.

ных для компаний «China Record Company» (Пекин) и «HongKong Records» (Гонконг).

Как композитор Цуй Шигуан неоднократно побеждал на различных композиторских конкурсах, проводившихся в Китае (Пекин, Тайвань), в США (Нью-Йорк) и других странах. Его сборник «Фортепианное воспитание» был признан лучшим среди более чем шестидесяти педагогических пособий, присланных из разных стран мира на юбилейный международный конкурс композиции, проводимый в Эдамантском летнем композиторском лагере по случаю его 50-летия в штате Вермонт (США). Этот конкурс, проводимый Фортепианной ассоциацией Эдвина Бэра (Нью-Йорк), имеет большую популярность среди композиторов, как в США, так и за их пределами.

Наиболее известные фортепианные сочинения композитора – пьесы «Птицы на холме», «Новогодняя серенада», «Яркий март», «Экспромты», «Шаньдунская народная сюита», «Китайский концерт *in D*» и др. Некоторые разрозненные данные о них можно встретить в работах Ван Юйхэ [2], Ван Янь [3], Жао Сяошенг [4], Сян Яньшан [5]. Однако, фортепианное творчество Цуй Шигуан до сих пор еще не стало объектом специального изучения даже в Китае. В данном исследовании хотелось бы представить фортепианную музыку композитора украинскому музыковедению. Хотелось бы также способствовать внедрению в концертную жизнь и учебно-воспитательный процесс фортепианных сочинений Цуй Шигуан, которые имеют на это право благодаря своим высоким художественным качествам.

Целью настоящей работы стал обзор фортепианных сочинений Цуй Шигуан в аспекте выявления наиболее ярких стилевых черт.

В 2001 году Шанхайское музыкальное издательство начало печать многотомного нотного издания «Фортепианные произведения известных китайских композиторов». Работа велась в течение нескольких лет. Эта объемная серия знакомит с основными сочинениями китайских композиторов, сделавшими выдающийся вклад в фортепианную музыку Китая². Основной целью издания стала популяризация

² Речь идет о фортепианных произведениях таких известных композиторов, как Чен Пейксун, Чу Ванхуа, Цуй Шигуан, Дин Шаньдэ, Ду Минсин, Го Чжихон, Хе Лутин, Хуан Анлун, Хуан Хувэй, Ли Инхай, Ни Жин, Пао Юянь, Санг Тонг, Ши Фу, Ван Цзянчонг, Ван Лисань, Чжао Ксяшенг и Чжу Цзянер.

национального искусства и широкая известность в мире китайской фортепианной музыки. Критерием отбора авторов и их сочинений для издателей сборника Тонга Даоджина и Вана Циняна стали художественная ценность музыкальных произведений, их значение для исполнителей и слушателей. Также в качестве специальных советников были приглашены известные пианисты и фортепианные педагоги Чжоу Гуанрен и Бао Хуйцяо, а членами редакционного комитета, отвечающего за качество композиции, стали известные композиторы Цянь Ипин и И Симин.

В предисловии издания редакционная коллегия с гордостью написала следующее: «...при рассмотрении нот, представленных для редактирования, нас часто охватывало сложное чувство радости и национальной гордости за китайскую музыку и наших композиторов, вложивших в нее глубокий смысл и горячие эмоции, которыми буквально пронизаны строки этих произведений. Рассматриваемая здесь фортепианная музыка является кристаллизацией таланта, мудрости и трудолюбия китайских композиторов, замечательным бриллиантом в мире современной музыки. Это лучшие образцы культуры и духовности, которые мы можем представить на суд профессионалам и искренним почитателям китайской музыки» [6, с. 4].

Фортепианные сочинения Цуй Шигуан составили один из разделов вышеназванного издания. На творческое мировоззрение композитора в значительной степени повлияли взгляды знаменитого китайского композитора, музыкального педагога, теоретика Лю Тяньхуа (1895–1932), в музыке которого отразилась глубокая любовь к природе и родине. Будучи одним из участников «Движения за новую культуру», Лю Тяньхуа преподавал в Пекинской консерватории, вел занятия по классу скрипки, пипа, ирху. В большинстве своих произведений композитор творчески объединил два направления – народное и классическое. Теоретическая работа Лю Тяньхуа «О признании сути коренной музыкальной культуры при обучении методам игры на западных инструментах», в значительной степени повлияла на его композиции для китайских инструментов.

Цуй Шигуан подчеркивает, что музыка и взгляды Лю Тяньхуа «продолжают оставаться для него важным моментом восприятия собственных фортепианных сочинений» [6, с. 5]. Фортепианные произ-

ведения Цуй Шигуан «Экспромты» и «Яркий март» являются данью памяти композитора своему выдающемуся предшественнику.

Сюита для фортепиано «Экспромты», названная в честь пьесы для ирху Лю Тяньхуа, не просто передает звуковой образ ирху, а воскрешает дух старинной национальной музыки для этого струнного смычкового инструмента, ощущение глубокого созерцания. Композитор использует фрагменты тематизма из оригинальной пьесы Лю Тяньхуа для ирху, сохраняет принципы вариационного развития, обогащая их имитационными переключками в разных регистрах, контрастами динамики. Средствами фортепианного звучания Цуй Шигуан передает теплоту и особенности высокого тембра, с помощью колористических эффектов: на одной педали легчайшие фигурации буквально «взмывают» вверх, повисая трелью в верхнем регистре, словно растворяясь в нем. Прозрачность фортепианной ткани в пьесе подчеркивают легкие, невесомые форшлагги, имитирующие прием *хуа инь* (портаменто).

«Яркий март» – пьеса, также написанная по мотивам пьесы Лю Тяньхуа для ирху «Март», в которой отражены лирические возможности китайского инструмента. В фортепианной пьесе мастерски представлена имитация приемов игры на ирху. Вся пьеса проникнута светлыми солнечными образами, радостным ощущением полноты и яркости жизни.

Мелодия исполняется очень певучим и наполненным звуком, передающим мягкий тембр ирху. Чередование в солирующем голосе приемов *хуа инь* (портаменто) и *лиен цзоу* (легато) придает мелодии глубокую речевую выразительность. Затем мелодия варьируется, претерпевая значительные красочно-тембровые изменения, которые отражаются в использовании всевозможных динамических градаций фортепианной звучности. Это позволит исполнителю передать тончайшие нюансы в перемене настроений, едва уловимых психологических состояний, вызванных созерцанием внешнего мира.

Цуй Шигуан использует приём долгого «любования» каждой краской, который прослеживается в творчестве композиторов-импрессионистов. Интересен прием постепенного накапливания звучания, в результате которого музыка буквально «зажигается лучами», подтверждая суть названия пьесы. Для фортепианной фактуры харак-

терно постепенное заполнение пространства и регистров, красочное насыщение голосов.

Пьеса «Птицы на холме» погружает слушателя в атмосферу гармонии человека и природы, напоминая о древнейших китайских философско-мировоззренческих представлениях. Природоцентристское мировоззрение сказалось здесь в использовании темы природы, реализация которой осуществлена композитором с помощью импрессионистских методов абсолютизации мгновения и колористики. Мысли композитора непосредственно соприкасаются с эстетикой импрессионизма: он демонстрирует в своем сочинении «растворение» человека в мире природы.

Цуй Шигуан выступает ярким новатором, смело сочетая пентатонный лад с современными композиционными приемами. Это относится прежде всего к сфере гармонии с её техникой параллелизмов и прихотливым нанизыванием неразрешающихся красочных созвучий-пятен. В пьесе широко применены политональные эффекты, передающие ощущение таинственности, когда каждый голос получает свой тональный центр. Иногда использование хроматизмов, цепных последовательностей, как бы «размывает» очертания аккордов, контуры и краски пейзажа.

Создавая на фортепиано причудливые звучания аккордовых комплексов, композитор стремится к нивелированию объективного начала, к «погружению» в красочный пейзаж, что проявляется уже в первых тактах сочинения. Во вступлении отсутствует последовательная передача каких-либо событий, его задача – «нарисовать» картину, некую «музыкальную декорацию» к сценам, которые последуют за ним. Вместе с тем, это – воплощение восхищённого созерцания.

Желание автора передать слушателю статику пейзажа, его малейшие изменения, соответствует картинно-описательному типу программности. При этом внутренняя динамика ощущения природы, показанная в пьесе, позволяет исполнителю и слушателю погружаться в мир мифологических образов, оживающих в сознании композитора. Динамика пьесы выдержана в рамках *pp*. Нарастания и спады её минимальны, но, несмотря на это, функциональны: они усиливают изобразительные моменты. Кроме того, динамикой подчеркиваются и тембральные оттенки тематизма: на общем фигурационном фоне

динамически выделяется какой-либо тембр. Это образует своеобразный звуковой рельеф и также способствует созданию красочности, импрессионистичности.

Образы спокойствия и созерцания также характерны для «Новогодней серенады» – пьесы, проникнутой теплотой домашней атмосферы. В пьесе выявляется поразительное мастерство композитора в области колорита и «инструментовки» фортепианной музыки, во многом ориентированное на живописную красочность. Особенно хорошо это передает пентатоника, усиленная искусным соединением с диатоникой и хроматикой. В пьесе также используются музыкально-изобразительные средства, передающие прихотливые, мечтательно-углубленные образы пьесы.

Радостную атмосферу праздника передают светлые краски пентатонного лада и яркий колорит фортепиано. Динамика и объем звучания усиливается благодаря использованию правой педали, которой композитор придает немаловажное значение. В фактуре преобладают оживленные фигурации, основанные на мелкой технике. Изысканные мелодические узоры, прозрачный колорит, создают поразительную звукопись. Захватывая новые регистры, они становятся не просто общим фигурационным фоном, а способствуют созданию в рамках сочинения различных красочных картин. Появление низкого тембра в мелодии придает контрастную холодность, способствует созданию импрессионистской звучности зимнего пейзажа, городской тишины.

«Шаньдунская народная сюита» написана в конце 1970-х годов. Она отражает перелом после некоторого творческого затишья, когда композитор искал «более глубокие и подходящие краски для своего пианистического языка» [6, с. 10]. Раскрытие авторского замысла этого произведения будет способствовать изучению комментариев композитора к изданию сборника «Фортепианные произведения известных китайских композиторов» [6]. Музыкант четко определяет свою позицию: «В то время как западные современные композиторы прилагают усилия для расширения возможностей звучности фортепианной музыки, китайские авторы уделяют больше внимания ее переплетению с различными этническими влияниями местных народных культур. Такой подход также дает возможность развивать и совершенствовать

фортепианную музыку, подводя под ее движение вперед новую платформу» [6, с. 10].

Среди основных средств музыкальной выразительности, определяющих национальную принадлежность музыки, интонационный словарь фортепианных сочинений, композитор называет звуковые свойства и лексику китайских народных и традиционных инструментов. Особенности их звучания непосредственно влияют на создание специфического образа фортепиано, его темброво-колористического представления. Это способствует расширению выразительных, фактурных и сонористических возможностей фортепиано, адаптации национальных ладовых особенностей к темперированному фортепианному строю.

В «Шаньдунской народной сюите» выявляется стремление композитора отобразить действительность во всех ее проявлениях. Исходя из содержания, образного строя и темпов, разделы сюиты отражают различные сцены народной жизни. Радостное отношение человека к миру, свойственное эстетике импрессионизма, высветило в качестве важнейшей тему праздника. Основные средства её воплощения в китайской музыке содержатся в шумных праздничных сценах. Создавая такие картины, автор явно тяготел к колористичности.

Ярко выраженная национальная окраска обусловлена опорой на традиции народной музыкальной культуры. Значительное место здесь занимает имитация звучания национальных музыкальных инструментов, которые являются древнейшими и любимыми в народе, они сопровождают многие важные события в жизни человека, служат неотъемлемой частью традиционных обрядов и обычаев. Претворение приемов игры на китайских струнных (эрху, баньху, гуцине, пипа), духовых (флейта ди, сона), ударных (гонги, колокола, барабаны) значительно обогащают звуковые возможности фортепиано.

Чувства радости, созерцания передаются посредством типичных для музыкального языка импрессионизма целотонности, пентатоники, противопоставления крайних регистров, «колокольности» звучаний, параллелизма аккордов. К характерным фактурным приемам следует отнести ведение длительных органических пунктов в басу, применение последовательностей параллельных комплексов, равномерное движение фигурациями в оживленных темпах.

Ощущение национального в данной музыке у исполнителя должно складываться из органического сочетания элементов китайского мелоса, простора дыхания, ритмической свободы, внезапных смен состояний печали и радости, покоя и стремительности движения, мужественной силы и нежной лирической выразительности. Все это как сочетание противоположных начал лежит в самой сути художественного образа и составляет внутреннюю сущность процесса развития в произведении.

«Китайский концерт *in D*» был создан композитором по заказу Национального центра исполнительских искусств Китая. Его мировая премьера состоялась в Пекине во время летних Олимпийских игр 2008 года в рамках торжеств и культурных программ. Четыре части концерта, с их выразительными мелодиями, несут на себе отпечаток традиционной и народной китайской музыки, рассказывают о богатом прошлом китайского народа. Теснейшим образом объединяя в Концерте «картинные» и эмоционально-чувственные образы, Цуй Шигуан остается выразителем, прежде всего, музыкального начала. Это сказывается в стремлении выразить эмоцию, так как «картинное» впечатление дает толчок для эмоционального переживания.

Интересный идейно-художественный замысел, широкий образно-эмоциональный диапазон, разнообразие использованных средств выразительности делают работу над сочинением увлекательной и полезной для исполнителя. Свойственная произведению многообразность выдвигает перед ним задачу выявления индивидуальных особенностей и жанровой специфики каждого образа в отдельности и одновременно охвата формы целого. Концерт дает благодарный материал для изучения разнообразных типов мелодики, ритмики, фактуры, а также овладения широкой палитрой исполнительских средств. Искры волнения в первой части, в сочетании с элегантно танцевальностью из второй части, представляют образы сердечной радости и восторг. Третья часть, лирический центр концерта, проникнутая светом, использует народные темы северо-западных провинций. Виртуозный финал, брызжущий энергией, приводит музыку к кульминации, имитируя барабанный бой.

Основная задача пианиста – почувствовать и передать вступительный эпизод как самостоятельный художественный образ, очень

впечатляющий, значительный, который найдет затем преломление не только в первой части, но и во второй. Во второй части, построенной на широкой напевной мелодии в оркестре, которая напоминает китайские народные протяжные песни, исполнителю необходимо обратить внимание на характер звучания мелодии, требующей мягкости, поэтичности, разнообразных тембровых красок. Подобный звук должен быть у солиста, который движением шестнадцатых буквально обволакивает мелодию.

Пианист должен уделять большое внимание слышанию мелодического рисунка темы, мягкому и в то же время сочному звучанию. В этой части невероятно важно почувствовать звуковую меру фактурного окаймления у солиста, соотношения звучания фортепиано и оркестра. Во второй части, полной очарования, особенно важно использовать богатые тембровые педальные возможности инструмента. В финале концерта, имеющем жизнерадостный, оптимистический характер и построенном не только на национальном материале, но и на западном музыкальном материале, автор рекомендует обратить внимание на четкий упругий ритм, вытекающий из начальных фраз финала.

Разнообразный мелодический материал сочинения имеет единую интонационную сферу во всех частях, несомненно связывающую невидимыми нитями весь цикл. Концерт отличает свежий интересный гармонический язык. Композитор смело вводит хроматизмы, насыщает гармоническую ткань оригинальными, свежими, острыми по звучанию аккордами, которые, несмотря на сложность построения, сохраняют национальную окраску и колорит китайской музыки.

Ладоинтонационные особенности китайских народных песен получают своеобразное воплощение в стилистической модели фортепианного концерта, насыщая его песенностью. К числу характерных тем относятся декламационные мелодии, которые часто начинаются с восклицания на первом звуке. Начальные интонации выделяются ритмическими, гармоническими, динамическими, фактурными, мелодическими средствами, способствуя особой эмоциональной концентрации на первых звуках мелодии. Типичными для китайского мелоса являются мелодии, в которых сочетаются песенное и декламационное начала. В результате происходит взаимопроникновение ритмической свободы и четкости, повествовательной речитации и строгой моторности.

В целом стоит отметить блестящее виртуозное изложение фортепианной партии, органическую связь средств изложения с музыкальными образами произведения, связанными с передачей глубоких человеческих чувств. Раскрывая человеческое начало, композитор обращается к лирической теме, мелодия которой насыщена интонациями опевания, поступенными ходами, трихордами, что при плавности ритмического движения сообщает ей черты песенности. В концерте ведущая роль принадлежит мелодическому началу. Сочинение привлекает богатым мелодическим материалом, тесно связанным с китайским народным мелосом, красочным использованием возможностей фортепиано с применением виртуозных элементов, сочетанием крупной и мелкой техники. Наряду с интересным изложением партии фортепиано отмечается и богатое использование возможностей оркестрового сопровождения. Оркестр по своему значению занимает равное положение с солирующим инструментом, образуя своеобразный дуэт.

Проникаясь в суть основных музыкальных образов произведения, постигая принципы их развития, пианисту всегда нужно помнить о средствах исполнительского воплощения – динамике, фразировке, педализации и т. д. Необходимо обратить внимание на некоторые задачи пианиста, связанные с национальной спецификой музыки концерта, — гибкое слышание интонаций пентатоники, которая в этом сочинении получила большое применение и творческое развитие, использование красочных звучаний, имитирующих народные китайские инструменты, и др. Большую трудность для исполнения представляет теплая проникновенность лирических тем. Для этого требуется особое красочное поэтичное звучание.

В концерте много звукоизобразительных моментов. Они связаны с тембром и приемами игры на народных инструментах. Эпизоды, напоминающие о народном музицировании, часто имеют импровизационный характер. Подлинный старинный китайский инструментальный наигрыш в виде цитаты вводится в эпизоде из середины второй части. В симфонической партитуре имитируются звучания китайских духовых народных инструментов – бамбуковых дудок. Народно-инструментальная импровизация обрисована несколькими точными ритмическими штрихами в фортепианной партии. От традиций народного инструментализма идут и приемы орнаментального расцве-

чивания мелодий, одной из особенностей которых является участие мелизматике в структуре мотивов, когда орнамент становится органической частью мелодии, придавая ей гибкость, изысканность, импровизационность характера.

К искусству импровизации исполнителей на народных инструментах восходит и применяемый в концерте метод вариационного развития тематизма – в виде орнаментальных вариантов основной мелодии, так же, как и удвоения мелодических линий и пассажи из двойных нот кварто-квинтового строения. Большая часть звукоизобразительных моментов связана с имитациями игры на народных инструментах. Например, в развитие побочной партии первой части включаются мелодические обороты, напоминающие характерные попевки гуциня. Композитор использует звукоподражательные приемы в тех случаях, когда фортепиано играет в унисон с оркестром, смело применяя штрихи, приближая звучание фортепиано к народным инструментам по тембру. В партии фортепиано проникают ударно-сонористические интонации, родственные тембрам колоколов и барабанов. При этом композитор пользуется чрезвычайно простыми средствами. Среди них несложные октавные пассажи, тремоло и другие приемы изложения. Красочный отблеск звучания народных инструментов словно бы отражается в фортепианной партии концерта.

Виртуозные задачи в Концерте отличаются удобством для исполнения, что подтверждает также высокий исполнительский профессионализм Цуй Шигуан. Это замечательное качество композитора отмечали многие музыканты. «Являясь великолепным пианистом, Цуй всегда создает свои произведения для фортепиано с учетом возможностей исполнителя, тщательно выверяя соответствующий баланс музыкального произведения. Его фортепианная музыка сегодня пользуется огромной популярностью как в Китае, так и за рубежом» [6, с. 10], – писал о Цуй Шигуан всемирно известный китайский композитор Хуан Ан-Лун, ныне проживающий в Канаде.

Выводы. Фортепианное творчество Цуй Шигуан имеет все основания быть признанным в качестве самостоятельного, художественно самобытного явления музыкального искусства, имеющего особую образную сферу, опирающуюся на уникальную систему выразительных средств. Базируясь на достижениях мирового фортепианного творче-

ства, китайский композитор сумел создать своеобразный синтез западных музыкальных традиций с основами национального музыкального искусства.

«Китайская фортепианная музыка представляет собой тонкую смесь Востока и Запада. Это комплексное понятие включает в себя такие сущности, как замыслы композитора, возможности инструмента, элементы китайской культуры, западные композиционные приемы. Цуй Шигуан, работая на стыке веков, обогатил эту смесь своим глубоко новаторским музыкальным языком, расширил диапазон самовыражения. Западные технические термины и восточные художественные концепции уже давно не являются чуждыми друг другу. В данный момент самой трудной задачей является сохранение единства содержания и формы, которое остается главным вызовом, вдохновляющим на творческий поиск многих современных китайских композиторов. Цуй Шигуан, благодаря неустанным усилиям, технической организации и опираясь на свой богатый музыкальный опыт, добился значительных успехов в этом синтезе» [6, с. 11], – писал о творчестве композитора Хуан Ан-Лун.

Анализируя фортепианные сочинения Цуй Шигуан, можно утверждать, что композитор оказался на пути импрессионистского мировосприятия. Мировосприятие композитора совпадает с ключевыми положениями эстетики этого направления: центральное место в его произведениях занимает чувство прекрасного, которое воспринимается посредством созерцания. Мир человека и природы неотделимы, человек, являясь частью природы, «растворяется» в ней. Необходимо отметить, что данные положения также отражают сущность менталитета китайского народа.

Для мышления Цуй Шигуан свойственна широта мировоззренческих импульсов. В музыкальных концепциях его импрессионистских сочинений это нашло отражение в соединении свойств, присущих китайской ментальности с некоторыми признаками западноевропейского взгляда на мир. В целом, творчеству Цуй Шигуан принадлежит главенствующая роль в формировании импрессионистских методов абсолютизации мгновения и колористики. Их кристаллизация показательна на примере трактовки различных образов, «от народного добродушия до концертной виртуозности, от традиционной до аван-

гардной музыки, его уникальная пианистическая лексика охватывает всё. Его музыка, которая, кажется простой, сердечной, полной эмоций и энтузиазма, по сути, является очень элитарной. И композитор с каждым новым произведением посылает слушателям только хорошие, и только добрые сообщения» [6, с. 11].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Цинь Тянь. *Образ родного края в фортепианных сочинениях китайских композиторов* : Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 — музыкальное искусство / Цинь Тянь. Харьков, 2012. — 243 с.

2. Ван Юйхэ. *Обзор творчества современных китайских музыкантов. Ч. 2* / Ван Юйхэ. — Пекин : Литература и искусство, 1992. — 216 с. (На китайском языке)

3. Ван Янь. *Исследование Цуй Шигуан «Шаньдунская народная танцевальная музыка»* / Ван Янь // *Китайское музыкознание*. — 2007. — № 4. — С. 106–109. (На китайском языке).

4. Жао Сяошенг. *Фортепианная литература* / Жао Сяошенг. — Пекин : Юйхуа Пресс, 2000. — 249 с. (На китайском языке).

5. Сян Яньшан. *Биографии современных музыкантов. Ч. 1* / Сян Яньшан. — Шэнь Ян : Культура Чунь Фэн, 1994. — 257 с. (На китайском языке).

6. *Series of Piano Works by Chinese Composers [Ноты] / Editors-in-Chief: Tong Daojin, Wang Qinyan*, — ShiDaiWenYi Publishing House, 2009. — 145 p.

ЧЕНЬ ЖУНЬСЮАНЬ. Черты импрессионизма в фортепианном творчестве Цуй Шигуан. В статье предлагается обзор фортепианного творчества известного китайского композитора Цуй Шигуан. Анализ избранных фортепианных сочинений свидетельствует о ярком проявлении импрессионистических черт в музыке композитора.

Ключевые слова: Цуй Шигуан, китайская фортепианная музыка, импрессионизм, пентатоника.

ЧЕНЬ ЖУНЬСЮАНЬ. Риси імпресіонізму в фортепіанній творчості Цуй Шигуан. В статті пропонується огляд фортепіанної творчості відомого китайського композитора Цуй Шигуан. Аналіз вибраних фортепіанних творів свідчить про яскравий прояв імпресіоністичних рис в музиці композитора.

Ключові слова: Цуй Шигуан, китайська фортепіанна музика, імпресіонізм, пентатоніка.

CHEN RUN XUAN. Features of Impressionism in the work of Piano Cui Shiguan. This article provides an overview of piano works of famous Chinese composer Cui Shiguan. Analysis of selected piano works shows the bright display of impressionistic touches in the composer's music.

Key words: Cui Shiguang, Chinese piano music, Impressionism, pentatonic scale.

УДК 78.01+786.20.

Александр Перепелица

**НОВЫЕ ФОРМЫ НОТАЦИИ КАК СПОСОБ АДЕКВАТНОГО
ОТРАЖЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОБРАЗНОГО КОНТЕКСТА
В 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 степени новаторства только со скачком, который немного ранее был совершен в технике, когда от лошадиной тяги человечество перешло к двигателю внутреннего сгорания.

На протяжении всей истории музыки как искусства человечество искало адекватные формы записи.

Классический вид музыкальная нотация получила в XVII–XVIII веках, хотя значение некоторых знаков (например, точки после ноты) в старых партитурах создаёт определенные сложности для прочтения музыки современными исполнителями. Во второй половине XX века ряд композиторов стали использовать 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 произведения, необходимости более точной фиксации

звукового материала, по мере расширения образной сферы. 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 витка духовного развития всегда сопровождалось изменениями в нотной записи. Современная музыка находится как раз на пороге нового духовного витка и являет миру бесчисленное множество форм, систем и способов новой записи.

Для современной музыки характерно перенесение идеи сочинения и творчества на весь звучащий, движущийся и живущий мир, который нас окружает; в связи с этим происходит чрезвычайное усложнение музыкального материала: появляются новые атональные звуковые системы, усложняются формо-ритмические структуры, появляются новые формы звукоизвлечения, как, например, кластеры и способы игры, связанные с использованием дополнительных 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 [2, с. 13] где существует понятие «тональность», а тональное развитие относительно спокойное, – при ключе выставлялось определенное количество диезов 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 без ключевых знаков, а знаки альтерации выписываются перед каждой нотой...

С исчезновением ключевых знаков постепенно выходят из употребления и знаки двойной альтерации – дубль-бемоли и дубль-диезы – как усложняющие чтение нот. Меняется и нотация аккордов. Все чаще в музыке нашего времени можно встретить аккорды, но-

тируемые не по правилам гармонии, а по принципу «удобочитаемости». Простота восприятия нотного текста, адекватность графической символики акустическому результату, экономность – вот основные параметры, на которые опираются современные композиторы при фиксации своих произведений; эти факторы имеют немаловажное значение и для исполнителей, посредством 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*) Карлхайнца Штокхаузена (пример № 1).

Пример № 1

Karlheinz Stockhausen. “Klavierstück VII”

Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück VII* (s. 1)

(© Universal Edition, Wien)

♩ = 40

1. P. P

1. P. P

В указанном отрывке мы видим запись без ключевых знаков, знаки альтерации выписаны перед нотами, отсутствует тактовое деление и размер, к тому же изошренно выписан ритм. Композитор тщательно выписывает 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» в пользу «ребер», по типу объединения этих длительностей в группы (примеры № 2, 3).

Пример № 2

Кармелла Цепколенко. «Вечерний пасьянс»

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, G4, F4, E4, D4, C4, and Bb3. A bracket labeled [1,5''] spans the last two notes. The bass staff contains a corresponding line of notes. Dynamics include *mp* and *espressivo*. The second system shows a treble staff with a whole note Bb4 and a bass staff with a whole note Bb3. Dynamics are *mf* and *ff*. The third system has a treble staff with notes G4, A4, Bb4, G4, F4, E4, D4, C4, and Bb3. A bracket labeled [1,5-2,5''] spans the last two notes. The bass staff contains a corresponding line of notes. Dynamics include *mp*, *p*, and *mf*. The instruction *cantabile* is written above the treble staff.

Галина Уствольская. Соната № 5

1 *Espressivissimo* ♩ = 69

Одним из наиболее известных композиторских приемов XX века является использование многообразных видов кластерной техники. Еще в начале прошлого века известный американский композитор Генри Коуэл широко использовал новоизобретенную технику игры на фортепиано, названную *tonecluster* (гроздь звуков). Он же первым предложил и условные обозначения для записи кластеров. Введение в обиход композиторской техники кластеров, т. е. звуков которые удаляются или нажимаются ребром ладони, кулаком, локтем или другими способами, сформировало особую технику нотной записи (примеры № 4, 5, 6).

На произведении Оскара Кармоны следует остановиться несколько детальнее, так как в этом произведении 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 произведении выполняет «электронный метроном», сигнал которого подается в ухо пианиста вместе с началом электронной партии.

Пример № 4
Оскар Кармона. «Лебедь X – 1» (Oscar Carmona. «Cygnus X – 1»)
для фортепиано и магнитной ленты

The image shows a musical score for Oscar Carmona's 'Cygnus X-1'. It consists of two systems of staves. The top system has three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The bottom system has two piano accompaniment staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. There are also some performance instructions like *pp* and *pp* written below the piano staves.

Пример № 5
Генри Коуэлл. «Солнце-герой» (Henry Cowell «The Hero Sun»)

The image shows a musical score for Henry Cowell's 'The Hero Sun'. It consists of two systems of staves. The top system has two staves: a vocal line and a piano accompaniment staff. The bottom system has two piano accompaniment staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf rall*, *ff*, and *a tempo*. There are also performance instructions like *sva* and *mf ff* written above and below the staves.

Пример № 6

Гертруд Майер-Денкман. «Свежий бриз»
(Gertrud Meyer-Denkman. «Frische Brise»)

Brillante Wirbel

mf
f
rit.
ppp

ped.
Tremolo mit Finger Cluster
10 Fingerspiel schwarz/weiß
Handabrollen
staccato FingerCluster

Wellenbrecher
verzierte Kräuselwellen
leichtes Lüftchen

f
ppp
ppp

Unterarm Klatscher
RH spielt schwarze UND weiße Tasten- und LH tropft drunter und drüber mit Finger Cluster

Пример № 7

Кармелла Цепколенко. «Вечерний пасьянс»

Порой педаль композиторы используют не только как особую художественную краску, но и применяют ее в качестве специфического ударного инструмента, т. е. используя удар педали по корпусу инструмента. Случаи, когда композиторы используют педали для достижения особого ударного эффекта, также нашли свое выражение в условной нотной записи (пример № 7).

В другом произведении Кармеллы Цепколенко «Self-Reflection» на фортепианную партию накладывается еще партия ударных и голос в электронном воплощении (пример № 8).

Пример № 8

Кармелла Цепколенко «Self-Reflection»

The image shows a handwritten musical score for the piece «Self-Reflection» by Carmela Zepkolenco. The score is written on a grid background and consists of several staves. At the top left, there is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo and dynamics are marked as *mp* and *mf*. A large vertical arrow points downwards from the piano staff, with the handwritten text "Аккорд оседает на педаль до (5)" (Chord settles on the pedal, F#) next to it. Below this, the piano part features a series of chords with a wavy line underneath, indicating a sustained or "pedaled" effect. The drum part is written on a staff with a double bar line and is marked "BEAT ΔΔ" and "mp NOW". The voice part is written on a staff with a double bar line and is marked "Voc!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*.

Бела Барток в одной из фортепианных элегий придумывает особый знак, который обозначает фигурации *ad libitum* (пример № 9).

Пример № 9

Бела Барток. «Элегия»

The image shows a musical score for Bela Bartok's 'Elegy'. It features a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The tempo is marked as $\text{♩} = 69$. The key signature has one flat (B-flat). The score includes a fermata over a series of notes in the bass clef, with the dynamic marking *p* (piano) below it. Above the treble clef, the instruction *rosso accel.* is written. The notes under the fermata are connected by a long horizontal line.

Оливье Мессиан, Игорь Стравинский и другие композиторы часто используют для партии фортепиано запись на трех нотных станах (примеры № 10, 11).

Пример № 10

Оливье Мессиан. «Голубь»

The image shows a musical score for Olivier Messiaen's 'Dove'. It features a three-staff arrangement for piano. The tempo is marked as *Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score includes a dynamic marking *p* (piano) in the middle staff. The music is characterized by complex rhythmic patterns and a rich, enveloping sound.

Пример № 11

Сергей Зажытько. «Море...»

Зачастую композиторы используют стрелочки, чтобы показать направление движения или же выделить тему и пр. Например, Бела Барток в своей Элегии стрелочками указывает направление движения арпеджио (пример № 12).

Пример № 12

Бела Барток. «Элегия»

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. Зачастую при отображении в нотной записи игры на струнах композиторы в каждом конкретном случае изобретают свои символы и дают к ним пояснения. Например, Тодорос Андониу к своим обозначениям дает еще список пояснений (символы, придуманные композитором, обязательно расшифровываются в конце произведения) (пример № 13).

Пример № 13

Тодорос Андониу. «Слоги. V. Aphairesis 9»

- 1) Слегка коснуться струны ногтем.
- 2) Играть пальцем.
- 3) Беззвучно нажать клавиши.
- 4) Glissando по струнам.

Яан Ряэцс для обозначения игры на струнах использует особого рода значки (пример № 14).

Для обозначения обертонового эффекта используют такого типа запись (пример № 15).

Пример № 14

Яан Ряэкс. «Прелюдия» F-dur



Пример № 15

Павел Блатни. «Этюд» для фортепиано



* (беззвучно нажать все нижние клавиши)

Очень часто композиторы в структуру своих произведений вводят элементы импровизационности, которые обозначают группой звуков, записанных более мелким шрифтом и зачастую 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).

Пример 16

Тодорос Андониу. «Слоги. II. Anagramme»

Allegro (so schnell wie möglich)

The musical score consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various dynamics including *sf* and *ten*, and several asterisks (*) placed below the notes. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with similar dynamic markings and asterisks. The tempo is marked 'Allegro (so schnell wie möglich)'.

Пример 17

София Губайдулина.
«Музыка для клавиесина и ударных инструментов»

Piatti cinese I

The score is titled 'Piatti cinese I' and consists of five staves. The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and the instruction 'al centro'. It features a melodic line with a *p* dynamic marking. The second staff has a *p* dynamic marking and a 13'' time marking. The third staff has an 'M:' marking and a 15'' time marking. The fourth and fifth staves also feature 'M:' markings and 13'' time markings. The notation includes various rhythmic values and rests.

Следующим шагом в отношении трактовки рояля как инструмента с новыми возможностями у композиторов авангардного направления было создание на рояле ранее не известных звуковых эффектов. Так возник «подготовленный» или «препарированный» рояль, изобретателем которого стал выдающийся американский композитор Джон Кейдж. Суть препарации заключается в следующем: на демпфера 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 профессиональным относится различная атрибутика ударника – всевозможные палочки, колотушки, коробочки, треугольники, колокольчики и многое другое. Ко второй категории относится все что угодно – это могут быть листы бумаги, гребешки, свистки, гвозди и т. п.

Примеры с образцами современной нотной графики и описанием новых способов звукоизвлечения можно продолжать до бесконечности. Нотная графика является живым языком и видоизменяется в ходе композиторской и исполнительской практики: вносятся новые элементы, они заменяют или вытесняют старые формы и укореняются в традиции или же сами исчезают в ходе неотвратимой эволюции.

Важно отметить, что новые формы записи отражают те изменения, которые произошли в музыке, вырвавшейся из оков традиции и ставшей сонорной, додекафонной, пуантилистической, алеаторической и т. п. Бесстрашно, часто вопреки существующим правилам гармонии и музыкальной нотации, композиторы меняют способы написания нот, штрихов, ритмо-формул, избегают тактовых черт, ключей, знаков альтерации при ключах, тональности и т. п. Многие композиторы снабжают свои произведения новыми нотными символами и дают подробные расшифровки этих символов в текстовых значениях.

Подводя итог данной статьи, посвященной новым формам нотации как способу адекватного отражения эмоционально-образного

контекста в фортепианной музыке, можно сказать, что современная нотная запись запечатлевает все многообразие художественных проявлений современных композиторов, которые отражают в своей музыке сложнейшие пласты социальной действительности, природы, Космоса, Мирового пространства, глубокие философские идеи и другие жизненно-контекстные слои окружающего мира.

Размышляя над новыми формами нотации некоторые исследователи, обобщая исполнительские приемы, которые вошли в обиход современной музыки, делят их на несколько типов. Так известный украинский композитор и исследователь Виктор Мужчиль [6, с. 240–241] в своей работе «Особенности исполнения современной фортепианной музыки и ее графические символы» 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.

К альтернативному или парадигмальному типу относятся все необычные, экзотические, авангардные средства выразительности, включая игру на струнах фортепиано, а также использование корпуса и педали фортепиано в качестве ударных инструментов. Материальной субстанцией этого звукомира является уже не звуковысотность, а тембр. Это – принципиально иной взгляд на способы звукоизвлечения, революционный 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 Виктор 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.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Википедия. Статья «Музыкальная нотация» //Электронный ресурс. Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki>
2. Гонцов Ю. Некоторые особенности нотации в музыке XX столетия. — Ростов-на-Дону : Фолиант, 2005. —164 с.
3. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Советский композитор, 1986. — 208 с.
4. Дубинец Е. А. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев, 1999. — 313 с.
5. Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. — Вып. 2. — М. : Сов.композитор, 1976. — С. 68–104.
6. Мужчиль В. С. Особенности исполнения современной фортепианной музыки и ее графические символы // Музична освіта в Україні: теорія і практика : Збірка статей / Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. — Вып. 29. — К., 2003. — С. 219–243.
7. Тарасты Э. Музыка как знак и как процесс // *Homotomusicus*. Альманах музыкальной психологии. — М., 1999. — С. 61–78.
8. Meyer-Denkman, Gertrud. *Körper – Gesten – Klänge: Improvisation, Interpretation und Komposition neuer Musik am Klavier*. — Saarbrücken : PFAU-Verlag, 1998. — 167 S.

ПЕРЕПЕЛИЦА А. А. Новые формы нотации как способ адекватного отражения эмоционально-образного контекста в фортепианной музыке. Автор рассматривает современные формы нотации, в частности кластерную технику и формы записи, связанные с расширением «пространства» инструмента: игру на педалях, использование корпуса фортепиано (внутри и снаружи) в качестве ударного инструмента, игру на струнах, формы записи связанные с «препарированным» роялем и т. п.

Ключевые слова: нотация, новые приемы фортепианного исполнительства и нотации, кластер, «препарированный» рояль.

ПЕРЕПЕЛИЦЯ О. О. Нові форми нотації як спосіб адекватного відображення емоційно-образного контексту у фортепіанній музиці. Автор розглядає сучасні форми нотації, зокрема кластерну техніку і форми запису, пов'язані з розширенням «простору» інструмента: гру на педалях, використання корпусу фортепіано (всередині і зовні) у якості ударного ін-

струменту, гри на струнах, форми запису пов'язані з «препарованим» роялем тощо.

Ключові слова: нотація, нові прийоми фортепіанного виконавства і нотації, кластер, «препарований» рояль.

PERPELYTSIA O. New forms of notation as a method to adequately reflect the emotional and imaginative context in 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, notation forms associated with “preparing” the piano, etc.

Key words: notation, new methods of piano performing and notation, cluster, “prepared” piano.

УДК [781.22 : 787.2] : 785.16

Эмма Куприяненко

ТЕМБР АЛЬТА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНО-КОНСТРУКТИВНЫЙ КОМПОНЕНТ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ (в свете понятия «тембровые ярлыки» А. Веприка)

Целью данной статьи является рассмотрение методологических основ выявления значения тембра альты в жанрово-стилевом комплексе музыки с его участием. Акцент делается на камерно-инструментальном ансамбле, где с наибольшей отчетливостью выявлялись подвижки в «тембровом ярлыке» (А. Веприк), определяющим коренные темброво-технические свойства и возможности инструмента.

Камерно-инструментальный принцип мышления выступает одной из доминантных стиливых примет на многих этапах эволюции музыкального творчества. Разновидности камерных ансамблей, сложившихся вследствие исторического развития данной жанровой системы, по определению И. Польской [9], отличаются многообразием инструментальных составов и жанрово-композиционных признаков. Одновременно они демонстрируют и новое отношение к тембрам инструментов, которые традиционно использовались ранее.

Практика общественного музицирования свидетельствует о поступательности выделения каждого из тембров, которые в своей эволюционной динамике отличаются особым соотношением стабильных и мобильных факторов. Если первые фиксируют уникальность данного тембра, то вторые – возможность его стилистически-индивидуальной трактовки.

Базовой основой для выделения инструментальных тембров из исторически детерминированной звуковой совокупности была вариативность (позже – версионность), сохранявшая свое значение вплоть до второй половины XIX ст. Одновременно с этим тембровая версионность постепенно исчезала, формировались устойчивые по составу типы ансамблей, где приоритетными становились одни *тембры* (например, скрипки и виолончели), другие же оставались в тени. К числу последних принадлежал и тембр альты.

Даже в таком ведущем жанре камерно-инструментального творчества, как струнно-смычковый квартет, альт долгое время находился на вспомогательных позициях. Выдвижение его на место равноправного голоса происходило преимущественно эпизодически. Наиболее показательными в этом плане были политембровые ансамбли типа дуэта и трио в творчестве композиторов австро-немецкой традиции – Г. Ф. Телемана, И. С. Баха, В. А. Моцарта, Р. Шумана и Й. Брамса. Именно в этом типе ансамбля формировалось новое отношение к тембру и технике альты, обогащавшихся за счет «партнеров».

Специфика политембрового ансамбля, объединяющего альт с инструментами других тембровых групп – фортепиано, кларнет и др., реализуется в исполнительской интерпретации. Она предполагает не только ориентацию исполнителей на широкий круг музыкально-художественных закономерностей, влияющих на замысел произведения, но и выявление особенностей ансамблевой функции каждого из инструментов в фактуре исполняемого произведения, которая в камерном письме отличается равномерным распределением материала между участниками ансамбля.

В процессе эволюционного движения формировались потребности в новых инструментах и составах, менялись функции и соотношения участников, но неизменной оставалась поисковая направленность к обнаружению сути камерности как «замкнутой» сферы (Б. Асафь-

ев) [2] интонирования, где инструмент (инструменты) выступают как персонажи музыкально-игрового действия.

В камерном ансамбле, как и во всех сферах музыки жанрово-интонационные модели и соответствующие им стилевые нормы композиционной техники исторически подвижны и изменчивы. Рано или поздно художественная конструкция жанра или поджанра «ветшает», «выветривается» (Б. Асафьев), «окаменевают» (В. Шкловский). Происходит это в русле интонационных кризисов, в рамках которых осуществляется обновление интонационного фонда и связанных с ним интонационных идей (Е. Маркова – [7]) вместе с их техническим воплощением. Это асафьевское понимание музыкально-исторического процесса полностью относится и к области камерного музицирования, связанного с инструментарием, с его количественным и качественным соотношением. Первичным этапом интонационного обновления здесь выступают «инструментальные детали», под которыми можно понимать внедрение в устойчивые формы ансамблирования (дуэт, трио как первичные и самые мобильные в этом отношении) новых инструментов и новых их сочетаний, в том числе и фактурно-функциональных, выступающих уже на уровне техники письма. «Деталь», «эксперимент» постепенно осознаются как норма или исчезают из интонационного обихода в ходе эволюции.

С точки зрения инструментальных составов, определяющих и названия и общий облик соответствующих ансамблей, речь может идти не о мгновенной замене одного инструмента другим, а о поиске новой звуковой выразительности, занимающем достаточно длительный период времени. Например, характерная для ансамблей барокко и распространяемая на ранний классицизм и даже романтизм тенденция к взаимозаменяемости инструментов (альта и кларнета, альты и скрипки, альты и виолончели, альты и валторны и др.) отражает эту закономерность. Стабильный тип альтового ансамбля, в виде той же альтово-фортепианной сонаты сформировался как типовая модель лишь в XX в. (П. Хиндемит, Д. Шостакович) хотя и созрел исторически (И. С. Бах, В. А. Моцарт, Р. Шуман, Й. Брамс).

Причины такого постепенного перехода от тембровой вариативности к стабильности кроются не только в самом тембре инструмента и его технических возможностях, но и в отношении к нему со стороны

композиторов и исполнителей. Приходит время, когда инструмент становится востребованным, созвучным определенному мироощущению.

В исследованиях А. Веприка об оркестровых тембрах [5], [6] постоянно подчеркивается мысль о «прикрепленности» какого-либо композиционного средства к определенной сфере выразительности. Камерно-инструментальные ансамбли не составляют здесь исключения. Со времен господства симфонии как господствующего жанра инструментальной музыки, свойства инструментов определяются по образцам их симфонического претворения. Ансамбли же отражают оркестровую практику, но не сводятся полностью к ней.

В «прикрепленности» тембра к выразительности имеется и своя негативная сторона. Говоря об этом, А. Веприк вводит понятие «тембровые ярлыки», в которых «<...> пусть неуклюже и искаженно, но все же получили отражение типовые свойства инструментов на определенном историческом этапе» (цит. по [6, с. 110]). Лишь впоследствии совершается преодоление однозначного толкования того или иного тембра, открывающее новые возможности его применения – возникают новые варианты его «прикрепленности» – «ярлыки» меняются.

Именно в камерных ансамблях апробируются эти новые свойства, поскольку сама специфика предполагает выявление всех потенциальных ресурсов инструментов и не может сводиться к типовым симфоническим «штампам». По этому поводу А. Веприк пишет, выделяя в качестве основополагающего фактор музыкальной целостности: «Огромная сила воздействия, которая таится в новых средствах выразительности, связанных с новым звучанием содержания, такова, что она – эта сила воздействия – заслоняет перед современниками иные возможности использования тех же выразительных средств» [6, с. 110]. То или иное звуковое явление ощущается суммарно в совокупности, в его нерасчленности. Для того, чтобы видеть (слышать) в инструменте не только то, что в нем уже дано, «<...> нужно несколько отойти от самого предмета, чтобы охватить его со всех сторон», что позволит выявить новые его качества и свойства».

В качестве примера А. Веприк приводит гобой, который, по утверждению Г. Берлиоза, является инструментом пасторального характера. Это происходит потому, что для Г. Берлиоза как «конкретно-исторического» композитора тогда еще не наступил «...момент

«отчленения», что над композитором еще довлеет огромное впечатляющее воздействие «слитности» данного звукового явления. И потребовался солидный отрезок времени, чтобы были найдены иные сферы выразительности тембровой окраски, в том числе и та сфера, которая Берлиозу лично казалась совершенно невысказанной, противоречащей самой природе инструмента» (автор говорит об исполнении гобоем маршеобразной темы из третьей части Шестой симфонии П. Чайковского. – Э. К.) [6, с. 111].

В то же время Г. Берлиоз, не без влияния исторического случая (заказ Н. Паганини, пожелавшего апробировать в сольном качестве имеющейся у него альт работы А. Страдивари) пишет симфонию «Гарольд в Италии», открывая тем самым новую веху в использовании альты. И все же автор «Фантастической симфонии» остается и здесь в рамках своей «совокупной» концепции, изложенной им в «Большом трактате о современной инструментровке и оркестровке» [4], где характеризуя альт, он пишет следующее: «Он так же подвижен, как скрипка, звук его низких струн обладает своеобразной терпкостью, высокие звуки выделяются своим печально-страстным оттенком, заметно отличается от тембра других смычковых инструментов» [4, с. 86].

Характерно, что Н. Паганини как солист-виртуоз хотел от альты в «Гарольде в Италии» большего, о чем Г. Берлиоз пишет в своих мемуарах: «Признав тогда, что план моей композиции ему не подходит (Паганини, например, нашел в эскизах произведения слишком много пауз в партии альты), я принялся разрабатывать его в другом направлении, не заботясь более о средствах, которые бы выделяли во всем блеске главный альт. Я задумал написать для оркестра ряд сцен, в которых альт соло звучал бы как более или менее активный *персонаж*, сохраняющий повсюду присущий ему характер [3, с. 276] (курсив наш. – Э. К.).

Г. Берлиоз, таким образом, будучи симфонистом по мышлению, знающий, говоря словами Б. Асафьева, «<...> каким образом можно с наибольшей экономией средств показать материал с наивыгоднейшей стороны» [2, с. 61], использует альт в плане новой романтической эстетики, превращая «...театральное действие в симфонию» и мысля музыкальную конструкцию как сцены, в которых инструменты выступают как персонажи.

Эта симфоническая трактовка альтя как «персонажа», открытая Г. Берлиозом, не могла не повлиять на его дальнейшую судьбу, в том числе и в камерном ансамбле, где театрально-симфоническое начало отступило на второй план, а на первый выступил «голос» альтя как инструмента, способного интонационно воплотить тип новой романтической личности. Именно здесь, в камерном ансамбле альт обрел новые возможности интроспективного выражения, сочетая образно-психологический подтекст с сонатным принципом развития материала.

Обобщенно-симфонический метод трактовки инструментов связан с их камерным претворением, но не сводится к «общему знаменателю». Речь идет о разных жанрах, тяготеющих к разной степени обобщенности в диалектике интонационных процессов, говоря словами Б. Асафьева, «оформления и развития материала» [1, с. 118]. Поэтому, рассматривая альт в ансамбле, следует иметь в виду жанрово-стилевой комплекс той конкретной разновидности ансамбля, который составлял в определенную эпоху совокупный образно-стилевой результат, о котором говорит А. Веприк, характеризуя понятие тембровых ярылков.

Далеко не случайным является то обстоятельство, что функциональная сторона жанра – состав исполнителей и способ исполнения – в известной мере обособлены от личности автора музыки и являются для него историко-художественной данностью. Жанр предстает как нечто объективно существующее, реально значимое явление, способное как бы «диктовать свои условия» как автору, так и исполнителю. Исторический опыт показывает, что это относится прежде всего к общепринятому делению жанров на вокальные и инструментальные: «Европейская музыка нового времени все более и более развивается в сторону «инструментального стиля». С XVIII века он господствует не только в творчестве, но и в самом образе мыслей музыкантов. «<...> Раннее существовал подлинный вокальный стиль в хорале или нидерландский полифонии. Теперь с голосами обращаются едва ли иначе, нежели с инструментом, так что и в вокальной музыке употребителен сходный тематический материал» [8, с. 47].

Тенденция к инструментализации, в рамках которой распространились повсеместно инструментальные ансамбли разных составов,

была прямым продолжением вокальной традиции, поскольку и сама вокальная музыка интегрировалась в инструментальную стилистику языка. Как и в вокальной музыке, в инструментальном ансамбле постепенно вызревал индивидуализированный подход к «голосу» как носителю определенной выразительности, свойственной именно данному жанру или стилю или даже конкретному произведению. Й. Брамс, например, часто говорит в своих письмах о «голосе» скрипки, подчеркивая широту выразительных возможностей инструмента, приравниваемых к человеческому голосу, но специфицированных данным инструментальным тембром. Точно так обстоит дело и с «голосом» альты, который в отличие от голоса скрипки, персонифицировался, а затем универсализировался несколько позже. Однако тот факт, что альту при сохранении его «совокупного звучания» (А. Веприк) становится «доступным все» – от кантилены до гротеска и т. д. – подтверждается фактом музыкальной практики, начиная от второй половины XIX века и по сегодняшний день.

Выводы. Инструментальная музыка – эквивалент «чистой музыки» как вершины музыкальной жанровости, если понимать музыкальный прогресс как движение в сторону автономизации от других видов искусств. Известно, что тембровый компонент не был первичным в формировании инструментальных составов. Характерная для ансамблей барокко и распространяемая на ранний классицизм и даже романтизм тенденция к взаимозаменяемости инструментов подтверждает тот факт, что поиски новой звуковой выразительности всегда занимали достаточно длительный период времени.

«Прикрепленность» тембра к выразительности («тембровые ярлыки») имела как свои позитивные, так и негативные стороны. К числу первых относится сам процесс формирования качеств тембра в их совокупности, отличающей «голос» одного инструмента от звучания другого. Негативная сторона «тембровых ярлыков» заключена в длительном выдерживании одной и той же сферы выразительности и соответствующего ей применения инструмента в фактуре, что затрудняло его переключение на иные типы образности в ансамбле с другими инструментами. Камерный ансамбль явился той благоприятной средой, где формировались новые возможности темброво-фактурных характеристик инструментов, включая и альт. Его специфика углублялась

и преодолевалась усилиями композиторов и исполнителей, рождая для слушателей новое универсальное звуковое ощущение инструмента, реализованное в различных инструментально-видовых практиках, в первую очередь – в наиболее гибкой из них – камерном ансамбле.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 278 с. : нот.
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 216 с.
3. Берлиоз Г. Мемуары / Г. Берлиоз ; [пер. с фр. О. К. Слезкиной ; вступ. ст. А. А. Хохловкиной ; ред. пер. и прим. В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин]. — М. : Музгиз, 1961. — 276 с.
4. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С доп. Р. Штрауса. В 2 т. Т. 1 / Г. Берлиоз ; [пер., ред., вступ. ст. и коммент. С. П. Горчакова]. — М. : Музыка, 1972. — 306 с.
5. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра / А. Веприк. — М. ; Л. : Музгиз, 1948. — 302, [1] с.
6. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. Веприк. — 2-е изд., испр. — М. : Сов. композитор, 1978. — 437, [1] с.
7. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Маркова Елена Николаевна ; Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К., 1991. — 38 с.
8. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки / А. Петраш // Вопросы теории и эстетики музыки : [сборник] / [редкол. : А. И. Климовицкий (отв. ред.) и др.]. — Л., 1975. — Вып. 14. — С. 177–202.
9. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : [монография] / И. И. Польская. — Харьков, 2001. — 395 с.
10. Рыжкин И. «Научный приоритет» Об Александре Веприке / И. Рыжкин // Сов. музыка. — 1981. — № 11. — С. 104–110.

КУПРИЯНЕНКО Э. Тембр альты как выразительно-конструктивный компонент инструментального ансамбля (в свете понятия «тембровые ярлыки» А. Веприка). Рассмотрены выразительно-конструктивные свойства альты в аспекте их эволюции и привязанности к жанрово-стилевой системе исторических эпох и периодов.

Ключевые слова: тембр альты, жанрово-стилевая система, «тембровые ярлыки».

КУПРИЯНЕНКО Е. Тембр альты як виражально-конструктивний компонент інструментального ансамблю (у світлі поняття «темброві ярлики» **О. Веприка**). Розглянуто виражально-конструктивні властивості альты у аспекті їхньої еволюції та «прив'язаності» до жанрово-стильової системи історичних епох та періодів.

Ключові слова: тембр альты, жанрово-стильова система, «темброві ярлики».

KUPRIYANENKO E. Timbre of viola as expressive-structural component of instrumental band (in the light of concept «timbre labels» **A. Veprika**). Expressive-structural properties of viola are considered in the aspect of their evolution and attachment to the genre-stylish system of historical epoch and periods.

Key words: timbre of viola, genre-stylish system, «timbre labels».

УДК 78. 03. 083

Елизавета Черная

СИСТЕМА ЖАНРОВ ДЕТСКОЙ МУЗЫКИ: «КОНСТАНТЫ» И «ПЕРЕМЕННЫЕ»

Детские игры всегда
начинаются у самой высокой точки,
достигнутой человечеством.

Джанни Родари

Актуальность темы определяется: а) особой ролью феномена «детскости» в музыкальном творчестве различных эпох и стилей, б) недостаточной систематизацией жанровых особенностей детской музыки, содержащей как стабильные (генные) черты, так и историко-стилевую мобильность.

Цель статьи – выявить особенности жанровой системы в сфере детской музыки, исходя из современных разработок в области теории музыкальных жанров.

По образному выражению В. Шкловского, «жанр – это кристалл, через который анализируется жизнь» [23, с. 5]. Аналитические свойства жанра реализуются в виде памяти о запечатленных в нем явлениях художественной культуры. Жанр музыкального произведения, воспринимаемого в конкретно-исторических условиях «здесь и сейчас», несет информацию о своем генезисе и эволюции, выдвигает перед реципиентами (слушателями) задачи распознавания своей истории.

Подходя к феномену детской музыки со стороны жанровости как области эстетического восприятия объективно-обобщенного уровня, следует рассмотреть существующие на сегодняшний день теоретические установки по поводу фундаментальной проблемы «жанр (жанры) музыки». Это тем более существенно потому, что а priori можно утверждать: в сфере детской музыки в принципе не создаются новые жанры, а функционируют общепринятые той или иной эпохой или историческим периодом, но в определенной спецификации и адаптации. В детской музыке возможны и симфония, и опера, но в своеобразном преломлении через «кристалл детскости», который вносит существенные коррективы в интерпретацию жанра композитором.

Жанр в музыке – фундаментальное явление и понятие содержательного уровня. Специфика жанра раскрывается в его обобщенности, «встроенности» в систему «музыкального звукоозерцания» (Н. Римский-Корсаков) эпохи, периода, культурного региона. Система жанров музыки подвижна и изменчива. В ней действует закономерность, определяемая К. Дальхаузом [25] как неодновременная одновременность становления жанров новой жанровой системы. Жанры хранятся в памяти культуры («эйдотека» жанров, по И. Туковой [14, с. 5]), но, по-видимому, не только в ней, но и в генетической памяти человека, что доказывается мгновенным включением детского восприятия и слухового интонирования в «пра-лексемы» музыкального языка песенных и танцевальных жанров с многотысячелетней историей.

В современных классификациях музыкальных жанров основополагающим является их деление на две группы на основе функционально-коммуникативного предназначения, впервые предложенного в начале XX в. Г. Бесселером. В классификации немецкого теоретика учитываются как формы бытия музыки, так и ее жизненные функции, в результате чего возникает деление всех мыслимых

жанров на «преподносимые» (Parbietungsmusik) и «обиходные» (Umgangsmusik) [24, с. 16]. Жанры музыки, выступающие как «матрицы» (Е. Назайкинский [8, с. 95]) музыкально-художественных явлений, их «оси» на которые «нанизываются» интонационно-содержательные смыслы (В. Холопова [17, с. 211]), лежат в основе коммуникативной функции искусства звуков во времени, которым является музыка.

Вслед за Г. Бесселером, О. Соколов – автор общепринятой на сегодняшний день морфологической системы классификации музыкальных жанров – дает краткое определение жанра в музыке, которым «... называется вид музыкального произведения, возникающий в соответствии с определенной функцией (жизненной или художественной)» [10, с. 23]. Ключевые слова здесь – «функция – жизненная или художественная», что отвечает принципам создания и применения музыкальных жанров в различных социо-коммуникативных условиях.

То же ключевое слово – «функция» (лат. *functio* – исполнение, совершение [15, с. 526]) – фигурирует и в определении музыкальных жанров у С. Шипа: «Музыкальные жанры – это такие классы (или множества) музыкальных произведений и форм музицирования, которые определяются функциями музыкальных артефактов в культуре общества, условиями их генезиса и художественной экзистенции, а также характеризуются своими стилями (системами смысловых и формально-выраженных особенностей)» [22, с. 347].

Жанры музыки как функции проявляют себя многообразно, выступая и как «аналитические кристаллы» (В. Шкловский), и как «матрицы» (Е. Назайкинский), и как «оси» (В. Холопова) музыкально-художественных явлений в их обобщенно-коммуникативном предназначении. Для выявления спектра функциональных характеристик того или иного жанра необходима определенная методика, учитывающая не только бытие жанра, но и метаморфозы этого бытия. Здесь для типологизации жанров детской музыки целесообразно опереться на подход, предложенный Е. Назайкинским. В связи с аналитико-исследовательскими задачами автор предлагает два определения жанров музыки – «жанров во множественном числе» и «жанра в единственном числе».

В первом случае («жанры») имеются в виду «...исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды

музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [8, с. 94]. В этом определении, так же, как и в предыдущих, фигурирует ключевое слово «функция», которая дифференцируется на общественную, бытовую и художественную.

Однако в число критериев, определяющих подход к музыкальным жанрам, отнесены и другие функции более локального порядка – условия и средства исполнения (где и на чем, кем исполняется музыка), а также содержательно-формальные функциональные особенности жанров, тесно связанных с музыкальными формами. Ю. Холлопов в энциклопедической статье отмечает в этой связи, что понятие музыкальной формы в некоторых аспектах «...совпадает с понятием жанра музыкального (концерт, месса)» [16, с. 581]. Эти совпадения можно и продолжить, в том числе и на примере жанров детской музыки, – песен (песенная форма), вариаций (вариационная форма) и др.

В случае обращения к термину «жанры» исследовательский подход направлен индуктивно – от частного к общему. Однако, как отмечает Е. Назайкинский, возможен и обратный путь – дедукция, то есть движение исследовательской мысли от «жанра» как данности (жанр «сам по себе»). Автор предлагает второе определение, где базовым является понятие «жанр», выступающий как «...многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое» [8, с. 94–95].

«Генная» основа жанра в музыке – ключ к пониманию любой жанровой системы, действующей в разных сферах общественного музицирования. *Детская музыка (музыка для детей и о детях) представляет собой систему жанров, сам отбор которых осуществляется на конкретно-стилевом уровне, с учетом индивидуального стиля автора, живущего в определенную эпоху или исторический период, учитывающего национальные особенности языка, руководствующегося традициями детской музыки как многовековой сферы музицирования, для музыкального искусства всех времен и народов – одной из вечных тем.*

Стилевой фактор сообщает жанру «интонационную жизнь» (В. Холопова), а вне стилового воплощения жанр функционирует как умозрительная абстракция. Опирируя жанрами в сфере детской музыки, композитор должен учитывать множество факторов-детерминант, которые направляют его творческое воображение в мир детства, детскую психологию, выступая одновременно и в качестве «обучающих инструментов» музыкального мышления (когнитивная функция жанра, по Л. Шаповаловой [21]).

Типология (константная основа) системы жанров детской музыки, как показывает творческая практика, складывается из совокупности эстетических и дидактических задач, среди которых:

1) введение в мир музыки, в котором первичные жанровые знаки – песня, танец, музыкально-игровое движение – для детского восприятия первостепенны;

2) степень «удаленности» от первичных жанровых начал (по Е. Назайкинскому, их «вторичное», «третичное» и т. д. отражение) является прерогативой авторского стиля;

3) ограничение в формально-содержательной области накладываю- ют на музыку, предназначенную для детей, определенную технологи- ческую специфику, идущую в направлении типовых форм-структур (жанровых типологизаций в форме) и формульных фактурных прие- мов, рассчитанных на детское исполнение (если речь не идет о специ- альном блоке «музыки о детях для взрослых»).

Понятие «жанр», применяемое для анализа определенной сферы музыкального творчества, неоднозначно. Даже этимология фран- цузского слова *genre* (род, вид) синонимически предполагает родст- венные ему термины – «вариант», «семейство», «класс», «группа». Внутри жанровой системы (рода, вида музицирования), characterи- зующей существенные признаки музыкально-художественных явлений, сгруппированных на основе некоторых общих критериев, возникают жанровые подвиды, о чем речь идет в самых различных классифика- циях жанров музыки, всегда выступающих и как целостная система, и как элементы этой системы (К. Дальхауз).

Существующие на сегодняшний день классификации музыкаль- ных жанров в основе имеют несколько критериев, определяемых И. Туковой как «жанровые доминанты» [14, с. 5]. Речь идет об иссле-

довательских подходах, критериях, точках зрения, которые представлены в виде следующих параметров:

- 1) функциональная принадлежность жанра – жизненная, художественная (Л. Березовчук [3], М. Михайлов [7], О. Соколов [10], [11]);
- 2) содержание (В. Цуккерман [19], Л. Шаповалова [21]);
- 3) структурно-семантический инвариант (М. Арановский [1]);
- 4) условия исполнения (А. Сохор [12], [13]).

Если говорить о детской музыке как о системе жанров, детерминированной особым типом художественного мировидения, связанного с проникновением в детскую «игровую психологию», то первичным здесь будет ориентация на функциональный уровень жанров музыки, включающий жизненную (или социально-культурную) ситуацию бытия конкретного жанра, состав исполнителей, условия исполнения. Другой уровень двуединой системы жанровости в музыке, в том числе и в детской, определяется как семантико-композиционный, включающий такие параметры, как жанровое содержание, композиционная схема, средства жанровой выразительности, специфичные для конкретного жанра, воплощенного в жанровой форме произведения [14, с. 6].

Приоритет функционального уровня жанра в детской музыке очевиден по целому ряду обстоятельств. Ведь второй (семантико-композиционный) уровень жанровой системы в силу недостаточности музыкально-аналитического опыта, имеющегося у детей, по определению будет вторичным. Другое дело, что этот опыт постепенно накапливается в детском восприятии по мере освоения музыкальных жанров в их функциональном бытии. Как в этой связи отмечает В. Холлова, «жанр – источник номер один в формировании музыкальной семантики», он – «ось связи музыкального искусства с самой реальной действительностью», «устойчиво повторяющийся тип музыки, закрепляющийся в общественном сознании, приобретающий весьма точные лексические свойства» [17, с. 211].

Музыкальное мышление детей специфично и отражает лишь начальный этап в формировании «сознания слуха» или «слухового сознания» – так определяет музыкальное мышление Т. Чередниченко [20, с. 40]. Соотношение «сознания» как способности оперирования «мышлением» – природным отличительным свойством челове-

ческого разума – по-разному проявляется в музыкальном искусстве, но имеет и единый общий источник. В музыке, понимаемой как «сознательное слуховое мышление», запечатлен «дух культуры», а, следовательно, и «философия – концентрат культурного самосознания» [20, с. 41].

Философская составляющая всегда присутствует в музыке, которая, по В. Холоповой, «...уже давно стала философией» [18, с. 11]. Поэтому правомерно считать и детскую музыку «философией», если иметь в виду музыкальное высказывание, направленное на осознание звучания как содержательного феномена. Музыкальное интонирование есть процесс, отражающий и общепсихологические установки. Подобно философии, которую М. Мамардашвили метафорически определяет как «сознание вслух» [6, с. 39], музыка есть осознанное интонационное высказывание, реализуемое по-разному в коммуникативной системе «композитор – исполнитель – слушатель». В детской музыке первична функция «осознания – слушания», в процессе которого возникают и формируются устойчивые представления, приобретающие «весьма точные лексические свойства» (В. Холопова).

Путь движения музыкального мышления, основы которого формируются в детском возрасте, определяется как движение от общего к особенному и конкретному, что связано с абстрактно-ассоциативной природой человеческого мышления вообще. По В. Холоповой, ссылающейся на данные современных нейропсихологических исследований, в частности, на эксперименты Л. Баллонова и В. Деглина [2], содержательная сторона музыки раскрывается, анализируется слухом через жанры поэтапно: от «...содержания музыки в целом – метасмысла, содержания музыкального жанра – типизированного смысла, содержания единичного произведения – уникального смысла» [17, с. 211]. Жанры находятся «в центре» системы музыкально-содержательной коммуникации, что имеет определяющий смысл для постижения природы музыки для детей и о детях как особой сферы «слухового сознания», отражающей как в зеркале закономерности и пути формирования музыкального мышления.

Понимание детской музыки в аспекте мышления-сознания, перевода на музыкальный язык явлений действительности в особой диалогической форме (диалог, по Ю. Лотману – «элементарный

механизм перевода» [5, с. 150]) – ключ к определению специфики жанровости этой сферы музыкального творчества. Диалог с жанрами, прежде всего, устойчивыми, первичными (В. Цуккерман [19], Д. Кабалевский [4]), осуществляется в детской музыке на уровне двух параметров жанровой системы – функциональном (он здесь первичен) и семантико-композиционном (этот параметр произведен и вторичен).

Традиционно в сложившемся практическом подходе к детской музыке, распространенном в советский период, основой детского музыкального восприятия считалась установка Д. Кабалевского на «трех китов». При всей метафоричности и ассоциативной образности в ней отражены «три основных жанра музыки», а точнее – «три основных типа музыки» [4, с. 148]. (Разрядка автора. – *Е. Ч.*) Разговор (беседа) с детьми о «трех китах», под которыми последовательно понимаются жанровые начала (Е. Назайкинский [8]) моторики (марш, а затем танец), речевой интонационности в ее уже музыкально-жанровом воплощении (песня как собственно музыкальный жанр), способствует, по Д. Кабалевскому, выявлению базовых источников слухового сознания детей в вербализованной форме.

Вопрос о вербализации, словесных характеристиках звучащей музыки чрезвычайно существенен для восприятия музыкального содержания как отражения содержания жизненного. Не случайно, рассматривая феноменологию музыкального мышления, И. Пясковский определяет музыкальное мышление как «вербализованную часть» слухового осознания музыкального произведения [9, с. 46]. Вербализация осуществляется, естественно, по-разному у детей и взрослых, хотя тенденция к логическому редуцированию, словесному обобщению присутствует и у тех, и у других. Можно сравнить мнения по этому поводу, высказанные Д. Кабалевским о «детском», а В. Холоповой – о «взрослом» слушании музыки.

У детей мышление конкретное, в связи с чем на вопрос: «Что это за музыка?» или «Какая это музыка?» – они обычно отвечают, думая, «... что должны произнести название этой музыки» [4, с. 149]. Поэтому, представляя детям трех музыкальных «китов», сам Д. Кабалевский играл обычно импровизации, т. е. музыку, которая детям не могла быть знакома. Тем самым выявлялись базовые основы жанровых на-

чал, идущие от жизненных ситуаций, в которых первична для детей «чистая» моторика (марши распознаются сразу и именно так дети и произносят жанровое имя – «марш»).

Что касается танца, то этот вопрос, для того, чтобы «обобщить» жанр, сначала проходит стадию конкретизации: дети распознают вид танца, с которым они знакомы по практике своей эпохи, и лишь затем отвечают на повторные вопросы, касающиеся того, как сгруппировать разные танцы (вальс, польку и т. д.) в общем понятии «танец» [4, с. 149]. Песня же воспринимается «по фактуре»: дети употребляют это слово только тогда, когда слышат кантиленную мелодию без сопровождения, причем незнакомую, а иначе они конкретизируют, называя словами текста знакомую мелодию [4, с. 150].

У взрослых музыкальных реципиентов первичен не конкретный, а обобщенно-абстрактный в содержательном плане подход к слушаемому произведению. Обобщения по поводу незнакомой музыки сразу же возникают как первичные «реакции на жанр»: «Характерной особенностью процесса опознания мелодий в период инактивации правого полушария является трудно преодолимое стремление к их классификации. Вместо того, чтобы назвать предъявленную мелодию или сказать, знакома она или нет, испытываемые настойчиво их “систематизируют” – “это марш...”, “это не марш”, “это революционная...”, “это народная...”, “это военная...”, “это плясовая...” и т. п.» [42, с. 88].

Опора на первичные жанры образует константное «ядро» детской музыки, которое как бы обрастает разнообразными модификациями и синтезами жанровых начал. Музыкальная практика показывает, что целевые установки, реализуемые композиторами в сфере детской музыки, могут быть различными. В зависимости от функционально-коммуникативной принадлежности произведения они реализуются следующим образом:

– установка № 1: цель – ввод детей в звуковой мир музыки, первичное знакомство с ее жанрами, способами исполнения, пластами музыкального искусства; основная направленность – слушание музыки (чаще с комментариями);

– установка № 2: цель – жанровая конкретизация в виде отхода от первичных основ жанра; здесь большое значение приобретает стилиевой фактор, распространяемый не только на слушание, но и на ис-

полнение музыки уже непосредственно детьми (предполагается овладение реципиентами основными навыками музыкальной профессии);

– установка № 3: цель – знакомство детей с собственным индивидуальным стилем композитора; акцент делается на языковых стилистических моментах; предполагается переход от слушания с комментариями к исполнению произведения самими детьми.

Жанры, претворяемые композиторами в музыке для детей или о детях, образуют стабильно-мобильную систему, постоянно обновляющуюся под влиянием жизненных и художественных детерминант. В приведенном в начале данной статьи афоризме Дж. Родари, который глубоко знал особенности детской психологии восприятия, зафиксирован момент связи детских игр (а искусство для детей – это тоже игра) с наиновейшими «пиковыми» достижениями цивилизации и культуры.

Это полностью относится и к музыкальному творчеству для детей. Эталонные образцы детской музыки создавались и создаются композиторами, творчество которых находится у этой «высшей точки» и репрезентирует художественное мышление, свойственное той или иной эпохе или историческому периоду. Жанровая система, модифицируемая при этом стилистически, отражается в детской музыке в своих наиболее устойчивых, константных моментах с «поправкой на стиль».

Выводы. Линия жанровости в детской музыке генетически восходит к обрядово-игровому фольклору и в академическом пласте простирается от жанрово-характеристической миниатюры (сборника, цикла миниатюр), программных музыкальных «сцен» до крупных форм инструментального, вокально-инструментального и музыкально-театрального уровня жанровости – оперы, симфонии, оратории. Следует учитывать, что любая «музыка для детей» в сознании композитора есть одновременно и «музыка о детях», где первостепенным является личностный фактор. Сохраняя свои интрамузыкальные константы, детская музыка постоянно питается связями с другими видами искусства – литературой, живописью, кино и др., представляя собой особый «микрокосм» – музыкальный мир детства в его видении «взрослыми» художниками.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Г. Симфонические искания : пробл. жанра симфонии в сов. музыке 1960–1975 годов : исслед. очерки / М. Арановский. — Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. — 288 с.
2. Балонов Л. Я. Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий / Л. Я. Балонов, В. Л. Деглин. — Л. : Наука, 1976. — 218 с.
3. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) / Л. Березовчук // Аспекты теоретического музыкознания : сб. науч. тр. / [отв. ред. и сост. Ю. В. Кудряшов]. — Л., 1989. — С. 95–122.
4. Кабалевский Д. Б. Как рассказывать детям о музыке? / Дм. Кабалевский. — Изд. 2-е. — М. : Сов. композитор, 1982. — 216 с.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. — СПб., 2000. — С. 150–391.
6. Мамардашвили М. К. Наука и культура / М. Мамардашвили // Методологические проблемы историко-научных исследований / отв. ред. И. С. Тимофеев. — М., 1982. — С. 38–57.
7. Михайлов М. К. К проблеме стилистического анализа / М. Михайлов // Современные вопросы музыкознания : сб. ст. / [ред. кол. : Е. М. Орлова (отв. ред.) и др.]. — М., 1976. — С. 115–145.
8. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — (Учебное пособие для вузов).
9. Пясковський І. Б. Феноменологія музичного мислення / І. Пясковський // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. — С. 46–56.
10. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки ХХ века : [сб. ст. / ред. кол. : В. М. Цендровский (гл. ред.) и др.]. — Горький, 1977. — С. 12–58.
11. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография / О. В. Соколов. — Нижний Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. — 216 с.
12. Сохор А. Н. Стиль, метод, направление (к определению понятий) / А. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки : [сб. ст. / ред. кол. : Ю. А. Кремлев, Л. Н. Раабен (отв. ред.), Ф. А. Рубцов]. — М. ; Л. ; 1965. — Вып. 4. — С. 3–15.

13. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / [сост. Л. Г. Раппопорт]. — М., 1971. — С. 292–309.

14. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західно-європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 — муз. мистецтво / І. Г. Тукова. — К., 2003. — 19 с.

15. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. — Изд. 5-е. — М. : Политиздат, 1986. — 592 с.

16. Холопов Ю. Н. Форма музыкальная / Ю. Н. Холопов // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М., 1990. — С. 581–583.

17. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — СПб. : Лань, 2000. — 319 с.

18. Холопова В. Н. Николай Бердяев и Софья Губайдулина: в той же части Вселенной / Валентина Холопова // Сов. музыка. — 1991. — № 10. — С. 11–15.

19. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 159 с. — (В помощь слушателям народных университетов культуры) (Беседы о музыке).

20. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко // LAUDAMUS : сб. ст. к 60-лет. Ю. Н. Холопова / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; [сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко]. — М., 1992. — С. 40–48.

21. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — муз. искусство / Л. В. Шаповалова. — К., 1984. — 23 с.

22. Шин С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / Сергій Шин. — К. : Заповіт, 1998. — 368 с.

23. Шкловский В. Б. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. О Маяковском. За и против. Достоевский. Из повестей о прозе. Тетива / Виктор Шкловский. — М. : Худож. лит., 1974. — 816 с.

24. Bessler H. Crundfragen des musikalischen Hores u Crundfragen des musikasthetik / Heinrich Bessler // Aufsätze Zur Musikasthetik und Musikgeschichte / Heinrich Bessler. — Leipzig, 1978. — S. 15–29.

25. Dahlhaus C. *Zur Problematik der musikalischen Gattungen in 19. Jahrhundert* / C. Dahlhaus // *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen* / hrsg. von Wulf Arlt. — Bern [etc.], 1973. — 852 S.

ЧЕРНАЯ Е. Б. Система жанров детской музыки: «константы» и «переменные». Рассмотрены возможности экстраполяции системы музыкальных жанров на сферу творчества для детей и о детях, выявлены типологические особенности их выбора и трактовки.

Ключевые слова: музыкальные жанры, детская музыка, «константы» и «переменные», система жанров детской музыки.

ЧОРНА Є. Б. Система жанрів дитячої музики: «константи» та «змінні». Розглянуто можливості екстраполяції системи музичних жанрів на сферу творчості для дітей та про дітей, виявлено типологічні особливості їх вибору та трактування.

Ключові слова: музичні жанри, дитяча музика, «константи» та «змінні», система жанрів дитячої музики.

CHERNAYA E. B. The system of genres of children's music, "constants" and "variables". The possibilities of extrapolation of musical genres on the scope of creative works for children and about children were considered, typological features of their choice and interpretation were identified.

Key words: musical genres, children's music, "constants" and "variables", the system of children's music genres.

УДК 78.071.1

Григорій Ганзбург

ОБРАЗ АВТОРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

В истории музыки известны такие стилевые системы, в которых определенная комбинация звуков символизирует личность композитора и вводит ее в структуру содержания произведений. Разумеется, в составе произведения фигурирует не сам автор, а его *образ*, переданный в материале данного вида искусства. Звуковой носитель обра-

за автора может создаваться мелодическими, ритмическими, гармоническими, фактурными, тембровыми средствами.

К таким явлениям относятся, в частности, индивидуальные композиторские стили И. С. Баха, Р. Шумана, Д. Д. Шостаковича, где источником темы-символа, своего рода «персонального клейма», послужили сознательно использованные буквенные сочетания, присутствующие фамилии или имена (BACH, SCHA, DSCH), прочитанные как ноты и расшифрованные по системе латинского буквенного обозначения звуков. Такие носители – звуковые символы личности композитора – мы условно называем лейтмотивами «Я» [2] или «Я-мотивами». Они могут служить дополнительным важным источником для формирования образа автора в сознании музыкантов, музыковедов и публики.

При включении образа автора в структуру произведения происходит сложная игра смыслов одновременно в двух планах: содержания и формы, что требует специального аналитического выявления. Для музыковедов такие случаи настолько же важны и интересны, насколько для теоретиков живописи важны случаи обнаружения автопортрета художника среди персонажей многофигурной картины (что может кардинально изменить понимание смыслов). **Цель** настоящей статьи – выявить и истолковать сложные случаи применения лейтмотива «Я», не изученные музыковедением в должной степени. **Объектом** исследования выступает творческое наследие И. С. Баха, Р. Шумана и С. В. Рахманинова. **Предмет** исследования – средства формирования (носители) образа автора в музыкальных произведениях названных композиторов.

Наше первое наблюдение связано с темой BACH – общепризнанным звуковым символом И. С. Баха. Профессор Казанской консерватории Яков Гиршман написал специальную книгу об истории этого символа [4], где он приводит сводку всех случаев использования темы BACH разными композиторами (по состоянию на 1990 год). Согласно сводке Я. Гиршмана, баховедение зафиксировало лишь один достоверный случай использования темы BACH в музыке самого Баха – в неоконченной тройной фуге (Контрапункт XVIII) из цикла «Искусство фуги» и еще четыре сомнительных случая – в клавирных фугах, принадлежность которых Баху оспаривается. А. Майкапар в ста-

ть 2007 года [9] дополнительно указал на применение этой темы также в кульминации Жиги из Английской сюиты № 6.

Однако наиболее важный случай, где, по нашему мнению, Бах применил свою фамильную анаграмму и тем включил себя в структуру произведения, – остался без должного внимания (и понимания) исследователей. Речь идет о теме фуги «Kyrie eleison» (№ 3) из Мессы h-moll.



Я. Гиршман упоминает это место [4, с. 17.] в числе мотивов, ассоциирующихся с темой ВАСН и «имеющих с ней глубокое внутреннее родство» [4, с. 15.]. По нашему мнению, мотив, использованный в начале этой фуги, является «Я-мотивом» Баха, несмотря на то, что не содержит ни одной из букв его «четырёхбуквенного имени» (и не мог бы содержать хотя бы потому, что в тональности си минор нет си-бемоля).

При анализе мы исходим из следующего: 1) ВАСН – не монограмма, но анаграмма, то есть такое слово, в котором буквы могут перекombинироваться, их последовательность может меняться; 2) ВАСН – не только четыре буквы (ноты), но и *мелодическая линия*, ими образуемая, буквы (ноты) при транспозиции в любую тональность меняются, а мелодия остается неизменной; 3) интервалы между звуками темы могут меняться путем замены на энгармонически равные (в этом сказана приобретенный Бахом навык мышления в условиях темперированного строя, где от энгармонической замены интервалов мелодия не меняется).

В соответствии с этими условиями можем утверждать, что начальные звуки темы «Kyrie eleison» (fis-g-eis-fis-gis) образуют ту же самую мелодию, что и анаграмма bach в комбинации b-h-a-b-c. При этом интервал большой секунды (h-a) заменен на уменьшенную терцию (g-eis), а хроматический полутон (b-h) заменен на диатонический (fis-g).

Что может означать в драматургическом плане появление авторского лейтмотива «Я» синхронно словесному тексту молитвы «Господи, помилуй»? Существует известный кинематографический прием «наплыва камеры» (или «наезда камеры»), когда вначале берется общий план (толпа людей), потом средний план (группа людей) и, наконец, крупным планом – одно лицо из толпы. Предвосхищение такого приема находим у Шекспира, где «история сужается в количестве лиц – она доходит до одного человека и вдруг расширяется за все пределы» (формулировка Ю. Тынянова, цит. по: [5, с. 30]). Драматургическая логика первого песнопения мессы («Kyrie eleison»), занимающего в Мессе h-moll Баха три начальных номера, видится такой: первая fuga «Kyrie eleison» – коллективное моление (общий план), второй дуэт «Christe eleison» – голоса группы людей (средний план), третья fuga «Kyrie eleison» – молящийся один человек (крупным планом), где текст говорит: «Господи, помилуй», а мелодия говорит: «Это я, Бах». Смысл такого сочетания: «Это я, Бах, молюсь пред тобой, Господи». Автор при помощи лейтмотива «Я» включает самого себя в ткань произведения. В этом – момент скрытой или явной *рефлексии*. Если опираться на классическое определение, данное рефлексии Вильгельмом фон Гумбольдтом, мы увидим, что сознательное использование при сочинении музыки тем-символов самоидентификации автора – важный композиционный прием, который позволяет создавать, культивировать и опознавать в музыке рефлексию. По Гумбольдту, рефлексия состоит «в различении мыслящего и предмета мысли». «Чтобы рефлексировать, дух должен <...> подобно предмету противопоставиться самому себе» [5, с. 301]. Исходя из этого, можем утверждать, что лейтмотив «Я» в Мессе h-moll И. С. Баха служит инструментом авторской рефлексии. Парадокс в том, что рефлексию мы меньше всего ожидаем встретить в жанре мессы, для которого не характерна индивидуализация и субъективность. «Автопортрет» Баха, вычитываемый в суровой аскетичной теме третьей фуги, его индивидуальный голос, звучащий в этом разделе мессы – уникальный случай создания образа автора в произведении данного жанра.

Второе наблюдение касается анаграммы SCHА, лежащей в основе всех пьес «Карнавала» Р. Шумана. Автор составил эту анаграмму из четырех «музыкальных» букв своей фамилии (SCHumAnn). Но по-

скольку в письме к Генриетте Фойгт [11, с. 230] и в статье о Ф. Листе [10, с. 229] Шуман указал, что при перестановке эти же четыре буквы образуют название города Аш (Asch), все комментаторы «Карнавала» упоминают именно об этом второстепенном значении анаграммы, не обращая внимания на ее основное значение¹. Даже в монографии Д. В. Житомирского [6, 284] и в его комментариях к переписке Шумана [11, с. 612] в связи с данной темой ошибочно сказано о совпадении лишь с *тремя* начальными буквами фамилии композитора (SCH), а не о принадлежности к фамилии всей четырехбуквенной анаграммы. Не зря в письме к И. Ф. фон Фриккену [11, с. 235] буквенный шифр темы «Карнавала» Шуман называет «моя загадка»: как видим, до сих пор в результате неверной разгадки этого шифра пианисты-исполнители и музыковеды-аналитики не «прочитывают» автопортретный смысл пьес «Карнавала». А смысл в следующем: либо каждая из пьес является парным портретом («Шуман и Клара», «Шуман и Шопен», «Шуман и Паганини», и т. д.), либо во всех номерах (а не только в пьесах «Флорестан» и «Эвзебий») – автопортреты самого Шумана в разных обликах. Подобного рода «романтическая автопортретность» пояснена академиком А. И. Белецким: «Байрон был не единственным среди романтиков <...>, который постиг “только один характер” – свой собственный; для романтических героев характерно, что все они, в большей или меньшей степени автопортретны <...>» [1, с. 14]. Случаи использования Шуманом темы SCHА за пределами «Карнавала» еще предстоит исследовать.

Третье наблюдение (относящееся к лейтмотиву «Я» в музыке С. Рахманинова) – самое неожиданное, поскольку музыковедение прежде не выявило монограмм, подтверждающих самоидентификацию композитора, хотя вариант написания фамилии латиницей, которым пользовался Рахманинов (Rachmaninoff), казалось бы, давал хорошие возможности для создания своей «персональной» лейттемы.

Изучая стиль этого композитора, мы интуитивно ощущаем явную личностную, субъективную составляющую его музыки (даже автопортретность во многих моментах). Музыка Рахманинова личност-

¹ Обзор накопившейся литературы о «Карнавале» на русском языке см. в новейшей статье С. И. Зенкевич [7].

нозависима, то есть полна самонаблюдений и самоописаний, самоотражений и медитативных погружений в себя, внутренних монологов и диалогов с самим собой, открытого проявления чувственности и моментов рационального самоанализа. Вот почему при исследовании стиля Рахманинова следует искать соответствующие композиционные приемы, языковые средства, элементы музыкальной ткани, несущие и вносящие в произведение семантику аутоперсонафикации.

Существует рахманиновская тема, семантика которой аналогична темам-монограммам, хотя она и не связана, как это традиционно бывало в послебаховских стилях, ни с какой буквенной комбинацией, в том числе с фамилией композитора.

Ключом для раскрытия значений того мелодического комплекса, который выполняет функции лейттемы автора, является малозаметная на фоне крупных рахманиновских шедевров вокальная пьеса, сочиненная «на случай». Речь идет о «Письме К. С. Станиславскому от Рахманинова» – произведении, предназначавшемся явно «не для печати», написанном на собственный прозаический текст в шуточной манере, уместной в дружеской компании или в театральном «капустнике». Однако, именно в этой «периферийной» пьесе композитор единственный раз (очевидно, не намеренно) дал нам «ключ», зафиксировал и расшифровал вербально ту интонацию, с которой он ассоциирует свое «я», как бы назвал мелодическую формулу – аналог своего имени в музыке. О том, что это вышло естественно, безыскусно, спонтанно, а вовсе не было специально рассчитано, продуманно и мастерски скомпоновано, свидетельствует предельная простота, аскетичность (чтобы не сказать скудность) мелодической линии: автор явно не старался искусственно сделать ее краше. На словах «Ваш Сергей Рахманинов» тоном легкой самоиронии композитор «проговорил» ту элементарную интонационную формулу, которую мы находим в разных вариантах во многих его серьезных сочинениях. «Письмо К. С. Станиславскому от Рахманинова» позволяет достоверно установить и осознать ассоциативную связь важнейших моментов рахманиновской музыки с его «я».

В «Письме К. С. Станиславскому от Рахманинова» (такты 34–35) семантизированы четыре варианта темы: 1) в вокальной партии оstinатное чередование основного и нижнего вспомогательного звуков,

расположенных на расстоянии тона, в пунктирном ритме; 2) в фортепианной партии, в правой руке – оstinatное чередование основного и верхнего вспомогательного звуков, расположенных на расстоянии тона в пунктирном ритме, 3) то же, но на расстоянии полутона; 4) в левой руке – то же, но равными длительностями:

Ваш Сергей Рах-ма-ни-нов.

The image shows a musical score for the piece 'Ваш Сергей Рах-ма-ни-нов.' It consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a 12/8 time signature and a key signature of two flats. The lyrics 'Ваш Сергей Рах-ма-ни-нов.' are written below the notes. The middle staff is the right-hand piano part in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano part in bass clef. Both piano parts are in 12/8 time and two flats. The piano parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and dotted eighth notes, with the right hand alternating between a main note and an auxiliary note a tone higher.

Все эти варианты темы встречаются (разумеется, без словесной подтекстовки) в инструментальной музыке Рахманинова и имеют смысл лейтмотива «Я».

Привожу лишь несколько примеров из Второго концерта:
Тема I части

The image shows the first theme of the first movement of the second concerto. It is presented in three staves: a single treble clef staff at the top, and two staves (treble and bass clef) below. The key signature is two flats and the time signature is common time. The top staff contains a melodic line with a slur over three notes. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with a long, sweeping slur across several notes, indicating a continuous melodic line.

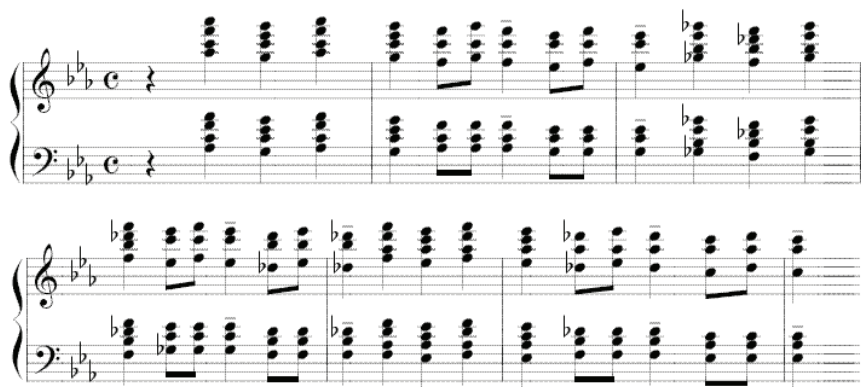
Модификации темы на гранях формы, например:

The image shows two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features several measures of chords and arpeggiated figures. The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature, showing further development of the harmonic material with various chordal textures and melodic fragments.

Лейтмотив, встроенный в тему II части:

The image displays three staves of musical notation in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and common time. The first staff shows a melodic line with a sequence of notes: G#4, A4, B4, C#5, followed by a whole note G#4. The second staff continues this sequence with a whole note G#4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G#5. The third staff shows a sequence of notes: G#4, A4, B4, C#5, followed by a whole note G#4. A rectangular box highlights the sequence of notes G#4, A4, B4, C#5 in the third staff, indicating its integration as a leitmotif.

В III части Второго концерта по существу вся тематическая ткань основана на лейтмотиве «Я» в разнообразных фактурных обликах и с применением приемов мотивно-тематической разработки. Вот, например, вариант, где воплощена идея трехуровневого секвенцирования (движение звуков на секунду вниз внутри мотива плюс секвенцирование мотива по секундам вниз внутри фразы и нисходящее по секундам секвенцирование фразы):



Начальные такты Третьего концерта, начальные такты поэмы «Колокола» – построены на том же лейтмотиве.

Все случаи появления лейтмотива «Я» в этих и других произведениях Рахманинова еще ждут своего программного истолкования, особого для каждого конкретного эпизода. Но общей основой для понимания смысла рахманиновской лейтмотивной техники служит ее связь с рефлексивной стороной музыкального мышления, с теми уникальными свойствами стиля, которые мы определяем как «рахманиновский титанизм» (см.: [3]).

Выводы, следующие из приведенных наблюдений, касаются музыкальной педагогики, анализа содержания музыкальных произведений и практики исполнительства. В классах по всем музыкальным дисциплинам (специальность, оркестр, ансамбль, хор, общее фортепиано, дирижирование, музыкальная литература, история музыки, гармония, инструментовка) педагоги в разных аспектах рассуждают об авторах музыки, используя такие понятия как «авторский замысел», «авторская воля», «авторский стиль», «авторская редакция» и т. д. вплоть до «авторской аппликации» и «авторского исполнения». Это означает, что, изучая произведение, мы всегда вынуждены иметь в поле зрения *образ* композитора (заметим, что характерный для музыкальной педагогики «культ личности» автора – явление глубоко позитивное). Педагогическая проблема состоит в том, что *образ* автора

(без которого невозможна адекватная интерпретация произведений) – ни у кого не бывает врожденным или интуитивно данным: образ каждого композитора приходится целенаправленно формировать в ходе учебных занятий по всем музыкальным дисциплинам. Этому в ряде случаев может помочь расшифровка и толкование лейтмотивов «Я».

Формируя в своем сознании адекватный образ композитора на основе расшифровки его лейтмотива «Я», музыканты, музыковеды и слушатели обретают новое (иногда неожиданное) понимание его произведений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белецкий А. И. *Очередные вопросы изучения русского романтизма* / А. И. Белецкий // *Русский романтизм : сб. ст. / под ред. А. И. Белецкого*. — Л.: Academia, 1927. — С. 5–25.
2. Ганзбург Г. И. *Лейтмотив «Я» в музыке Рахманинова* / Г. И. Ганзбург // *С. Рахманінов: на зламї столїть. Вип. 3. / Під ред. Л. А. Трубнікової*. — Харків, 2006. — С. 101–105.
3. Ганзбург Г. И. *Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия* / Г. Ганзбург // *Сергей Рахманинов: История и современность : Сб. статей*. — Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2005. — С. 263–269.
4. Гиришман Я. М. *В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой* / Я. Гиришман. — Казань : Казанская государственная консерватория, 1993. — 108 с.
5. Гумбольдт В. *О мышлении и речи* / В. Гумбольдт // *Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию*. — М., 1984. — С. 301–302.
6. Житомирский Д. В. *Роберт Шуман : очерк жизни и творчества* / Д. В. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с. — (Классики мировой музыкальной культуры).
7. Зенкевич С. И. *«Карнавал» Р. Шумана в Санкт-Петербурге* / Зенкевич С. И. // *Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект / Отв. ред. Т. А. Шрадер*. — СПб. : МАЭ РАН, 2011. Вып. 6. — С. 333–350.
8. Козинцев Г. *Пространство трагедии* / Г. Козинцев. — Л. : Искусство, 1973. — 232 с.
9. Майкапар А. С. *Мотив В-А-С-Н* / А. Майкапар // *Искусство (Приложение к газете «Первое сентября»)*. — 1997. — № 16.

10. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. статей. В 2 т. Т. 2 А / Роберт Шуман ; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1978. — 328 с.

11. Шуман Р. Письма. [В 2 т.]. Т. 1. (1817–1840) / Роберт Шуман ; [пер. с нем. А. А. Штейнберг]. — М. : Музыка, 1970. — 720 с.

12. Зенкевич С. И. «Карнавал» Р. Шумана в Санкт-Петербурге // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект / Отв. ред. Т. А. Шрадер. — СПб. : МАЭ РАН, 2011. Вып. 6. — С. 333–350.

ГАНЗБУРГ Г. Образ автора в музыкальном произведении. Применение лейтмотива «Я» в произведениях И. С. Баха, Р. Шумана и С. В. Рахманинова анализируется как проявление авторской рефлексии и как фактор формирования адекватного образа композитора в сознании музыкантов, музыковедов и публики.

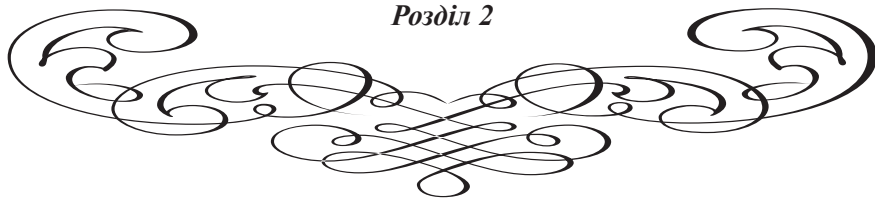
Ключевые слова: автор, композитор, лейтмотив, образ И. С. Баха, образ Р. Шумана, образ С. В. Рахманинова.

ГАНЗБУРГ Г. Образ автора в музичному творі. Застосування лейтмотиву «Я» в творах І. С. Баха, Р. Шумана та С. В. Рахманінова аналізується як прояв авторської рефлексії та чинник формування адекватного образу композитора в свідомості музикантів, музикознавців і публіки.

Ключові слова: автор, композитор, лейтмотив, рефлексія, образ І. С. Баха, образ Р. Шумана, образ С. В. Рахманінова.

HANSBURG G. The image of the author in musical composition. The application of the leitmotif “Myself”, in compositions of J. S. Bach, R. Schumann and S. V. Rachmaninoff, is analysed as a manifestation of the author’s reflexion and a factor of forming an appropriate image of the composer in musicians’, musicologists’ and public’s perception.

Key words: author, composer, leitmotif, reflexion, the image of J. S. Bach, the image of Robert Schumann, the image of S. Rachmaninoff.



УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 785.72

Ольга Зав'ялова

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВА ТВОРЧІСТЬ
Д. БОРТНЯНСЬКОГО В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ
КОНТЕКСТІ ДОБИ**

Актуальність. У XVIII – першій половині XIX ст. розвиток інструментального виконавства в Україні значною мірою визначали зв'язки із західноєвропейським культурним простором. Практика аматорського музикування, поширена у поміщицьких маєтках та серед інтелігенції, сприяла еволюції саме інструментальних жанрів ансамблевої музики. Популярність інструментально-ансамблевої творчості вплинула на запровадження системи музичної освіти, зокрема у навчальних закладах та приватних пансіонах. Усе це позначилось на підвищенні рівня інструментального мистецтва в країні.

Побутово-аматорська культура стала тлом, на якому з'явилися перші зразки професійної музики. Основою домашнього інструментального музикування було аранжування популярних народних пісень і танців: добре знайомі мелодії й супровід підбирались «на слух» і не відрізнялись особливою складністю чи вибагливістю. З ускладненням музичних форм улюблені мотиви розроблялись за принципом «віночків» або варіацій. Почали засвоюватися й класичні форми (сонати, варіації), в яких відпрацьовувались різні типи інструментальної (здебільшого

клавірної, скрипкової, флейтової) та ансамблевої фактури. Сполучення національної мелодики й загальноєвропейських класичних форм становило основу професійної композиторської творчості.

Яскравим прикладом опрацювання крупних форм стала творчість двох видатних митців межі XVIII–XIX ст. – І. О. Хандошкіна та Г. А. Рачинського. Їх сонати й варіації, призначені для виконання в ансамблі, вирізнялись облігатним типом композиції, коли основне музичне навантаження доручалось партії провідного інструмента (звичайно скрипки), а інші інструменти виконували супровідну роль. Завдяки цьому в ансамблевих творах, з одного боку, виявлялись сольні якості, що вимагали від виконавців віртуозного володіння інструментом, а з іншого, – функціональні «амплуа» (зокрема басова функція віолончелі), що певною мірою обмежували розвиток інструментальної технології. Переважна частина подібних зразків, не відрізняючись технічною складністю, призначалась для аматорського музикування.

До кінця XVIII ст. у західноєвропейському музичному мистецтві відбулась остаточна кристалізація класичних жанрів і форм ансамблевої музики. Повною мірою вони представлені й розроблені у творчості віденських класиків. Неперевершені взірці камерної сонати, тріо, квартету тощо для фортепіанних, струнних, духових і мішаних ансамблів залишили Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен. Саме ці жанри розроблялись й у творчості вітчизняних митців. Вершиною розвитку камерно-інструментальної ансамблевої музики у зазначений період в Україні стала творчість видатних композиторів М. Березовського (1745–1777), Д. Бортнянського (1751–1825).

Мета статті – висвітлити камерно-інструментальну творчість Д. Бортнянського як історико-культурний феномен епохи, виявити залежність облігатного типу викладення його творів від рівня розвитку камерно-інструментального виконавства та інструментальної технології, а також функціонального трактування інструментів в ансамблі.

Еволюція та особливості розвитку камерно-інструментального мистецтва України висвітлювались у численних працях вітчизняних дослідників. В історико-теоретичному, естетико-культурному та інших аспектах ці питання розглядались в «Історії української музи-

ки» та деяких авторських посібниках (Л. Архимович, Т. Каришева, Т. Шеффер, М. Гордійчук, М. Загайкевич, Л. Корній, О. Шресер-Ткаченко), окремих статтях М. Боровика, О. Зав'ялової, А. Литвиненко, М. Степаненка та ін. Творчості Д. Бортнянського присвячені праці В. Ковальова, Л. Корній, С. Людкевича, М. Степаненка та ін.

Звичайно камерно-інструментальна творчість Д. Бортнянського, будучи вершиною розвитку ансамблевих жанрів вітчизняної музики класичного періоду, є яскравим прикладом ансамблевої культури доби. Адже Д. Бортнянський звертався до інструментально-ансамблевих жанрів тільки у павлівсько-гатчинський період служіння при дворі майбутнього імператора Павла у другій половині 80-х років XVIII ст. У цьому вбачається пряма паралель з камерно-інструментальною творчістю Й. С. Баха, яку німецький митець створював переважно під час служби у князя Леопольда Ангальт-Кетенського. Отже, як Й. С. Бах у капелі князя, так і Д. Бортнянський на службі у престолонаслідника Павла був змушений задовольняти потреби «малого» двора саме такою музикою, яку можливо було виконати з місцевими музикантами [1, с. 190].

З доробку визнаного корифея української камерно-ансамблевої музики Д. Бортнянського збереглися Квінтет *C-dur* № 2 (1787) і Концертна симфонія *B-dur* (1790). Обидва твори вирізняються досконалістю ансамблевого письма та яскраво вираженою західноєвропейською стилістикою. Тривалий час утримуючись у концертному репертуарі, вони не втратили популярності й сьогодні. В основі квінтету – класичний фортепіанний квартет (фортепіано, скрипка, віола да гамба і віолончель) з арфою. Концертна симфонія має більш несподіваний склад інструментів: твір призначений для двох скрипок, віоли да гамба, віолончелі, арфи, фагота і фортепіано. Жанр концертної симфонії, проміжний між концертом і симфонією, був дуже поширеним у часи В. А. Моцарта та Д. Бортнянського.

Ансамблевий склад творів Бортнянського засвідчує наявність тих сил, на які композитор міг розраховувати. Це насамперед інструменти, які використані у Квінтеті: фортепіано, арфа, скрипка, віола да гамба і віолончель. У Концертній симфонії додалися ще скрипка й фагот. Партія клавіра виконувалася, імовірно, самим композитором чи великою княгинею Марією Федорівною, дружиною Павла, яка певний час

була ученицею Бортнянського, та призначалася для piano organisé – своєрідного гібрида фортепіано з органом.

Наявність у Концертній симфонії Д. Бортнянського камерного складу виконавців та відповідний характер твору, незалежно від концертного викладення, де сольні епізоди чергуються з оркестровими (цей тип фактури був розвинутий композитором у його знаменитих 35 хорових концертах), дозволяє віднести його до камерно-інструментальної музики [2, с. 269]. Необхідно зазначити, що елементи української народно-танцювальної музики, які композитор використав у Концертній симфонії, органічно вписані у західноєвропейські класичні форми.

Квінтет і Концертна симфонія є довершеними зразками жанру. За композиторською технікою, інструментальною обробкою й формою твори Д. Бортнянського відповідають тогочасним європейським зразкам: тричастинні цикли зі швидкими крайніми частинами й повільними середніми. Перші частини – ще не усталені класичні Allegro, в яких присутні ознаки як старосонатної форми (будова тематизму та його співвідношення), так і ранньокласичних взірців (відсутність чи незначність розробки, перенесення її до репризного розділу). Другі частини – контрастні до перших ліричні Larghetto. Треті – жанрово-танцювальні рондо. Розгорнутий музичний аналіз цих творів поданий в «Історії української музики» Л. Корній [5, с. 290–295].

Для камерно-інструментальних творів Д. Бортнянського характерно поєднання принципів європейського формотворення з традиціями вітчизняного інструментального мистецтва (зокрема використання народного тематизму і функціональне трактування струнних), що постає основою подальшої творчості українських композиторів. Відповідає духу часу та виконавській практиці другої половини XVIII ст. й трактування поширеного жанру концертної симфонії, що, за влучним висловом С. Людкевича, переноситься Д. Бортнянським у «площину камерного музикування» [6, с. 313–320].

Привертає увагу викладення партії віолончелі та арфи в Квінтеті: перша майже дублює басову лінію фортепіано, а друга – гармонічне заповнення (фортепіанні пасажі). Безсумнівно, така фактура була використана Д. Бортнянським тому, що партія клавійного інструменту виконувалася на клавесині, загальна гучність і тембральна

насиченість якого вимагали підсилення (дублювання іншим інструментом) [1, с. 191]. Передусім у цьому позначався фактор недорозвиненості як інструментальної бази, так і жанрової основи камерно-ансамблевого мистецтва, що виявлялося у можливості взаємозаміни інструментів в ансамблі.

Так, відзначаючи, що у XVII–XVIII ст. у західноєвропейському мистецтві «не виникало різкого розмежування ансамблевої музики за якісними (темброво-акустичними або фактурними) параметрами (на суто струнні, клавірні, духові або мішані ансамблі)» [7, с. 117], дослідниця питань камерного ансамблю І. Польська наводить приклади взаємозаміни інструментів у різних типах ансамблів. При цьому «рівноправне співіснування кількох тембрових модифікацій», надавало змогу заміни клавірного інструменту струнно-щипковим (тобто клавір – арфою або лютнею) [7, с. 118]. Зазначене трактування інструментальних партій, де основне музичне навантаження призначалося фортепіано та скрипці, а інші інструменти виконували супровідну функцію, було звичайним для цієї доби й визначалося існуючою музичною практикою.

Згідно з цим твори Д. Бортнянського постають типовим взірцем тогочасного інструментального мистецтва. За думкою С. Людкевича «Бортнянський силою фактів та історичної традиції <...> став в першу чергу не оперним й інструментальним, а якраз духовно-вокальним компоністом <...> Не здається відтак ймовірним, щоб Бортнянський міг так само добре почувати себе на новім, необробленим ще ґрунті інструментально-камернім чи опернім, як на хорально-вокальнім <...> він на сім полі міг бути хіба тільки більше або менше талановитим учеником та послідовником італійців, як Галуппі, Сарті чи навіть Скарлатті, але годі й подумати, щоб у добі Баха, Генделя, Моцарта та Глюка міг сказати тут щось нового» [6, с. 7].

Висновок. Отже, засвідчуючи як пізній розвиток вітчизняного ансамблево-інструментального мистецтва, так і її загальне європейське спрямування, камерно-інструментальна творчість Д. Бортнянського визначала рівень вітчизняної ансамблевої культури кінця XVIII ст. За будовою, фактурою та інструментальним викладом твори Д. Бортнянського належали до загальноприйнятого у той час облігатного стилю композиції, що визначався: а) незначним рівнем

камерного виконавства, б) недосконалим розвитком як самих інструментів, так і технології гри на них, в) певними установками щодо функціонального призначення інструментів, зокрема партії віолончелі як басового супроводу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зав'ялова О. К. *Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України* / О. К. Зав'ялова : Монографія. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. — 256 с.
2. Зав'ялова О. К. *Генезис ансамблевих жанрів в камерно-інструментальному мистецтві України* / О. К. Зав'ялова // *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : Зб. наук. праць. Вип. 30. / Заг. ред. Євтух М. Б., укл. Михайличенко О. В. — К. : КНЛУ, НМАУ, 2006. — С. 260–270.
3. *Історія української музики. В 6-и т. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст.* / Ред. кол. М. М. Гордійчук, В. В. Кузик, Л. О. Пархоменко. — К. : Наукова думка, 1989. — 448 с., ил., нот.
4. Ковалев К. П. *Бортнянский* / Константин Ковалев. 2-е изд., испр. — М. : Молодая гвардия ; Русское слово. 1998. — 271 [1] с., ил. — [ЖЗЛ. Сербиогр. Вып. 748 (701)].
5. Корній Л. *Історія української музики* / Лідія Корній : Підручник. Ч. 2. Друга половина XVIII ст. — К.-Х.-Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. — 387 с., нот.
6. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / С. Людкевич. Т. 1. / Упор., ред., вст. ст. і примітки З. Штундер. — Львів : Дивосвіт, 1999. — 496 с., іл.
7. Польская И. И. *Камерный ансамбль: История, теория, эстетика* / И. И. Польская : Монография. — Х. : ХГАК, 2001. — 392 с., ил.

ЗАВ'ЯЛОВА О. К. Інструментально-ансамблева творчість Д. Бортнянського в історико-культурному контексті доби. У статті розглядається інструментальна творчість Д. Бортнянського як зразок камерно-ансамблевої музики доби. Облігатний тип його творів був зумовлений незначним рівнем камерно-ансамблевого виконавства, несталістю інструментальної технології гри й функціональним призначенням певних інструментів.

Ключові слова: камерно-ансамблева творчість, інструментально-ансамблеві жанри, облігатний тип викладення.

ЗАВЬЯЛОВА О. К. Инструментально-ансамблевое творчество Д. Бор-
тнянского в историко-культурном контексте эпохи. В статье рассматри-
вается камерно-инструментальное творчество Д. Бортнянского как образец
камерно-ансамблевой музыки эпохи. Облигатный тип его произведений обу-
славливался незначительным уровнем камерно-ансамблевого исполнитель-
ства, несовершенством инструментальной технологии и функциональным
предназначением определенных инструментов.

Ключевые слова: камерно-ансамблевое творчество, инструменталь-
но-ансамблевые жанры, облигатный тип изложения.

ZAVIALOVA O. The chamber-instrumental creativity by D. Bortnyansky
in the context of the epoch. The problems of band chamber-instrumental crea-
tivity the D. Bortnyansky in the context of epoch are examined. The type of
composition of obligato of his works of depend by the insignificant level of the
chamber-band execution, imperfection of instrumental technology and functional
destiny of certain instruments.

Key words: the chamber-band creativity, the instrumental-band genres, the
type of composition of obligato.

УДК 78.071.1(477) : 783

Андрій Кутасевич

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ
ДУХОВНО-МУЗИЧНИХ СПАДЩИН
СТЕПАНА ДЕГТЯРЬОВА Й АРТЕМА ВЕДЕЛЯ**

Творчість українських композиторів другої половини XVIII – по-
чатку XIX ст. Степана Оникійовича Дегтярьова (Дехтяревського,
1766–1813) й Артема Лук’яновича Веделя (Ведельського, 1767–1808)
належить до видатних явищ національної музичної культури. Духов-
но-музичні полотна цих майстрів доби Класицизму сьогодні так само
популярні в хоровому середовищі, як і сто, і двісті років тому. Вони
виконуються церковними та академічними капелами, під час богослу-
жінь та поза ними, звучать у храмах та концертних залах, записуються
у студіях звукозапису, лунають у радіоефірі. Мистецьку цінність ком-

позицій цих авторів визнано на міжнародному рівні. Водночас долі дегтярьовської та веделівської спадщин виявились драматичними, як і долі самих митців. Історичні обставини не сприяли системним дослідженням доробків С. Дегтярьова й А. Веделя ні в XIX ст., ні впродовж більшої частини XX ст. Наслідком цього є ситуація, коли дослідникам життя і творчості цих майстрів – історикам, музикознавцям та культурологам – доводиться стрімко надолужувати шлях, не пройдений протягом десятиліть і навіть століть. Цим визначається **актуальність** обраної теми. **Мета** статті – окреслити коло нагальних завдань у вивченні духовно-музичних спадщин С. Дегтярьова й А. Веделя.

Дослідження творчості давніх майстрів зазвичай так чи інакше пов'язане з певними труднощами, зумовленими об'єктивними причинами. Що ж до творчості С. Дегтярьова й А. Веделя, то ці труднощі особливо даються взнаки – вони становлять серйозні, а подеколи нездоланні перешкоди на шляху наукового опрацювання доробків музикантів.

Твори С. Дегтярьова й А. Веделя не видавались ні за життя митців, ні протягом тривалого часу по смерті – аж до кінця XIX ст., – попри велику й незмінну популярність у церковно-співочих колах тодішньої Російської імперії. Указом царя Павла I (1797) ознаменувалась кардинальна зміна офіційної політики щодо церковної музики. Сутність цього указу можна стисло охарактеризувати як перехід від західно-європейської стильової парадигми, домінуючої в роки правління Катерини II, до візантійсько-російської. Духовний концерт, який у час оголошення указу був провідним церковно-музичним жанром професійної композиторської творчості, відтоді поступово витіснявся на маргінес – його місце посіли гармонізації богослужбових піснеспівів давніх розспівів. На духовно-музичні композиції С. Дегтярьова й А. Веделя фактично було накладено офіційне табу, яке мало ще й соціальне підґрунтя щодо творів С. Дегтярьова (кріпацький статус майстра)¹ та політичне стосовно полотен А. Веделя (арешт митця 1799 р. та його довічне ув'язнення)². Виключно рукописне поширення творів обох митців призвело до того, що частину композицій було згодом

¹ Докладніше про це – у працях Ю. Горяйнова [2; 3] і В. Кука [9].

² Докладніше про це – у працях І. Соневицького [15] і В. Кука [8; 7].

утрачено, а з уцілілих далеко не всі збереглися в оригінальному вигляді. Побутуючи в нотних списках як анонімні, твори множились у варіантах (подібно до народних пісень), деякі з них поступово «втрачали» авторство, окремі отримували згодом помилкову атрибуцію.

Зміни загальної суспільно-політичної ситуації в Російській імперії на межі XIX–XX ст. сприяли масштабному відродженню духовної музики доби Класицизму. Саме тоді було вперше видано значну частину творів С. Дегтярьова й А. Веделя. Полотна цих майстрів публікувались переважно в Санкт-Петербурзі (Петрограді) – видавництвами П. Селіверстова (згодом О. Венцеля)³, «Нотно-книжное дело» (згодом Н. Адамсона)⁴, П. Кирєєва (Олександрівська лавра)⁵. Низку композицій було видано в Києві⁶ та Москві⁷. Однак далеко не всі з цих публікацій ґрунтувались на автентичних нотних текстах, та й не всі композиції названих майстрів збереглися в автографі або ранніх списках. Полотна друкувалися частіше в переробленому вигляді, іноді без зазначення авторства або навіть із хибною атрибуцією.

Після встановлення радянської влади відродженню давньої духовної музики було покладено край. Значну частину нотних джерел було знищено. Невідшкодованою втратою стало спалення на межі 1920–1930-х років рукописного зібрання духовно-музичних творів із нотного архіву Придворної співацької капели в Петрограді, у якому містилися серед іншого автографи полотен М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Давидова та інших митців, пов'язаних своєю ді-

³ «Историческая хрестоматия церковного пения» за редакцією М. Лисицина, М. Гольтисона, М. Привалова; видання журналу «Музыка и пение» – збірники та окремі публікації духовно-музичних творів, 1900–1917 рр.

⁴ Окремі видання духовно-музичних творів, бл. 1911–1917 рр.

⁵ Збірники духовно-музичних творів за редакцією Є. Азєєва, І. Єльцова, Г. Ізвекова, М. Лагунова, М. Лебедева, С. Панченка, О. Турєнкова, І. В. С. та К. І. К., 1911–1917 рр.

⁶ Збірники духовно-музичних творів за редакцією В. Петрушевського, 1911–1915 рр. (здебільшого твори А. Веделя).

⁷ Концерти С. Дегтярьова «Господи Боже мой, на Тя уповах», «Услиши, Господи, молитву мою» і «Хваліте Бога во святых Его», опубліковані видавництвом П. Юргєнсона (ценз. 1889 р.) в серії духовно-музичних творів та перекладень В. Ліріна з єдиною атрибутивною позначкою – «Перел. В. Ліріна», тобто як анонімні концерти в редакції названого регента.

яльність з Капелою, а також ранні списки композицій С. Дегтярьова й А. Веделя. Духовно-музичні спадщини Д. Бортнянського і С. Давида на той час були видані, тому для них це спалення не мало таких катастрофічних наслідків, як для спадщин інших авторів. Деякі нотні рукописи XIX ст. і примірники малотиражних видань межі XIX–XX ст. було вивезено за межі колишньої царської імперії, де вони опинялись переважно у приватних бібліотеках і ставали недоступними для дослідників. Грунтовні студії церковно-музичного мистецтва в Радянському Союзі були унеможливлені – через панування державної політики воєнничого атеїзму. Дослідники ж давньої духовної музики в українській та російській заокеанських діаспорах не мали належної джерельної бази – основний масив нотних та літературних джерел відповідної тематики був «законсервований» в архівах СРСР.

Політична «відлига» 1960-х років відкрила певні можливості для розвідок у галузі національного духовно-музичного мистецтва, які поновилися завдяки подвижницьким зусиллям окремих ентузіастів. Утім, реальні передумови для системного вивчення давньої церковної музики з'явилися лише з кардинальними змінами в суспільстві на зламі 1980–1990-х років – демократизацією, національно-духовним відродженням та крахом тоталітарної радянської держави.

Обов'язковим етапом наукових розвідок у цій царині був пошук та каталогізація відповідних нотних і літературних джерел. Наступним етапом стало джерелознавче та історико-музикознавче опрацювання матеріалів. Чимале значення мала докторська дисертація Марини Рибцарєвої (1989), присвячена панорамному огляду класицистичного духовного концерту в Російській імперії. Матеріали цієї праці видано 2006 р. як монографію [14]. Важливими кроками в опрацюванні спадщини А. Веделя, зокрема концертів з автографа майстра⁸, були кандидатська дисертація (1993) та статті Тетяни Гусарчук [6; 4; 5]. У 1997 р. в упорядкуванні дослідниці вийшов анотований покажчик творів А. Веделя [1]. Видання 2004 р. фундаментальної праці Антоніни Лебедевої-Ємеліної – каталогу церковно-музичних творів митців,

⁸ Київ, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, фонд 301, од. зб. 326 п: Автограф хорових творів А. Веделя (рукописна партитура [1794–1798 pp.]).

які працювали в Російській імперії в добу Класицизму [13], – надало поштовх до нових розвідок. У цьому каталозі було подано джерело-знавчу інформацію про всі відомі в науковій сфері на час його видання композиції С. Дегтярьова і доповнено інформацію покажчика Т. Гусарчук стосовно творів А. Веделя. Із цієї публікації стало відомо зокрема про вміст рукописного збірника концертів С. Дегтярьова, який вважається його автографом і доступ до якого був і залишається обмеженим⁹. Те, що цей манускрипт писаний рукою С. Дегтярьова, не підтверджено науково, проте належність уміщених у збірнику творів перу цього митця не викликає сумнівів у музикознавців. Більшість із вісімнадцяти концертів, наявних у рукопису, відомі як дегтярьовські й за іншими нотними джерелами; до того ж назви всіх уміщених у збірнику циклів згадуються з прізвищем С. Дегтярьова або його псевдонімом (Степан Никсеєв) у нотних реєстрах межі XVIII–XIX ст.¹⁰ та середини XIX ст.¹¹

Наявність автографа А. Веделя та манускрипту, який вважається автографом С. Дегтярьова, а також низки інших рукописів кінця XVIII – початку XIX ст. із творами цих митців дала змогу простежити особливості їхніх індивідуальних стилів. Однак в уцілілих нотних манускриптах зазначеного часу наявні лише частини спадщин С. Дегтярьова й А. Веделя – багато їхніх композицій відомі нині тільки за рукописними і друкowanними списками межі XIX–XX ст. та пізнішого часу.

Одним із першорядних на сьогодні завдань дослідження творчості С. Дегтярьова й А. Веделя є з'ясування авторської належності низки

⁹ Москва, Останкинский дворец-музей творчества крепостных, фонд письменных источников, ед. хр. 567: Сборник концертов С. Дегтярёва (рукописна партитура [1809–1813 pp.]).

¹⁰ Москва, Государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, отдел архивно-рукописных материалов, фонд 283, ед. хр. 25: Каталог певческой ноте, писанный 1793 года генваря 16 дня (з нотними інципітами); Московские ведомости. – 1797. – № 22. – 18 марта; 1802. – № 79. – 1 октября; 1804. – № 80. – 5 октября; 1807. – № 18. – 2 марта; 1808. – № 45. – 3 июня (оголошення про продаж рукописних нот на замовлення).

¹¹ Санкт-Петербург, Российский государственный исторический архив, фонд 1088, оп. 3, ед. хр. 1732: Реестр Духовным пьесам, находящимся в певческом отделении [библиотеки] его сиятельства графа Д. Н. Шереметева (складено в 1830–1850-ті роки). – Л. 2 об. – 3, 6 об. – 7 об, 11 об. – 12 об., 15 – 15 об.

творів, які фігурують у різних джерелах із різною атрибуцією. Необхідність вирішення цього завдання зумовлюється тим, що більшість полотен означеної категорії є не просто історичними пам'ятками – вони становлять значну мистецьку цінність і активно функціонують у виконавській практиці. Ідеться насамперед про композиції, приписані в одних джерелах С. Дегтярьову, а в інших – А. Веделю. Наразі це завдання вирішене частково. Відновлено авторство С. Дегтярьова в концертах «Благословлю Господа, вразумившого мя», «Величая, величаю Тя, Господи» та «Господи Боже мой, на Тя уповах», опублікованих під прізвиськом А. Веделя у збірнику концертів А. Веделя і С. Дегтярьова, випущеному 1917 р. в Петрограді видавництвом П. Киреева – ці твори були виявлені в «автографі» С. Дегтярьова та інших давніх рукописах, у яких фігурують як дегтярьовські або анонімні.

Уточнення авторства творів, приписаних в одних джерелах С. Дегтярьову, а в інших – А. Веделю, пов'язане з певними труднощами. З одного боку, музичні мови цих митців значною мірою споріднені, що зумовлено спільними інтонаційними витоками та жанрово-стильовими засадами їхньої творчості (орієнтація переважно на класицистичний стиль, належність до школи Дж. Сарті, праця виключно в хорових жанрах, домінування мелодії як провідного засобу музичної виразності, вплив українського пісенного мелосу). Із другого боку, більшість композицій означеної категорії відома нині лише за джерелами межі ХІХ–ХХ ст., у яких нотні тексти тією чи іншою мірою віддалені від оригіналів і здебільшого позначені слідами редакторських правок, а часом навіть суттєвих переробок. При таких обробках індивідуальні стильові риси творів нерідко нівелювались. Це стосується насамперед богослужбових композицій, адже в них особистість автора і так відбивалася зазвичай менш яскраво, ніж у концертах.

З'ясуванню авторської належності піснеспіву «Світе тихий» до *мінор*, концертів «Слиши, дщи, і виждь» *Ре мажор* та «Ти моя кріпость, Господи» (*Мі-бемоль мажор*) присвячено статті автора цих рядків [10], [11], [12]. Два названі концерти, як і три згадані раніше, були опубліковані як веделівські у збірнику концертів А. Веделя і С. Дегтярьова 1917 р. видання; водночас у рукописних нотних джерелах концерт «Слиши, дщи, і виждь» фігурує як анонімний та як дегтярьовський, концерт «Ти моя кріпость, Господи» – як анонім-

ний. Притому в літературних джерелах ХІХ ст. згадуються відповідні концерти С. Дегтярьова, тоді як про твори А. Веделя з такими титульними словами немає жодного повідомлення. Грунтовний стильовий аналіз цих двох полотен дав змогу відвести авторство А. Веделя і підтвердити авторство С. Дегтярьова. Піснеспів «Світе тихий» до *мінор* фігурує і в рукописних, і у друкованих нотних джерелах і як веделівський, і як дегтярьовський. Стильовий аналіз композиції свідчить на користь її належності перу А. Веделя.

На часі робота з уточнення атрибуції інших творів розглядуваної групи. Результати стильового аналізу цих композицій дають підстави стверджувати, що С. Дегтярьов є автором так званої «Полтавської» Херувимської (*Мі-бемоль мажор*)¹², концертів «Гряди от Ливана, невісто» (*До мажор*) та «Доколі, Господи, забудеши мя» *фа мінор* у чотирьох частинах (не плутати з однойменним концертом А. Веделя з автографа, теж *фа мінор*, у трьох частинах)¹³, а А. Ведель є автором циклу вінчальних тропарів «Ісаіє, ликуй» (*Ре мажор*)¹⁴. Останній із

¹² Окрема рукописна партитура 1957 р. з архіву Московського патріарха Пимона: «Полтавская» Херувимская песнь. Муз. С. Дегтярёва. Шифр П 20/31; Окрема рукописна партитура 1990 р. з приватної колекції Анатолія Мезенцева (Москва): А. Ведель. Херувимская. Переписана з давніших рукописних нот із бібліотеки хору Богоявленського Слоховського собору в Москві. Варіант твору з рукопису 1957 р. опубліковано у вид.: Херувимська пісня України та її діаспори: Антологія / упоряд. Г. Куземська, Д. Редчук; муз. ред. О. Ярмак; вид. парафії Св. Архістратига Михаїла, Київ (Пирогів). — К.: КЖД Софія, 2010. — С. 193–194.

¹³ Джерела нотних текстів цих концертів перелічено в каталозі А. Лебедєвої-Ємельної [13, с. 385–386, 395–396].

¹⁴ Духовно-музыкальная хрестоматия. Под ред. М. А. Лагунова. — СПб.: П. М. Киреев, Ценз. 1911. — Вып. I. «Венчание». Для малого смешанного хора. — Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов. «Венчание». Для малого смешанного хора. Под ред. М. А. Лагунова. № 21. — Пг.: П. М. Киреев, Ценз. 1916. — № 14. — С. 21–23 (у *До мажорі*, із позначкою «Муз. Неизвестного»). Репринтне видання збірника: М.: Живоносный источник, 1999; Вінчання на міш. хор в укр. мові / зібрав і написав: Митр. Прот. Андрій Двораківський. — [Українська православна церква у США], 1971 (склографічне вид.). — № 13. — С. 18–21 (у *Сі-бемоль мажорі*, музичний матеріал пристосовано до україномовного словесного тексту, під прізвищем А. Веделя). Оригінальну тональність (*Ре мажор*) встановлено за альтовою та басовою партіями твору, знайденими серед рукописних нотних збірників кінця ХІХ ст.: Київ, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, фонд 177, од. зб. 54, 200 (поголосники). — № 18/3 (без зазначення автора).

названих творів фігурує в різних нотних джерелах як анонімний та як веделівський, однак у літературних джерелах ХІХ ст. не виявлено згадок про такий опус А. Веделя, натомість є посилання на дегтярьовську композицію відповідної назви, не знайдену досі в нотних джерелах, – це й зумовило необхідність перевірити атрибуцію полотна.

Другим, не менш важливим завданням дослідження спадщин С. Дегтярьова й А. Веделя є нотно-текстологічні студії їхніх композицій. Усі твори А. Веделя, які збереглися у нотних рукописах кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст., на сьогодні опубліковані в первісному вигляді. Це переважно опуси, наявні в автографі¹⁵. Натомість із численних творів С. Дегтярьова, які збереглися у манускриптах означеного часу, в оригінальному викладі опубліковано менше половини – лише одинадцять концертів¹⁶ і Літургію¹⁷. Що ж до решти композицій означеної групи, то їх автентичні нотні тексти все ще залишаються недоступними для широкого музичного загалу. Давно назріла потреба видати ці твори (концерти) за першоджерелами, які зберігаються в Москві¹⁸ та Санкт-Петербурзі¹⁹. Це сприяло би повноцінному вхо-

¹⁵ Ведель А. Божественна Літургія св. Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів. Перше повне видання збереженої авторської рукописної спадщини / Артем Ведель ; під ред. В. Колесника ; [вст. ст. Т. Гусарчук, В. Колесника]. — К. ; Едмонтон ; Торонто : Укр. муз. тов-во Альберти ; Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського, 2000.

¹⁶ Дегтярёв С. Двенадцать духовных концертов для хора без сопровождения / Степан Дегтярёв ; предисл. А. В. Лебедевой-Емилиной, коммент. и науч. реконструкция концертов А. В. Лебедевой-Емилиной (№№ 1–8), Н. И. Тетериной (№№ 9–12). — М. : Живоносный источник, 2006. — С. 34–183.

¹⁷ Дегтярёв С. А. Литургия до мажор / С. А. Дегтярёв ; публ. партитуры, ред. нотного текста, перелож. для ф-но и науч. исслед. А. В. Лебедевой-Емилиной // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сб. ст. и исслед. / ред.-сост. Ю. И. Паисов. — Вып. 2. — М. : Композитор, 2004. — С. 108–161.

¹⁸ Государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, отдел архивно-рукописных материалов, фонд 283, ед. хр. 903–906, 918–921 (збірники-поголосники межі ХVІІІ–ХІХ ст.), ед. хр. 4, 48, 51 (збірники-поголосники 1806–1811 рр., без партії альтя); Останкінський дворець-музей творчєства крепостных, фонд письменных источников, ед. хр. 567: Сборник концертов С. Дегтярёва (рукописна партитура [1809–1813 рр.]).

¹⁹ Российская национальная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, отдел рукописей, фонд 1021, оп. 3 (1), ед. хр. 2 (збірник-партитура межі ХVІІІ–ХІХ ст.);

дженню значної частини дегтярьовської спадщини до виконавської та науково-дослідної сфер, а відтак і увиразненню індивідуально-стильового портрету майстра.

У тих випадках, коли композиції С. Дегтярьова й А. Веделя не збереглися у раних рукописах, однак наявні у двох або кількох не споріднених між собою нотних джерелах межі XIX–XX ст. та пізнішого часу, має бути здійснений порівняльний текстологічний аналіз різних варіантів твору, аби виявити найоптимальніший із них щодо відповідності авторському стилю. При потребі має бути реставрована партитура твору на основі текстів наявних джерел. Ці завдання ускладнені тим, що не всі варіанти таких композицій доступні дослідникам. Так, практично недосяжним для українських та більшості російських учених залишається величезний рукописний збірник духовних концертів із приватного зібрання архимандрита підмосковної Троїце-Сергієвої лаври Матфея²⁰. У тому збірнику, як відомо зі згаданого раніше каталогу А. Лебедевої-Ємеліної, наявні тексти концертів С. Дегтярьова, А. Веделя та інших авторів XVIII–XIX ст. Важкодоступними для українських дослідників є й рукописні нотні збірники з колекції колишнього Синодального училища церковного співу в Москві²¹. У тих манускриптах теж містяться цінні для науковців і навіть унікальні тексти дегтярьовських і веделівських композицій.

Деякі джерела нотних текстів творів С. Дегтярьова й А. Веделя все ще належить відшукати. Зусиллями московського видавничого центру «Живоносный источник» на чолі з Олегом Бичковим було зібрано раритетну серію опублікованих у Петербурзі в 1911–1917 рр. видавництвом П. Кирєєва нотних збірників, у яких серед іншого наявні твори названих митців, зокрема й відомі нині лише за цим джерелом.

оп. 2, ед. хр. 32 (два концерти С. Дегтярьова, партитура 1802 р.); Российский государственный исторический архив, фонд 1119, оп. 1, ед. хр. 58 (рукописний збірник-партитура 1825 р.).

²⁰ Сергиев Посад, Собрание архимандрита Матфея (Л. Мормыля), Сборник духовных концертов (рукописна партитура межі XIX–XX ст.).

²¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Научно-музыкальная библиотека имени С. И. Танеева, отдел редких изданий и рукописей, шифры X-41078, X-41408, X-41414, X-41415, X-41750 (рукописні збірники-партитури межі XIX–XX ст.).

Із 1997 р. здійснюється репринтне відтворення цієї серії. Водночас досі недоступною залишається низка публікацій дегтярьовських та веделівських композицій, випущених на початку ХХ ст. в Петербурзі видавництвом П. Селіверстова (окремі видання журналу «Музыка и пение» за редакцією М. Гольтисона) і товариством «Нотно-книжное дело». Відомості про ці публікації подавались у рекламних оголошеннях згаданих видавництв. Примірники деяких із цих видань після 1917 р. були вивезені до Північної Америки.

Окремої уваги заслуговують збірники духовно-музичних творів, видані в Українській діаспорі США, насамперед антології за редакцією В. Завітневича²². Ці публікації, які ґрунтувались переважно на друкованих нотних текстах петербурзьких видань початку ХХ ст. та на рукописних текстах межі ХІХ–ХХ ст., становлять чималу цінність (насамперед текстологічну) для дослідників давньої духовної музики.

Не виключено, що згодом можуть бути виявлені цікаві знахідки у приватних нотних колекціях, якими час від часу поповнюються фонди державних архівів та церковних бібліотек.

Висновки. Вирішення окреслених завдань потребує чималих зусиль музикознавців і навряд чи можливе в повному обсязі в короткотривалій перспективі без належної підтримки на державному рівні, без розробки та втілення масштабної програми зі збереження національної музичної спадщини. Поступальний рух у цьому напрямі відкриє можливості ширшого і глибшого осягнення мистецького феномену творчості С. Дегтярьова й А. Веделя, а також духовної музики класицистичної доби загалом. Плекаючи нетлінне мистецтво минулих епох, розчищаючи його від часових нашарувань і відроджуючи до нового життя, ми закладаємо підвалини для духовного розвитку майбутніх поколінь нашого суспільства, для усвідомлення ним своєї національно-культурної ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Анотований покажчик творів Артема Веделя (1767–1808) / упорядкув. Т. В. Гусарчук ; ред. А. В. Кутасевича. — К. : Хорова б-ка камерного хору «Київ», 1997. — 36 с.*

²² Нью-Йорк, Науково-богословський інститут Української православної церкви в США, 1960-ті роки.

2. Горяйнов Ю. С. *России славу пел [Степан Дегтярёв]* / Ю. Горяйнов. — Воронеж : Центр-Чернозем. кн. изд-во, 1987. — 151 с.
3. Горяйнов Ю. С. *Степан Аникиевич Дегтярёв (1766–1813)* / Ю. С. Горяйнов. — Изд. 2, уточн. — Белгород : Везелица, 1993. — 73 с.
4. Гусарчук Т. В. *Артемій Ведель* / Т. Гусарчук // *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури.* — Вип. 2. — К. : Центрмузінформ, 1999. — С. 69–101.
5. Гусарчук Т. В. *Дванадцять хорових концертів з автографу А. Веделя* / Т. Гусарчук // *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури.* — Вип. 1. — К. : Центрмузінформ, 1995. — С. 53–67.
6. Гусарчук Т. В. *Хоровое наследие А. Л. Веделя: стилевые и текстологические проблемы* : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Гусарчук Татьяна Владимировна ; КГК им. П. И. Чайковского. — К., 1992. — 283 с.
7. Кук В. С. *Артем Ведель-Ведельський (1767–1808). Арешт та ув'язнення (1799–1808)* / Василь Кук // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* — Вип. 11 : *Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті.* — К., 2001. — С. 18–36.
8. Кук В. С. *Артем Лук'янович Ведель (Ведельський): матеріали на допомогу лекторові* / В. С. Кук. — К. : Укр. тов-во охорони пам'ятників історії та культури, 1971. — 24 с.
9. Кук В. С. *Його згубили талант і рабство [Степан Дегтяревський]* / Василь Кук // *Україна.* — 1989. — № 40. — С. 14–15.
10. Кутасевич А. В. *А. Ведель. Пісенспів «Світе тихий» до мінор: питання авторства* / Андрій Кутасевич // *Мистецькі обрії '2009. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* — Вип. 2 (11) / *Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.* — К. : ІПСМ АМУ ; КЖД «Софія», 2009. — С. 234–247.
11. Кутасевич А. В. *С. Дегтярьов. Концерт «Слиши, діци, і виждь» (ре мажор). Питання авторства* / Кутасевич А. В. // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн.* — 2010. — № 3 (8). — С. 134–149.
12. Кутасевич А. В. *Степан Дегтярьов. Концерт «Ти моя кріпость, Господи».* Питання авторства / Кутасевич Андрій // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* — Вип. 85 :

Духовна культура України: традиції та сучасність : зб. ст. — К., 2010. — С. 163–189.

13. Лебедева-Емелина А. В. *Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений / А. В. Лебедева-Емелина.* — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — 656 с.

14. Рыцарева М. Г. *Духовный концерт в России второй половины XVIII века / Марина Рыцарева.* — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2006. — 244 с.

15. Соневицький І. *Артем Ведель і його музична спадщина / Ігор Соневицький.* — Нью-Йорк, 1966. — 177 с.

КУТАСЕВИЧ А. В. Актуальні питання дослідження духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова й Артема Веделя. Характеризується сучасний стан вивченості духовно-музичної творчості двох видатних українських майстрів другої половини XVIII – початку XIX ст. Визначаються першорядні завдання в дослідженні спадщин митців – з’ясування авторства в низці творів і текстологічні студії композицій. Висвітлюються напрацювання в цих напрямках, окреслюються перспективи подальших досліджень.

Ключові слова: духовно-музичні твори С. Дегтярьова й А. Веделя, нотні джерела, стильовий аналіз, текстологічний аналіз, атрибуція, реставрація партитур.

КУТАСЕВИЧ А. В. Актуальные вопросы исследования духовно-музыкального наследия Степана Дегтярёва и Артёма Веделя. Характеризуется современное состояние изученности духовно-музыкального творчества двух выдающихся украинских мастеров второй половины XVIII – начала XIX вв. Определяются первостепенные задачи в исследовании наследия музыкантов – выяснение авторства в ряде сочинений и текстологическое изучение композиций. Освещаются наработки в этих направлениях, очерчиваются перспективы дальнейших исследований.

Ключевые слова: духовно-музыкальные произведения С. Дегтярёва и А. Веделя, нотные источники, стилевой анализ, текстологический анализ, атрибуция, реставрация партитур.

KUTASEVYCH A. V. The Topical Issues of the Research of the Sacred Music Works by Stepan Degtiarev and Artem Vedel. The present-day situation in

the study of the sacred music works by the two outstanding Ukrainian masters of the second half of the 18th – early 19th centuries has been characterized. The clarification of the authorship in some works and the textual study of the compositions as the top-priority tasks in the research of the musicians' heritages have been defined. The achievements in this field have been elucidated, and the prospects of the following investigations have been featured.

Key words: S. Degtiarev's and A. Vedel's sacred music works, music sources, style analysis, textual analysis, attribution, restoration of score.

УДК 78.03 : 785.74

Оксана Гаргай

**А. КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ:
ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ТАНЦЮВАЛЬНИХ МІНІАТЮР
ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО**

Прагну сучасного музичного вираження,
але ревню берегу вічне серце музики – мелодію.

А. Кос-Анатольський

Об'єктом даної статті є континуум скрипкової мініатюри у творчості А. Кос-Анатольського; **предметом** – жанрово-стильова атрибуція низки творів малої форми; **метою** – докладний аналіз «Мазурки», «Танцю Дзвінки», «Вальсу».

Скрипковий доробок А. Й. Кос-Анатольського (1909–1983) – провідного представника Львівської композиторської школи повоєнного часу – складає вагомий і художньо вартісний внесок до його загальної інструментальної спадщини. Лівову частку у ній займають сольні фортепіанні твори, порівняно меншу – твори для віолончелі соло. Між цими полюсами барвисту й по-своєму ошатну нішу займають скрипкові опуси композитора. Для скрипки в супроводі фортепіано Кос-Анатольським створено більше десятка різнопланових композицій, які заслуговують широкого визнання і популяризації в педагогічній та виконавській сферах нашого музичного сьогодення. До них автор звертався епізодично, причому в поважному часовому проміжку, що охоплює чотири десятиліття – від кінця 40-х до початку 80-х ро-

ків. **Метою** даної статті є визначення типологічних різновидів жанру скрипкової мініатюри у творчості А. Кос-Анатольського.

Першою з-під пера композитора з'являється *«Мазурка»*, в числі останніх – *«Ноктюрн»*. Ці крайні точки в загальній панорамі скрипкової спадщини метра Західноукраїнської школи переконливо демонструють його замилювання яскраво характерністю, виразним ухилом до перетворення типових моделей жанрово-побутової музики. Це підтверджує і вибірковий перелік його показових скрипкових композицій, часто згадуваних у популярних монографічних дослідженнях¹: 1949 – *«Мазурка»*, 1950 – *«Баркарола»*, 1981 – *«Пасакалія»*, 1983 – *«Ноктюрн»*. Доповненням до них виступає ще один щедрий вклад композитора у скарбницю вітчизняного скрипкового репертуару – заслужено популярними в практиці концертних виконавців є авторські перекладення для скрипки в супроводі фортепіано окремих фрагментів його музично-сценічного доробку. Це, передусім, особливо прихильно сприйняті слухачською аудиторією *«Романс»* і *«Танець Дзвінки»* з балету *«Хустка Довбуша»*².

Поряд із переважаючими у Кос-Анатольського жанрово-узагальненими титулами скрипкових творів зрідка трапляються і композиції з більш індивідуальними назвами, у музиці котрих виразним пунктиром засвідчене зацікавлення композитора традиціями національної

¹ Див.: Волинський Й. Анатолій Кос-Анатольський. Нарис життя і творчості. — К. : Мистецтво, 1965 [1, с. 71–72]; Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. — К. : Музична Україна, 1986 [5, с. 79]. Дещо незрозумілою є ситуація із назвами і датами виникнення деяких скрипкових мініатюр Кос-Анатольського, якою вона виглядає на сторінках зазначених монографій. Перш за все, при огляді поданого в них Списку основних творів композитора. Так, зокрема, Й. Волинський відносить *«Танець Дзвінки»* до 1949 року, тоді як сам балет *«Хустка Довбуша»* постав роком пізніше; не виявляє жодної прив'язки *«Романсу»* до цього ж балету, а поему *«Верховина»* називає більш узагальнено – *«Поемою-рапсодією»*. Час виникнення останньої у Волинського датується 1962 роком, у Терещенко – 1982-м. Натомість натрапляємо на згадку про досі замовчувану попередніми дослідниками р а п с о д і ю для скрипки з оркестром *«На Верховині»* (1982). Можливо, назва саме цього твору (і дата його написання) випадково занедалася у дослідженні А.Терещенко, будучи прив'язаною до сольної скрипкової Поеми.

² Див. нотні видання: А. Кос-Анатольський. Дві п'єси для скрипки і фортепіано. — К., 1964 [2]; Кос-Анатольський А. Танець Дзвінки з балету *«Хустка Довбуша»*. Для скрипки і фортепіано. — К. : Мистецтво, 1955 [3].

культури, колоритом української народної пісенності і танцю: *«Закарпатська рапсодія»* (1955), *Поєма* (в деяких джерелах із програмною назвою *«Верховина»*) і суперечливим датуванням часу написання: 1962 або 1982 рік). Дещо осторонь від цієї магістральної у творчості композитора традиційно-фольклорної лінії стоїть програмна п'єса *«Біля водограю»* (1964), яка додає до його творчого портрету дещо незвичних, але стилістично показових штрихів, пов'язаних з відродженням і творчим перетворенням у реаліях нового часу галицького сецесійного напрямку.

Певна кількість скрипкових композицій А. Кос-Анатольського довгий час залишалася в рукописному варіанті і була маловідомою широкому загалу вітчизняних музикантів. В основному така доля спіткала скрипкові твори, написані композитором в останні роки його творчої діяльності. Лише на схилі ХХ сторіччя, після ретельного перегляду архівних матеріалів та створення Каталогу рукописів композитора (Львів, 1998), вони були врешті опубліковані і знайшли своїх вдячних шанувальників. Так, зокрема, в 1999 році до 90-х роковин від дня народження композитора вийшли друком *«Танцювальні п'єси»* для скрипки та фортепіано, представлені *«Вальсом»*, *«Пасакалією»* і *«Полькою»*³. Кожна з них – художньо принадна мініатюра, яка заслужує активного життя на концертній естраді. *«Мовчазні»* рукописи пізніх скрипкових опусів Кос-Анатольського віднедавна *«заговорили»* до них проникливою музично-поетичною мовою автора.

Повсякчас домінуюча схильність Кос-Анатольського до переосмислення жанрово-побутових джерел виразно заявляє про себе і в наступні десятиліття його творчого шляху. Початок 50-х років ознаменований появою популярних п'єс *«Романс»* і *«Танець Дзвінки»*. Обидві композиції не є оригінальними скрипковими опусами композитора, а вдалим авторським перекладенням окремих фрагментів з його ж балету *«Хустка Довбуша»*. На відміну від скрипкової *«Мазурки»*, музичний зміст та образна сфера котрої тяжіє до салонно-побутової тематики, в них більш інтенсивно увиразнюється національне коріння і романтична складова творчості західноукраїнського майстра.

³ Див.: Анатолій Кос-Анатольський. Три танцювальні п'єси для скрипки та фортепіано / Упорядник Надія Кос. — Тернопіль : Астон, 1999 [4].

Відкриває скрипковий доробок А. Кос-Анатольського вдало стилізована «Мазурка» (1949). Ця рання скрипкова мініатюра показова для становлення самобутнього авторського стилю композитора кількома специфічними моментами: увагою до жанрово-побутових джерел і популярних танцювальних моделей, яскраво вираженою схильністю до ліризації танцю, а також тонким балансуванням між народним та салонним його прообразами. Ритм тридольної мазурки органічно поєднується з пластикою й поезією вальсу, що робить п'єсу філігранно витонченою.

Сентиментальний «промінь» прочитання танцювальної основи, який навіть слухачеві музика п'єси, не завадить, однак, ідентифікації у ній народно-автентичного – у ритміці, в окремих мелодичних інтонаціях та ладовій структурі композиційних побудов. У музиці «Мазурки» прикмети «салонного» і «фольклорного» органічно зрощені, і перевага у цьому тандемі того чи іншого стилістичного компоненту стає більш очевидною лише епізодично, не порушуючи при цьому загальної картини.

Проникливо замислена мазурка в ході свого розгортання подеколи оживляється завзятою енергією народного танцю (епізод *Allegro*), але здебільшого її розвиток прямує до лірико-патетичних вершин, підкреслених гучною динамікою і повнозвучною, по-своєму ошатною фактурою.

Образно-сміслові відтінки п'єси яскраво увиразнює музична форма рондального типу, заснована на чергуванні основної ліричної теми з контрастними епізодами. Її композиційна схема: АВА₁СА₂Сода. Така структура виникає внаслідок ускладнення тричастинної форми – через її подвоєння, яке в повторній своїй фазі супроводжується тематичним оновленням. Отже, *подвійна проста тричастинна форма*, де початкове А – експозиція, А₁ та А₂ – перша і друга репризи, а В і С – дві різні за тематизмом середини. Всі композиційні розділи контрастно відокремлені зміною не лише тональності, а й темпу. Додаткове проведення основної теми наприкінці п'єси в характері *risoluto* – патетична кульмінація, до якої примикає стрімка coda.

Фортепіанний вступ (8 тактів) у темпі *Allegro* накреслює домінанту до мінору у вигляді бурдонної квінти, над котрою вибудовується гармонія ввідного зменшеного септакорду. Вслід за цією гармоніч-

ною знахідкою, повторюваною всередині форми, проектується й інші гармонічні «пікантності», щедро розпорошені в партії інструментального супроводу: висхідні й низхідні паралелізи хроматичних співзвуч, гармонічна субдомінанта, колористичні розкоші септакордів II і VI ступенів, нерозв'язане «зависання» подвійної доміанти, часті внутрішньотональні відхилення, біфункційні поєднання тощо.

Основна тема – *Tempo di Mazurca* – 12-тактовий тонально замкнутий період з трьох речень: $a + b + b'$. Прикметою мазуркового ритму теми виступає пунктирне загострення першої долі і синкоповане «присідання» на другу долю, підкреслене витриманим акордом в акомпанементі. В закінченні початкових фраз (такти 2 і 4) застосовано ладове нюансування мелодичної поспівки: натуральний і гармонічний мінор. Вальсовий супровід пом'якшує пружність мазуркового ритму і налаштовує на поетичний настрій та ліричний лад.

Обидва контрастуючі в тематичній панорамі «Мазурки» епізоди близькі до теми в ритмічному оформленні, але в просвітлених барвах мажору (*Es-dur* у темі В, а в другій – *G-dur*) вони вирізняються принадно-свіжим пожвавленим звучанням, будучи більш інтенсивними в структурному та інтонаційному розвитку. Останні 8 тактів двочастинної форми першої теми *Animato* – найвища теситура мелодії п'єси, за якою слідує ефектний спуск з мелодичними секстами у партії скрипки, гармонізованими низхідними секундакордами у паралельному хроматичному русі супровідних співзвуч. Друга контрастна тема (*Allegro*), що укладається в «пісенну» просту двочастинну форму репризного типу, акцентує прообраз народного танцю: бурдонні квінти в басах акомпанементу, періодична повторність побудов, секстові «вторі» в мелодії з її заповзятими ритмічними фігурами.

Наскрізно проведена в «Мазурці» головна тема постійно видозмінюється. Вдруге вона звучатиме повільніше (*Moderato sostenuto*), на тлі витриманих акордів фортепіано і нового гармонічного освітлення (з ухилом в паралельний мажор), але зі стрімким регістровим, динамічним та емоційним підйомом. Експресія партії скрипки посилюється активізацією й подрібненням ритму та секстовим дублюванням мелодії. Інакше виглядає третє проведення основної теми у фрагменті *Moderato*, де її початок інтонує фортепіано – понуро замисленими октавами. Надалі ініціативу переймає скрипка, заповнюючи простір

першої і другої октав рівномірним вісімковим сходженням до патетичної вершини. Низхідний потік шістнадцятих в імпровізаційній скрипковій каденції *rubato* завершується активно трельованим тоном домінанти у чотирьох висхідних октавах. За найвищою теситурною точкою слідує кульмінаційне проголошення теми: перше речення (*Marcato*) – в динаміці *forte*, з гострими акцентами і повнозвучними акордами супроводу, а наступні (з позначкою *Allegro*) – знову стрімкий розгін із кружлянням восьмих (*cresc. ed accelerando*), спрямований від *piano* до апогею дзвінкого і динамічно насаженого *Presto*. Таке яскраво емфатичне й по-своєму оптимістичне завершення в ході розвитку основної музично-поетичної ідеї твору характерне для багатьох скрипкових композицій Кос-Анатольського і є, вочевидь, принциповим аспектом його мистецької філософії.

«Танець Дзвінки» – мініатюрна сцена з балету «Хустка Довбуша», яка знайшла нове життя в концертній і навчально-педагогічній практиці завдяки авторській транскрипції для скрипки з фортепіано. П'єса не претендує на статус віртуозної, оснащеної складними технічними прийомами, але вимагає живої емоційної реакції виконавця, творчої уяви та артистичної репрезентації музично-поетичного образу. Принади п'єси в іншому: тонізуючій енергії народного танцю, багатому емоційному підтексті кожного хореографічного жесту та, головне, в поєднанні рухливої й наполегливо повторюваної танцювальної ритмоформули з її різноплановим ладогармонічним освітленням. Саме ці мінливі ладотональні та гармонічні відтінки, що накладаються на тло танцю, творять барвисту настроєву амальгаму, цікаву для слухача (і виконавця-інтерпретатора) навіть поза асоціативним рядом зі сценічним прообразом, героїнею балету. У дивовижний спосіб тут сполучаються жіночна ніжність і примхлива грація, з одного боку, та темпераментне завзяття, гордовитий тон – з другого. Таку смислову амбівалентність виявляють у своїй образній наповненості крайні частини композиції, тоді як середня втілює скерцозно-жартівливий нюанс, збагачений подекуди і заповзято-рішучою інтонацією.

Складна тричастинна форма п'єси напрочуд монолітна: всі розділи, включно з контрастним тріо, об'єднані спільною формулою акомпанементу, як і наскрізно проведеною в них танцювальною мелодичною фігурою. Загрози монотонії не виникає, бо обраний компо-

зитором алгоритм набуває щоразу іншої ладової та образно-емоційної «підсвітки». Завданням інтерпретатора є артистичне втілення цих варіантних перетворень.

Фортепіанний вступ *Rubato* (5 тактів) – колористична заставка імпровізаційного характеру: переливчаста кварто-квінтова фігурація у високому регістрі на фоні глибокої бурдонної квінти, терпке біфункційне сполучення субдомінантових гармоній з тонікою *фа мінору*. Широкий повітряний простір і – віковична непорушність карпатських гір, над якими вільно лунає тріпотливо вібруючий голос флюяри: клич і чекання.

Грайлива, але й внутрішньо пружна, по-своєму «вперта» танцювальна тема експозиції (*f-moll*) поєднує короткі двозвучні мотиви з регулярним підкресленням другої долі у розмірі 2/4 – коротким мордентом, ритмічною синкопою в мелодії⁴. Міждольову синкопу містить і артія фортепіано, заснована на типовій фактурно-ритмічній моделі «бас – два акорди». Цей тип акомпанементу простягається у п'єсі остинатно, творячи стало пульсуючий «пританцювувачий» фон. «Гуцульський» лад початкової фрази в мелодії скрипки, витриманої в динаміці *piano*, змінюється у стрімких висхідних секвентних ланках другого речення гармонічним мінором (т.т. 5–6), відхиленням у тональність мажорної доміаннти (т.т. 9–14). Наприкінці періоду – ефект стишеного просторового відлуння (октавний перегук між флажолетами скрипки і «відповіддю» фортепіано).

Початкове речення другого періоду експозиції, написаній у репризній двочастинній формі, виділене експресивним загостренням: *forte*, акценти і форшлаги в мелодії скрипки, короткий мажорний зблиск (*As-dur*). Репризне речення (*Meno mosso*) віддзеркалює зміст першого речення експозиції, але через *stringendo* і крещендо та ви-

⁴ Ймовірно, прообразом «Танцю Дзвінки» слугує карпатська *гуцулка* або й гуцульський *козачок*. Принаймні подібні зразки танцювальних мелодій карпатського краю знаходимо в монографічному дослідженні «Музика Гуцульщини» С. Мерчинського (Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny. — Kraków : PWM, 1965 [6]). Див., зокрема, нотні приклади 127, 136, 164 та багато інших, в яких зауважуємо аналогічну до використаної в акомпанементі п'єси формулу міждольової синкопи (особливо, в космацьких гуцулках), а також рвучкий квартовий хід до квінти ладу в мелодичних каденціях, властивих цьому жанру .

східні канонічні імітації прямує до патетичної кульмінації. Рухливий емоційний план п'єси і тут різко змінює свій «курс», завершуючи розділ раптовим стишенням і триразовим відлунням початкової поспівки.

Примхлива гра смислів супроводить і центральний розділ композиції *Più mosso*, збудований у простій двочастинній формі. Загострений форшлагом висхідний октавний стрибок і низхідне гамоподібне його заповнення – такий інтонаційний рисунок початкової фрази скрипки, який надалі багаторазово обігрується. У жартівливу скерцозну забаву включаються «капризні» регістри, динамічні і тональні контрастні зіставлення: спочатку *As-dur (piano)* і *Es-dur (mezzo-forte)*, а далі, шляхом секвенцій у 9–12 тактах «тріо» – відхилення до домінанти *Ces-dur* і *D-dur (fortissimo)*. За тим – раптове *piano* і образно-тематичне переключення: замість ініційованого щойно розвитку рішучої каденційної поспівки (гучні «категоричні» октави) пріоритетне значення набуває грайливо «щобетлива» інтонація (октавний «підскок» і «перебіжка»). Від 13-го такту тональне її переобарвлення прискорюється у цілеспрямовано висхідному русі: *D-dur – Es-dur – E-dur*. Показовий штрих гармонічної мови Кос-Анатольського – хроматичні паралелізми D_2 в гармонізації відщепленого октавного мотиву в тактах 17–19, які підводять до *Соль мажору*. Але у передіктовій до репризи зоні драматично напружена 4-тактова мінорна зв'язка змінюється дзвінком проголошенням *До мажору* (= домінанта основної тональності).

Реприза «Танцю Дзвінки» (*Тетро I*) майже дослівно повторює експозицію за винятком двох моментів: виклад початкового періоду збагачується канонічною імітацією (пропоста у скрипки, а респоста – в партії фортепіано), а для закінчення всієї танцювальної «сцени» додається лірична післямова – стишене імітаційне відлуння основної мелодичної інтонації.

Що переважає у п'єсі: національна природа музичного мислення чи артистична гра з фольклорним матеріалом? Органічне перебування в полоні чар ритму і ладової своєрідності народного наспіву чи майстерне апелювання до його прикметних ознак? Фольклорний архетип гуцульського танцю (перш за все, карпатської *гуцулки*) перетворений у цій скрипковій мініатюрі досить вільно, і вчувається він в окремих

деталях: швидкоплинних ладових відтінках, періодичному структуруванні мелодії та її характерному ритмічному атрибуті – синкопованому підкресленні закінчення танцювальних «колін». Однак враження фольклорної цитати не виникає, бо ж надто вибагливо моделюється тональний план, гармонічна підсвітка, та й невластиві народним наспівам динамічні секвенції, експресивні хроматизми оприлюднюють лице автора, який інтригує слухача аллюзією – відчутним, а подеколи й завуальованим доторком до фольклорного джерела. Так постає мініатюрна романтична фантазія на «тему» карпатського танцю, вишукано огранованого рукою майстра.

З-поміж скрипкових композицій А. Кос-Анатольського широкого визнання і творчо-ініціативної виконавської інтерпретації заслуговує своєрідний «моножанровий» збірник авторських п'єс для скрипки і фортепіано *«Танцювальні п'єси»*, в який увійшли «Вальс», «Пасакалія» і «Полька»⁵. Моноцикл *«Танцювальні п'єси»* відкриває *«Вальс»* – своєрідна емблема авторського письма і сталий об'єкт жанрової творчої симпатії композитора. Вона одразу заявляє показову стилістичну рису композитора: поєднання соковитої і красивої наспівної мелодики з елегантною дансантистю. У вальсовому ритмі бринить трепетна лірична емоція, насичена живим мелодичним потоком, пульсуючою регулярною ритмікою і майже візуально переданим хореографічним рухом. П'єса огорнута серпанком елегійного смутку, але ліричний сентимент перемижується у ній з потайною жагою, а подеколи і світлосяйними зблисками.

Форма *«Вальсу»* проста тричастинна зі вступом, кодою та контрастною серединою, яка вносить у мінорний колорит п'єси мажорний емоційний тонус. Реприза цієї мініатюри (*Tempo I*) виразно динамізована: вона вивіщує емоційний рівень експозиції активізацією партії фортепіано та мелодичним розспівуванням партії скрипки. Незвичним моментом у будові п'єси є повторення матеріалу вступу після репризи, зазначене ремаркою *Largamente* (8 тактів): цього разу фортепіано і скрипка натхненно виголошують емоційно піднесену вступну тему. Звучить ремінісценція основної теми (*Meno mosso*, 12 тактів) – меланхолійний монолог скрипки, колоритно гармонізований арфоподібним

⁵ Вихідні дані цього нотного видання подані вище.

сплеском субдомінантового септакорду і тонічним терцквартакордом. Це початок коди, другий розділ якої – *Presto* – цілковито протилежний за настроєм: вихор танцювального руху з неухильним прискоренням темпу.

Жанровий план п'єси виявляє типову вальсову формулу, проте пластика танцювальних па опоетизована, насичена суб'єктивно-психологічною сповідальністю. Темп *Moderato* і тональність *ре мінор* утримують поетичний вислів у мрійливо замислених тонах. Відкриває п'єсу 8-тактовий епіграф фортепіано. Його тема ширяє у найвищій теситурі, поєднуючи мотиви «поривання» (широкі висхідні ходи на октаву, септиму) і «зітхання» (півтонові хроматичні спуски із синкопованим закінченням). Характерний для композитора прийом у закінченні цієї побудови – нижній злет на зменшену октаву, низхідне хроматичне заповнення і «невагомий» перебіг (наче в балетних пуантах) по збільшеному тризвуку.

Лаконічний вступ інтонаційно і ритмічно проектує основну тему твору, проникливо інтоновану скрипкою у динаміці *piano*. Їй властиві поривчасті ямбічні мотиви-імпульси, які «гасяться» емпатичним гармонічним затриманням і синкопованим гальмуванням. Мелодична лінія пластична і врівноважена: чотири висхідні секвенційні ланки до вершини, а за тим – 4 спадні мотиви. Інтонаційна структура і напрям мелодичного руху завуальовано асоціюються з «Кіаріною» з шуманівського «Карнавалу»: контури її мелодії (мелодична «дуга» з кількома підйомами до гребеня і «відкатом») перетворені у п'єсі більш замислено й сентиментально, у ритмоформулі вальсу. Форма експозиції (24 такти) – розширений період із 3-х речень ($a + b + c_1$); перше – питального характеру (висхідне спрямування з відхиленням у *F-dur* і завмиранням на *з. VII*, до субдомінанти), друге – відповідь (секвенційний спадний спуск із зупинкою на t^6_d), а третє – його видозмінений повтор на вищому теситурному й емоційному рівні.

Середина *Piu mosso* (*Фа мажор*) – світла картинка в елегійній палітрі твору, сповнена насолоди і радісного піднесення у невпинному танцювальному русі. Ритмічна структура мелодії більш імпульсивна, позначена регулярно повторюваним через два такти синкопованим елементом. Наголошення другої долі такту підкреслюється активним інтонаційним ходом – висхідною секстою. В регулярному чергуванні

стійких і нестійких функцій акомпанементу спостерігаються у непарних тактах цікаві гармонічні деталі: *DDVII*₂, зб.⁵₃, зм. *VII*₇ → *S*. Будова середини – складний період, друге «речення» якого починається від позначки *a tempo*. Всередині періоду три 8-тактові речення послідовно знижують динамічний рівень від *forte* до *mezzo-piano*. Інтонційно перетворене четверте речення (довго вібруюча трель на «ля» III октави) виголошується особливо експресивно, зіставляючи максимальну гучність з раптовим переходом у *subito piano*, де у супроводі тремолоє в очікуванні розв'язання в *re minor* біфункційна сполука зм. *VII*₇ з домінантовим басом.

Засобом динамізації репризи *Tempo I* є перенесення мелодії скрипки у сферу акомпанементу: фортепіано інтонує її у нижньому голосі, в глибоких басах (див. позначення *marc. il basso*). Скрипка контрапунктує до цієї теми короткими гамоподібними мотивами, які завершуються подовженою треллю на мелодичній вершині. Експресивному висловлюванню в цій частині сприяє і комплементарний ритм супроводу: мотивні поспівки в партії фортепіано співвіднесені «діалогічно» з репліками скрипки, і їхні почергові висловлювання заповнюють собою всю фактурну «діагональ» – насичену, пульсуючу і хвилеподібну.

Після ремінісценції теми вступу (високе скрипкове соло у фрагменті *Largamente*) і прощального монологу скрипки темпорух поступово зростає, підводячи до заключного розділу коди – стрімкого *Presto*. Потік музики має висхідне спрямування – через неухильне *crescendo* і *stringendo*, здіймаючись кількома уступами до вершини. У круговерті безугавного вісімкового руху скрипка завзято провадить свою мелодичну лінію від найнижчого «соль» до дзвінкого «ре» четвертої октави. Останньою крапкою в закінченні танцю є легке *pizzicato* тонічного звуку, перекинутого у вільному просторі трьома октавами нижче.

Проаналізовані мініатюри А. Кос-Анатольського являють собою художньо вагомі скрипкові композиції, які вимагають від виконавця-інтерпретатора відважного сходження на вершину сольо-виконавського Олімпу. І не одне завдання постане при цьому: осягнення й донесення до слухача «коду» української ментальності – в поезії і образному строї, якостях музичної мови і глибинних підвалинах

формотворення; осмисленні драматургічної логіки, досягненні ансамблевої гармонії і, звісно, знаходженні свіжих інтерпретаційних нюансів. Поетичні сторінки цих творів презентують широкий спектр віртуозної техніки, елементи якої знаходять природне, завжди влучне, художньо вмотивоване застосування. За строкатою палітрою штрихів і прийомів, артистичною інтонацією авторського вислову світлим сяйвом долинає до слухача правдива, емоційно схвилювана і поетична за суттю оповідь і сповідь львівського Майстра.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Волинський Й. Анатолій Кос-Анатольський. Нарис життя і творчості.* — К. : Мистецтво, 1965. — 75 с.
2. *Кос-Анатольський А. Дві п'єси для скрипки і фортепіано.* — К., 1964.
3. *Кос-Анатольський А. Танець Дзвінки з балету «Хустка Довбуша». Для скрипки і фортепіано.* — К. : Мистецтво, 1955. — 5 с.
4. *Кос-Анатольський А. Три танцювальні п'єси для скрипки та фортепіано / Упорядник Надія Кос.* — Тернопіль : Астон, 1999. — 24 с.
5. *Тереженко А. Анатолій Кос-Анатольський.* — К. : Музична Україна, 1986. — 80 с.
6. *Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny.* — Kraków : PWM, 1965. — 200 s.

ГАРГАЙ О. А. Кос-Анатольський: жанровые разновидности танцевальных миниатюр для скрипки и фортепиано. Стаття посвящена подробному рассмотрению скрипичных миниатюр А. Кос-Анатольского в аспекте жанровой типологии. Учитывается хронология написания, стилистика, динамика индивидуального эволюционного процесса.

Ключевые слова: жанр, стиль, скрипка, инструментальная миниатюра, эволюционный процесс, камерный ансамбль.

ГАРГАЙ О. А. Кос-Анатольський: жанрові різновиди танцювальних мініатюр для скрипки і фортепіано. Статтю присвячено докладному розгляду скрипкових мініатюр А. Кос-Анатольського в аспекті жанрової типології. Враховується хронологія написання, стилістика, динаміка індивідуального еволюційного процесу.

Ключові слова: жанр, стиль, скрипка, інструментальна мініатюра, еволюційний процес, камерний ансамбль.

GARGAY O. A. Kos-Anatolskyi: genre varieties of dance miniatures for violin and fortepiano. The article is devoted to a detailed consideration of violin miniatures A. Kos-Anatolsky in terms of genre typology. Allowance Old writing style, dynamic individual evolutionary process.

Key words: genre, style, violin, instrumental miniatures, evolutionary process, chamber ensemble.

УДК 783.2 (477)

Ольга Засадна

ЛІТУРГІЙНІ ПІСНЕСПВИ У ЦЕРКОВНО-МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ КИЇВСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми. Написання окремих піснеспівів чину літургії чи будь-яких інших чинів кола богослужбових відправ надає композитору певної незалежності від тої необхідності суворого дотримання архітектоніки співвідношення між піснеспівами, яка закладена у Літургії як у храмовому дійстві, так і певному музичному жанрі, а отже – і свободи у виборі засобів музичної виразності для втілення свого композиторського задуму.

«Відсторонившись» від циклічності, композитор рефлексує на вибраній сакральній темі і, як зазначає Н. Гуляницька, «формує свій «образ» тексту, втілюючи його в звуках і тембрах, ритмах та динаміці в просторово-часовому розташуванні музичного матеріалу в цілому» (переклад мій. – О. З.) [1, с. 125]. Водночас така свобода є відносною, адже існує певна форма-канон, яка повинна залишатися незмінним каркасом¹ кожної музичної композиції. Рамки канону діють тут вже не на рівні сакрального дійства, а на рівні законів побудови сакрального тексту й відтворення образності окремих піснеспівів і втілюють закономірності певного канонічного інваріанту, що збагачується різними стильовими барвами та музичними образами в залежності від епохи та композиторського таланту.

¹ Переставляти або міняти місцями слова молитви, сакральних текстів – вважається гріхом.

В українській музиці першої третини ХХ ст. простежується кілька напрямків створення композицій на тексти окремих літургійних піснеспівів. Найбільш близькими до канонічних джерел є твори, написані на основі зразку конкретного розспіву (наприклад, «Іже Херувими» грецького розспіву М. Леонтовича)² і за принципом стилізації «під розспів», що базується на основних принципах його інтонаційної побудови («Причасні вірші» П. Демущького, «Херувимська пісня» П. Козицького). Великий масив складають твори, в яких переважають народно-пісенні джерела («Херувимська пісня» Я. Яциневича). Дещо меншою кількістю представлений напрямок, домінуючою опорою в якому є досвід вітчизняної композиторської музики концертного типу («Отче наш» П. Гончарова).

Актуальність даної статті зумовлена потребою виявлення тих жанрових пріоритетів і стилістичних особливостей церковно-музичної творчості представників Київської хорової школи, які засвідчують активність розвитку засад національного хорового мистецтва, а тому важливі для сучасності. Найбільш цінним є те, що твори, які будуть аналізуватися не є відомими широкому загалу, а деякі з них віднайдені автором статті лише в рукописах. Тому **метою** дослідження є висвітлення та аналіз окремих літургійних піснеспівів для осмислення церковно-музичної творчості, а також подальшого включення цих творів як до концертного репертуару сучасних колективів, так і до церковно-співочої практики нашого часу.

Виклад основного матеріалу. Жанри, до яких частіше звертаються композитори 1920-х років, є типовими для різних епох розвитку української церковної музики. Серед них як «великі форми» (за Н. Гуляницькою) – «Херувимська пісня», «Милість миру», «Отче наш», так і «малі» – «Святий Боже», «Хресту Твоєму», причасні вірші.

Один з найбільш репрезентативних жанрів – «**Херувимська пісня**» – представлена в творчості Я. Яциневича, П. Козицького та Я. Степового.

«Херувимська пісня» Я. Степового, створюючи дуже провітлений образ, має багато спільного зі стилісткою «Херувимської» D-dur Д. Бортнянського. Саме атмосфера Придворної співочої капели мала

² Композитори, як правило, це зазначають.

безпосередній вплив на формування творчої особистості композитора, і тому закономірно, що перші його кроки як композитора були зроблені у петербурзькому стилі хорового письма. Силабічна мелодика цього твору з поодинокими внутрішньоскладовими розспівами залишає чудове слухове відчуття витонченого мелодизму. Форма піснеспіву, з певними «розсвічуваннями» фактури у кожній наступній частині за незмінності гармонічної структури, зберігає традиційну строфічність з елементами варіаційності. Та ж типовість притаманна музичному змістові контрастного другого розділу «Піднімімо ж і ми Царя», в якому Я. Степовий дотримується традицій концертного стилю «петербурзької» школи у композиційному плані (змінне багатоголосся – tutti → соло жіночої групи голосів → невеликий імітаційний розділ «Алилуя», і стабілізуюча кода на тихій динаміці).

Водночас, зберігши композиційний каркас, Я. Степовий привніс у «Херувимську» «романтичні» гармонічні засоби за рахунок помітної переваги акордики субдомінантової групи і плагальних кадансів.

Та ж композиційна структура притаманна «Херувимській пісні» Я. Яциневича. Проте мелодика та фактура тут насичені народно-пісенними інтонаціями і прийомами, як впізнаваними³, так і наближеними до авторських мотивів, використаних у «Літургії» композитора.

Цікавою є драматургія кожної частини, у якій текстова строфа проходить тричі за принципом фактурного наростання: спочатку жіночий заспів – лірична мелодія з характерною терцовою второю, що зберігається як стабільний фактурний елемент упродовж усіх трьох проведень; у другому проведенні долучено гармонічну основу чоловічої групи та збільшено вагу внутрішньоскладових (невматичних) розспівів; у третьому з'являються тенорові та сопранові, так звані «вивідні», підголоски (такти 11–12).

Значно ускладнена щодо поширеного структурного вирішення кода «Щоб прийняти і нам Царя всіх». Насамперед, це виявляється у її двочастинності і наявності не тільки зовнішнього (до лірично-споглядального «Ми херувимів»), але й внутрішнього контрасту. Пружний пунктирний ритм, низка типових зворотів дозволяють припустити,

³ У першому-другому тактах партія сопрано нагадує підголосок народної пісні «Ой сяду я край стола».

що джерела стилістики її першої частини значною мірою містяться у козацьких маршових піснях⁴. Принцип фактурного наростання є важливим і тут: початкові чотири такти викладено як унісонний заспів низьких тембрів, а у наступних чотирьох тактах до них верхніми голосами надбудовується терцова втора. Певна мелодизація фактури при цьому не применшує фактор пружної ритміки. «Алилуя» апелює більше до концертного стилю українських класиків (характерні секвенції, побудовані на хорових імітаціях між сопрано та рештою голосів за принципом змінного багатоголосся, віртуозні басові «формули-кліше» у заключному восьмитакті).

Серед трьох «Херувимських пісень» П. Козицького найбільш стилістично цікавою є «Херувимська» e-moll. Її музична тканина (як і «Милість миру») розгортається за принципом монотематизму. Як зазначає Н. Калущька, «прототипом такого принципу організації музичної тканини, ймовірно, є ідея розгортання мелодії за гласовою парадигмою, модифікована композитором у новому стилістичному контексті в якість тематичного розвитку» [2, с. 135]. На основі початкового заспіву («Ми таємно») базуються усі подальші поліфонічні «хитросплетіння». Куплетно-варіаційна форма твору має елементи двочастинної репрізної, на рівні музичних куплетів:

А	В	А ₁	В
перший куплет	другий куплет	третій куплет	«Щоб прийняти...»

Отже, П. Козицьким відновлено забуту обіходну традицію та, відповідно, сприйняття «Щоб прийняти нам Царя всіх» як останнього четвертого куплету «Херувимської пісні»⁵. Адже протягом століття стало узвичаєним контрастне зіставлення «Ми херувимів» та «Щоб прийняти» (дотримане і у двох попередніх зразках), коли змінюється темп (з повільного – на швидкий), фактура (гармонічна на поліфоніч-

⁴ Ймовірно, що опора на це жанрово-стилістичне джерело зумовлена богословським тлумаченням змісту Великого Входу, після якого співається «Щоб прийняти і нам Царя всіх»: подібно до давньоримського звичаю нести головнокомандувача на списах (старословянське «дориносима»), ангельські полки «чини» несуть Христа-Царя.

⁵ Контрастність проявилася тут хіба що на рівні динаміки *f*.

ну, з частими «вставками» солюючих партій, або ж і цілих груп голосів), динаміка (з тихої на голосну), ритміка (від стриманої до більш активної) і мелодика (кантилена – маршовість). При цьому обидва фактори – монотематизм та репризність – безумовно сприяють цілісному сприйняттю даного піснеспіву.

Зразки піснеспівів анафори («Милість миру»), як підкреслює Н. Гуляницька, – «это целостное большое «диалогическое», словесно-музыкальное последование, состоящее из отдельных, но тесно связанных малых форм с песнопением «Тебе поем» на кульминации» [1, с. 130].

На відміну від куплетної (строфічної) побудови «Херувимської пісні», яка вже в самій структурі вербального віршованого тексту передбачає «римованість» музичного тематизму, у «діалогічному» Євхаристійному каноні досягнення цілісності ускладнено внаслідок більшої різноманітності інтонаційної сфери.

Цілісність циклу піснеспівів анафори в інтерпретації П. Козицького, забезпечує вищезгадуваний принцип монотематизму, що стає своєрідним елементом авторської стилістики за домінуючої ролі вертикалі як провідного чинника фактурних особливостей. Спираючись на монотематизм, композитор майже у кожному піснеспіві вдається до «преображення» основної теми, якій надано особливої інтеграційної властивості, завдяки мотивному, ладовому та фактурному розвитку.

Тут особливо відчутно проявились музично-виразові елементи, про витoki яких було згадано раніше:

– народна лірична пісня (підголоскова фактура, суцільна діатоніка, зведення багатоголосої фактури фраз до унісонних кінцівок у першій частині «Милість миру»);

– лірницькі асоціації (басова квінта у поєднанні зі стреттним викладом теми у решти голосів у «повні небо і земля» зі «Свят»);

– церковні наспіви («Благословен хто йде» жіночі голоси – ісон, тема у тенора);

– концертний стиль (різні ансамблеві варіанти звучання у поєднанні з соло та туттійними моментами в «Тобі співаємо»).

Обидва літургійні піснеспіви П. Козицького, за своєю структурою, моноінтонаційністю, фактурним розвитком, мелодизацією усіх

партій нагадують принципи обробок народних пісень. З цього приводу слід згадати, що, як зазначає Л. Корольок: «Великий вплив на нього в цей час (початок 1920-х років, по закінченні консерваторії – О. З.) мало спілкування з М. Леонтовичем, котрий відкрив молодому митцеві чудові можливості опрацювання народних пісень» [3, с. 135]. А саме в цей час і написані обидва піснеспіви, у яких автор майстерно поєднав засоби народного багатоголосся з прийомами класичної поліфонії, а також застосував сміливі гармонічні співзвуччя, що також з'явилися внаслідок «нагромадження» різних горизонтальних (мелодичних) ліній.

«Милість миру» М. Вериківського істотно вирізняється з поміж інших аналогічних творів. Як зазначає М. Юрченко, мабуть в усій українській духовно-музичній творчості це був другий, після М. Березовського, випадок драматичного підходу до відтворення біблійного (богослужбового – О. З.) тексту [4, с. 122]. Драматургія цієї інтерпретації Євхаристійного Канону здійснена за принципом контрастних зіставлень. В ній важливу роль надано поліпластовості фактури, де кожна група голосів втілює окремий образ⁶, а через імітації та одночасне звучання різних текстів («Достойно і праведно є») показана певна конфліктність цих образів. Композитор застосовує надзвичайно загострену інтерваліку та гармонічні ускладнення, що частково стали результатом горизонтального нашарування фактури. У загальному звучанні це почасти створює «болісні», «щемливі» співзвуччя.

Загалом через згаданий драматизм, ускладненість фактурного звучання, певну недоречність інтонаційного плану (маршові інтонації у кульмінаційній зоні – піснеспіві «Тобі співаємо» на словах «і молимося Тобі») даний піснеспів втрачає свій богослужбовий характер. Тому важко не погодитись з висловлюванням М. Юрченка, що «ця творчість мала експериментальний характер».

Догмат Господньої молитви («**Отче наш**») досить тривалий час існував тільки як соборна молитва усіх присутніх у храмі. Як відомо, вперше в історії української духовної музики її текст був використаний в хоровому концерті «Das Vater Unser» М. Березовського (німець-

⁶ Яскраво це показано у ритмічному «протистоянні» тенора та хорового tutti у «Свят, Свят, Свят».

кою мовою). У ХХ столітті музичне прочитання «Отче наш» здійснювалося у більш камерному особистому трактуванні.

Як зазначає М. Юрченко, «Отче наш» Я. Степового належать до доробку композитора 1920-х років [5, с. 152] і в цьому творі втілились основні тенденції розвитку духовної музики того часу.

Не зважаючи на доволі стриманий характер, він вражає надзвичайною теплотою і м'якістю емоційного піднесення. Саме уникнення драматичних загострень відповідає храмовій естетиці піснеспівів Літургії. Авторська інтерпретація Господньої молитви Я. Степового близька за стилістикою до аналогічного піснеспіву М. Леонтовича. Не виключено й те, що саме Літургія М. Леонтовича мала безпосередній вплив на цей твір, адже вона мала надзвичайний резонанс серед творців духовної музики. Спільними для цих композицій є силабіка в поєднанні з мелодичною гнучкістю хорових партій, а також вільний метр⁷.

Композитор слідує за текстом молитви, дотримуючись змісту кожного її прохання, умовного поділу на виголос та дві частини з досить об'ємною кодою (порівняно з камерним масштабом даного піснеспіву). У першій частині-прославі переважає декламаційність. Водночас, вражає широта першої фрази, де відсутня будь-яка зупинка музичного потоку й наскрізно проспівується «що єси на небесах нехай святиться Імя твоє». З огляду на те, що надалі автор дотримується дискретності текстового поділу, такий варіант вокалізації нетиповий для даної композиції.

Друга частина-прохання є контрастною до попередньої. Тут домінує мелодичне начало, що проявилось в сольних лініях басового заспіву («Хліб наш насущний») і тенорового соло, сповненого світлого каяття («і прости нам провини наші»). Показово, що закінчення усіх фраз цього піснеспіву зводяться або до домінантового акорду, або до унісону, виявляючи цим фольклорну природу подібного кадансування. Повернення до попередньої фактури у коді «і не введи нас» певним чином стабілізує музичну тканину не дивлячись на динамічний злет.

⁷ Хоча в «Отче наш» Леонтовича виставлено тактовий поділ, проте зміна метру майже в кожному такті виказує його прагнення до вільних метричних побудов.

У доробку П. Гончарова – два варіанти розспіву «Отче наш». Це, очевидно, зумовлено духовним зростанням композитора та різним сприйняттям сутності та смислових акцентів сакрального тексту в різний час. Адже за зовнішньою подібністю фактури (соло-хор), наскрізності розвитку музичного матеріалу, виявляються важливі відмінності цих піснеспівів насамперед у кульмінаційних моментах. Так, в «Отче наш», що входить у Літургію, кульмінація здійснена на словах «Хліба нашого щоденного дай нам сьогодні»⁸ (високий регістр сольної партії, акцентування в хоровій партитурі слів «дай сьогодні»); у кодї «але визволи нас від лукавого» після емоційного злету в сольній партії (стрибок на сексту) уся фактура опускається у нижню теситуру, виявляючи повне смирення перед Божою волею. Натомість музична тканина «Отче наш» № 1 позначена діалогічністю між солістом і хором, що яскраво виявляється у імітаціях між ними. Порівняно з попереднім зразком, де гомофонно-гармонічна фактура показана у своєму класичному вигляді (мелодичне та теситурне піднесення соліста над хором), тут роль хору набуває дуже важливого образного значення. Щодо наголошення в кульмінаційних моментах вербально-семантичних фрагментів Господньої молитви, то тут особливого значення композитор надає фразі «нехай прийде Царство Твоє» (висхідна мелодична лінія у соло сопрано та низхідна у басовій партії створюють відчуття надзвичайної повноти цих очікувань⁹). Порівнюючи завершення цього піснеспіву з попередньою кодою, потрібно підкреслити, що, не зважаючи на асоціації з «інтонаціями зітхання» на словах «але визволи нас», розгортання загальних юбілятивних розспівів сприяє створенню враження оптимістичного фіналу.

Важливі аспекти розуміння особливостей втілення образної семантики літургічних текстів оригінальними стилістичними прийомами постають при вивченні «Святий Боже» П. Гончарова. У komponуванні структури цього піснеспіву композитор послуговується традиційною обіходною конструкцією (триразове повторення «Святий Боже», «Слава і нині» та «Святий Безсмертний», повторення

⁸ Відомо, що Отцями Церкви наголошувалося на двох значеннях цього прохання: як фізичної можливості існування, так і значення духовної поживи.

⁹ Що знову ж таки пов'язане з есхатологічними настроями як у самого митця, так і у суспільстві того періоду.

третього варіанту «Святий Боже»). Водночас композитор, посилюючи національний колорит твору і наближуючи твір до фольклорної традиції, привносить у формотворення риси куплетно-варіаційної форми, а інтонаційний і темброво-фактурний розвиток початкового тематизму спричинює виникнення самобутнього звучання у різних розділах піснеспіву. Безпосередня апеляція до принципів київського розспіву простежується у заспіві басової партії за аналогією до співу уставщика, в основі мелодії якого – інтонаційно близький до зразків київської лаврської традиції¹⁰ наспів, а низхідна лінія у «Слава і нині» асоціюється з принципами церковного читання. Кінець кожної фрази прикрашений барвистим розспівом (що є характерною моноінтонаційною формулою, згідно визначень Н. Калуцької). Окрім цього, досить характерним для стилістики українських пісенних жанрів є домінування двоголосся у різних фактурних конфігураціях в той час, коли інші два голоси виконують гармонічну функцію. В імітаційних епізодах, натомість, виявляються прийоми звукопису (наприклад, фактурно уніфіковані остинатні звороти, як у третьому проведенні імітації сопрано, деколи нагадують передзвін).

Ще один важливий зразок богослужбової творчості – «Хресту Твоєму» П. Гончарова. Цей піснеспів належить до змінних і виконується лише двічі на рік: замість «Святий Боже» на свято Воздвиження Хреста Господнього¹¹ та на Хрестопоклонну Неділю¹², які відзначаються у часі строгого посту. Це, очевидно, зумовило зосереджений, стриманий характер авторської інтерпретації піснеспіву.

Структурно та, певною мірою, фактурно він відтворює загальні принципи попереднього «Святий Боже»¹³. Початковий басовий

¹⁰ Див. Останнє проведення «Благословен еси Господи» баса-уставщика з «Всенощного Бденія» по напеву Києва-Печерської Лаври, для мужского или смешанного хора, переложение Л. Д. Малашкина.

¹¹ Можемо висунути припущення, що даний піснеспів був написаний для храмового свята Хрестовоздвиженського храму у м. Києві, де П. Гончарову довелося регентувати.

¹² Окремою строфою звучить ще у Всенічному бдінні, в рамках піснеспіву «Воскресіння Христове видівши».

¹³ Проте за відсутності «слава і нині» виконання його під час Служби Божої викликає сумнів (хіба що, за бажанням, шляхом індивідуальних регентських комбінацій).

заспів, як і у попередньому піснеспіві, має природу церковного наспіву, а у поєднанні з надзвичайно мелодійною, «щемливою» відповіддю жіночої групи голосів є надзвичайно інтонаційно і фактурно близьким до фрагменту другої строфи («Воскресение Христово видевше» – «Кресту Твоєму») з «Всенощного Бденія» С. Рахманінова, який вміщує аналогічний текст. Ця сама тема у виконанні октавного унісону басової та альтової партій проходить і у другому проведенні.

Варіантність, утворена на основі трикратного повтору «Хресту Твоєму» з центром-кульмінацією у другому проведенні, має риси «форми з приспівом», що більш типово для піснеспівів Вечірні та Всенічної. Функцію приспіву тут надано виконанню триразово повтореного «Славимо» жіночою групою голосів – фактурно розгорнутого (шестиголосся), динамічного, відзначеного штриховим акцентом¹⁴.

У третьому, заключному проведенні помітною є певна нестабільність викладу: після двох майже однакових, досить експресивних повторів «Хресту Твоєму» тут на малій динаміці і на staccato звучить нова тема, хоча й інтонаційно близька до попередньої, що поступово сходиться в нижній регістр. Завдяки таким виражальним засобам, складається враження поступового *morendo*.

Самобутній блок серед написаних у 1920-х роках піснеспівів літургії утворюють **причастні вірші**, написані П. Демуцьким.

Після надзвичайної популярності «запричасних» хорових концертів доби класицизму композитори «Нової школи» української духовної музики дедалі частіше почали звертатися до менш масштабної, богослужбової форми причасного вірша. Найбільш плідною у цьому жанрі виявилася творчість О. Кошиця, де тільки у виданні Першої Літургії налічується дев'ять причасних: 4 – «Хваліте Господа з небес», 4 – «В пам'ять вічну», «Щасливі, котрих обрав і прийняв»¹⁵. Поспівкова структура згаданих піснеспівів, поєднана

¹⁴ Тут поєдналася індивідуальна стилістика П. Гончарова у фактурному вирішенні подібних славильних моментів з традиціями гармонізації київського наспіву.

¹⁵ Як вказано самим композитором у виносці: «Мелодії усіх “Запричасників” записано від Ореста Ів. Левицького» (авторитетного українського вченого, члена Академії Наук, що свого часу закінчив Полтавське духовне училище та семінарію, і, очевидно, добре знався на давніх наспівах, був носієм традиції).

з поліфонічними засобами розвитку музичної тканини та барвистим динамічним планом, спричиняє емоційну насиченість та духовну експресію вислову.

Протилежний спосіб опрацювання поспівкового матеріалу – лаконічний триголосний кантовий виклад причасних віршів – пропонує П. Демуцький, де верхні голоси¹⁶ рухаються в терцію, а нижній утворює гармонічну функцію. «Ти твориш духів ангелами своїми» та «По всій землі» приваблюють своєю простотою і розспівністю. У їх мелодиці вгадуються канонічні поспівки першого гласу¹⁷, а структура піснеспівів цілком відповідає канонічній традиції обіходного співу: це сам причасний вірш та алилуя, яка в богослужбовій практиці повністю повторює музичний матеріал попереднього розділу. Отже, причасні вірші П. Демуцького, як і Літургія, мають прикладне спрямування.

Висновки. Таким чином, композитори 1920-х років значно збагатили традицію авторських богослужбових циклів за рахунок особливої уваги до малих піснеспівів (тих, що виконували діалогічну функцію – ектенії, відповіді на виголоси священників), цим композитори намагалися посилити цілісність своїх циклів. Внаслідок, як справедливо зазначив М. Юрченко, «при цьому втрачався концертний характер самої Служби, бо окремі номери, які традиційно писалися в розвиненій формі і призначалися для концертного виконання, в даному випадку підпорядковувалися вимогам побудови усього циклу і ставали стислішими та скромнішими <...>. Композитори прагнули музично осмислити повне Богослужіння, дати власну концепцію служби засобами церковного співу» [4, с. 110]. Тому слід підкреслити, що навіть *окремі* піснеспіви мислилися як частини цілісного циклу, а не як окремі твори, що зумовило важливу концепційну трансформацію в царині стилістики – домінування «канонічних» тенденцій в богослужбовій творчості.

¹⁶ Як вказано в партитурі, це можуть бути як сопрано і альт, так і два тенори.

¹⁷ Використовуючи класифікацію В. Металлова, у «Ти твориш духів» – «Дербиця велика» (№ 7), «По всій землі» – узагальнений варіант «кулізми скамейної» (№ 76) та «лацеги меншої» (№ 28).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
2. Калуцка Н. Мистецька діяльність О. Кошиця в контексті музики XX сторіччя : дис.. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Калуцка Наталія Борисівна — К., 2001. — 192 с.
3. Королюк Н. Корифеї української хорової культури XX століття. / Н. Королюк — К. : Муз. Україна, 1994. — 288 с.
4. Юрченко М. Духовна музика / М. Юрченко // Історія української музики : в 6 т. — К. : Наукова думка, 1992. — Т. IV : 1917–1941. — С. 105–124.
5. Юрченко М. Українська духовна музика 20-х років XX ст. : навч.- метод посіб. для вищих навч. закладів культури та мистецтв. / М. Юрченко. — К. : КНУКіМ, 2001. — 161 с.

ЗАСАДНА О. Літургійні піснеспіви у церковно-музичній творчості представників Київської хорової школи 20-х років XX століття. В статті аналізуються літургійні піснеспіви представників Київської хорової школи, в контексті жанрових пріоритетів та авторської стилістики.

Ключові слова: Літургійні піснеспіви, церковно-музична творчість, Київська хорова школа, церковно-співоча традиція.

ЗАСАДНАЯ О. Литургические песнопения в церковно-музыкальном творчестве представителей Киевской хоровой школы 20-х годов XX века. В статье анализируются литургические песнопения представителей Киевской хоровой школы, в контексте жанровых приоритетов и авторской стилистики.

Ключевые слова: Литургические песнопения, церковно-музыкальное творчество, Киевская хоровая школа, церковно-певческая традиция.

ZASADNA O. Liturgical chants in church and musical creativity representatives of Kyiv Choir School 20-ies of XX century. The article analyzes the liturgical chants representatives of Kyiv choral school, in the context of genre and art style priorities.

Key words: liturgical chants, church and musical creativity, Kiev Choir School, church singing tradition.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭСКИЗ КАК ЖАНР

Струнный квартет «Армянские эскизы» (1960) украинского композитора Андрея Штогаренко (1902–1992) – один из самых ярких образцов камерно-инструментального творчества мастера, как раз той сферы, в которой он работал постоянно и систематически на протяжении всей жизни. Здесь, равно как и в других инструментальных сочинениях, используется принцип программности, что находит выражение в самом названии, а также в ярких эпиграфах. Это означает, что в понимании данного произведения эскиз господствует как программное название. При этом акцент делается и на этнике («армянские»). Так же рассматривают эскиз и большая часть исследователей. Например, по определению О. С. Зинькевич, программность здесь представлена различными типами: «жанровым (скерцо, в значительной степени – финал), картинно-образным (первая и частично четвёртая части), эмоционально-образным (третья часть)» [5, с. 164]. Такое обращения композитора к разным типам программности обусловлено образным содержанием каждой части сюиты. В результате можно говорить о том, что струнный квартет написан и в «жанре эскизов», уже предполагая особые свойства музыкальной ткани.

Целью статьи автор видит выявление признаков эскизности как жанрового начала, а также взаимодействия музыкального и визуального, техники живописи, моделирующей музыкальное произведение. Для этого в начале обратимся к определению самого термина, происходящего от французского слова «*esquisse*». Толковый словарь Ушакова определяет эскиз как предварительный, беглый набросок картины, рисунка в живописи. По В. Далю – это начальный, лёгкий очерк сочиняемой картины, набросок, оклад. Большой энциклопедический словарь опять же трактует его как предварительный набросок, фиксирующий замысел художественного произведения. Выполняется он линейно, без светотеневой моделировки форм элементов изображения, с намёком на границы светотеневых градаций тона на предметах или формах, с определением площади освещённых участков, полутени и тени, что способствует выявлению объёма форм. Обычно

это быстро выполненный, лёгкий, типа наброска, свободный рисунок, не предполагаемый как готовая работа, состоящий из множества перекрывающих линий. Тем не менее, уже в эскизе намечается стилистика изображения пространства, которое может быть иллюзорно очень глубоким, упрощённым или практически отсутствовать, как, например, в декоративной живописи, стеновых росписях, фресках, вазаписи и т. п. Детальная же проработка форм элементов изображения не требуется, допускается принципиальное деление на освещённые и затемнённые участки. Всё это объясняется тем, что эскиз – лишь творческий поиск, развивающий воображение, фантазию, формирующий творческое мышление, определяющий принципиально композиционное решение будущей живописной работы. Мастер одновременно развивает и «режиссёрское» мышление – умение акцентировать главное, существенное в постановке и подчинить ему второстепенное, что обеспечивает выразительность композиции полотна.

По определению С. Ш. Евтых «Цель эскиза для живописи – определение пропорций элементов изображения, их характерных объёмных форм и размещения в пространстве относительно друг друга» [4, с. 29]. Он может быть выполнен в различной технике. Более предпочтительны карандаш или пастель, что объясняется ограничением во времени, однако быстро сделанный набросок акварели или даже быстро смоделированный макет из глины или мягкого воска также может считаться эскизом в более широком значении слова. Здесь же, на наш взгляд, следует упомянуть ещё два синонима интересующего нас термина – набросок и зарисовка, имеющие глубокие исторические корни ещё со времён древности. Они несут схожее значение, ныне применимое к рисунку, а не к живописи, и предполагают передачу общего впечатления от восприятия образа или сюжета. Так, в творчестве известнейших мастеров можно встретить огромное множество набросков и зарисовок, свидетельствующих об их стремлении передать чувства и эмоции от поразившей уличной сценки, пейзажной зарисовки, архитектурного сооружения, животного, натурщика, натюрморта и многого другого. В результате обнаруживаются прочные связующие нити между данными понятиями, в искусствоведческой литературе часто употребляющимися как синонимы.

«Когда замыслит дивный ум создать / невиданные облики – сначала / он лепит из простого материала, / чтоб камню жизнь затем двойную дать. / И на бумаге образ начертать, / как ловко бы рука ни рисовала, / потребно проб и опытов немало, / чтоб мудрый вкус мог лучшее избрать» – (Микеланджело)» [3, с. 5]. Автор этого высказывания, начиная работу над скульптурой, делал серию набросков пером, в которых фиксировалось композиционное решение, учитывались различные точки зрения, а отдельные пластические мотивы получали дополнительную разработку. Гений Леонардо да Винчи был способен создавать трёхмерный эффект графическими методами и техническими приёмами. Ему были послушны сангина, серебряный карандаш, перо и чернила.

В эскизе к одной из картин Тинторетто изображена мужская фигура. Это линейный рисунок на белой бумаге, хорошо передающий энергию движения, формы мускулатуры человека. Пользуясь линией различного нажима, мастер достигает большой силы выражения объема. «Все взвихрено темпераментными спиралевидными энергичными штрихами. Поразительна мощь постепенного нащупывания передачи предельно верной, с точки зрения художника, экспрессии фигуры» [3, с.17].

Один из самых известных представителей нидерландской живописи XVII века Рембрандт Харменс ван Рейн обращался к широкому набору художественных средств, виртуозно используя их возможности: серебряный карандаш, итальянский карандаш в сочетании с сангиной, палочка или гусиное перо и краска, акварель и белила.

Обратившись к русским мастерам, нельзя не отметить, что карандаш «царя лесов» И. И. Шишкина называли беспримерным в его «портретах» корней и травы. А. Васнецов, прежде чем приступить к картине, выполнял рисунок на небольших листах ватмана – это был контурный архитектурный план будущей картины. Далее уже делал эскиз, а потом писал картину. Так он работал в оригинальной технике: рисунок делался углем или мягким карандашом, фиксировался, затем накладывалась прозрачная акварель.

Эскиз к картине «Летний вечер» И. Левитана интересен своей поэтичностью и в значительной мере предвосхищает главные черты будущей картины. Он же, в эскизе к картине «У омута», обозначает

тектонику композиционного распределения темных и светлых пятен будущего произведения. «Предварительное решение общих тональных закономерностей, наряду с детальными натурными штудиями, позволило художнику в дальнейшем в ином материале, в технике масляной живописи, на холсте передать настроение от восприятия данного состояния природы» [3, с. 19].

В музыкальном аспекте понятие эскиза встречается реже, являя собой уникальные образцы программной музыки. В украинской культуре это «Русские эскизы» для хора на слова С. Есенина В. Губаренко, «Эскиз в молдавском стиле» для кларнета с оркестром Л. Колодуба, «Эскиз в украинском стиле» для гобоя и фортепиано, а также Пять эскизов для флейты, фагота и фортепиано op. 13 Ж. Колодуб. Советский период представлен симфоническим эскизом «Осеннее» С. Прокофьева, сюитой «Кавказские эскизы» М. Иполлитова-Иванова, «Молдавскими эскизами» для симфонического оркестра А. П. Каменецкого, сюитой «Крымские эскизы» А. Спендиаряна, «Африканскими эскизами» Ю. Юзелюнаса, «Молдавскими эскизами» для балета Б. Векслера и другими. Зарубежная музыка обозначает «Эскизы для фортепиано» op. 58 Р. Шумана, Три симфонических эскиза К. Дебюсси, балет А. Шнитке «Эскизы» по мотивам Н. Гоголя, Два эскиза для фортепиано А. Онеггера, «Эскизы северной страны» Ф. Делиуса. Из всего вышеперечисленного явно определяется, следующий за программным, второй аспект воплощения эскизов – этнический, упомянутый ранее.

Именно здесь будет уместным вернуться к рассматриваемому нами образцу музыкального искусства. Ведь замысел сочинения возникает у А. Штогаренко как раз под впечатлением посещения Армении. Его эмоции воплотились в ярких образах эскизов, а само сочинение получило посвящение дружбе народов, той теме, «которая проходит непрерывной тематической линией в его творчестве» [2, с. 125]. Здесь тезис воплощён в синтезе национальных признаков армянского и украинского фольклора.

«Армянские эскизы», как и многие другие камерные сочинения для оркестра А. Штогаренко, по определению О. С. Зинькевич «синтезируют в себе особенности сонатно-симфонического четырёхчастного цикла и картинно-сюитный тип изложения» [5, с. 162]. После

небольшой трёхчастной, но эпически-величественной и торжественной «Оды Армении», рисующей её народ и природу, звучит типичное ярко-танцевальное симфоническое скерцо, олицетворяющее жанровую картину народного праздника. Затем слушателю предстаёт миниатюрное *Andante* – «Драматический этюд», воплощающий мысли о родной земле, тоску по родине тех, кто вдали от неё. Радостный, торжественно-праздничный финал – «Песня счастья» – несёт чувство радостного мироощущения. При всём этом части между собой объединяет сквозное развитие, как интонаций, так и отдельных тем. Например, уже в коде финала звучит первая тема квартета, а затем она же проникает в средний раздел скерцо (ц. 5 в партиях первой скрипки и альты; тт. 7–8 после ц. 6, 10). А своеобразной лейтмотивной линией всего сочинения можно назвать нисходящую попевку на ув. 2. Она является первоисточком лирической темы первого раздела первой части, тематизма крайних разделов скерцо и второй части в целом. К чертам сюитности следует отнести относительную миниатюрность преимущественно трёхчастных частей (I – сложная трёхчастная, II – концентрическая, III – простая трёхчастная, IV – сложная трёхчастная с чертами рондо), отсутствие сонатного *Allegro*, жанровый контраст частей (I – гимническая песня, II – танец, III – скорбная песня, IV – танец).

По своей значимости ярко выделяются крайние части цикла – «Ода Армении» и «Песня счастья». В данной статье мы рассмотрим особенности музыкального языка «эскизов» на примере первой и третьей частей сюиты. Так, торжественной и светлой темой знаменуется первая. Ей предшествует эпитафия: «Армения, встаёшь ты перед нами в величии и славе наших дней» – А. Исаакян. Тема являет собой своеобразную тематическую арку между крайними частями, но, в то же время, отдельные её обороты звучат и в «Скерцо». Мелодия скрипок пока не содержит характерных национальных интонаций, на динамике *forte* звучит светлый *B-dur*. Альты же интонируют хроматически переменную V ступень, а органнй пункт виолончелей напоминает звучание армянского инструмента зурны. Эти стройные фразы десяти тактового вступления, как первые линии эскиза, сменяются второй темой уже ярко армянского колорита. Ветиеватый, несколько несмелый мелодический рисунок развивается полифонически с попарным

вступлением голосов на *mezzo piano*. Повествование начинается густой тембр виолончелей, подхваченный альтами, а затем к ним подключаются скрипки (тт. 11–22). Будто новым, резким и остро заточенным карандашом, композитор рисует интонации нового раздела *Con moto energico* (ц. 2). Акцентированные интонации на *forte* несут экспрессию и эмоциональность. Вновь полифоническое развитие голосов сменяется хоральным складом фактуры в ц. 3 с яркой динамической волной от *dolce piano* к *fortissimo* (ц. 3). Кульминация приводит к появлению первой торжественной темы части, в точности повторенной на октаву ниже.

Новый раздел отмечен жанрово-танцевальным характером. Его содержат сменяющиеся квинты и сексты у виолончелей *pizzicato* в танцевальном ритме. На их фоне звучит красивейшее повествование солирующей скрипки, отмеченное частой сменой метра – 6/8 и 9/8, украшениями и хроматизмами (тт. 53–77). Второе предложение темы расширено и звучит на октаву выше, поддержанное тремоло средних голосов ансамбля.

Ц. 7, *Piu mosso*, как очередные наброски эскиза, вносит новый характер. На том же остинатном фоне звучит активная и стремительная тема альтов, прерываемая *pizzicato* скрипок (тт. 78–87). Она приводит развитие к эмоциональному взрыву. Подчёркнутые и удвоенные октавы скрипок звучат как призыв. Их двукратно приостанавливают стремительные шестнадцатые низких струнных, подводящие к репризе первой темы (ц. 8). В третий раз она звучит ещё более мощно и торжественно в октавном, секстовом, квинтовом и терцовом удвоении голосов, завершаясь небольшим дополнением на основе красочных гармоний.

«Был бы сном, – далече, далече полетел бы к тебе, моя джан!» – этими словами А. Исаакяна А. Штогаренко подводит слушателей к «Драматическому этюду» – третьей части «Армянских эскизов». Здесь композитор с помощью программности эмоционально-образного типа, упомянутой ранее, отражает душевные страдания человека, связанные с воспоминаниями о родном крае, обо всём, что так дорого и близко. Эта простая трёхчастная форма, вновь, как и две предыдущие части, будто соткана из множества тем, интонаций-штрихов, в единстве образующих ещё один эскиз. Раздел начинается двутакто-

вым вступлением засурдиненного альты на ладово-переменной доминантовой функции, предвосхищающим основную тему части. «Думного» склада, на piano у засурдиненной скрипки, неспешно развёртывается мелодическая линия с колоритной увеличенной секундой в своей основе (тт. 3–9). Она сопровождается развивающимися далее интонациями альты на фоне тонического органного пункта виолончелей. Затем постепенно обрастает подголосками скрипок. Размеренное повествование в d-moll'е со схожим ритмическим рисунком после небольшого crescendo меняет свой темпоритм, сменяясь хоральной фактурой. При этом каждая доля на динамике forte подчёркнута (тт. 13–16).

Интонации вступления, перенесённые в партию виолончели, возвещают о начале разработки части (ц. 1). Её первый раздел, полифонического склада, построен на развитии интонаций основной темы с увеличенной секундой на III ступени лада (тт. 17–28). Второй же развивает вопрошающую, «слёзную» интонацию мольбы – нисходящую малую секунду (ц. 2). Разделённые паузами, они звучат на фоне постепенно нарастающих остинато альтов на доминантовой функции. А затем, переростая уже в терцовые ходы, на crescendo приводят к своеобразной тихой кульминации части – *Doloroso e drammatico* – вся боль и страдания выливаются наружу в звуке «d» третьей октавы скрипок. Надрыв, как нельзя более, усиливают повторенные на каждой доле «слёзные» секундовые интонации с акцентировкой на forte у виолончелей (тт. 40–47).

Далее в музыкальной ткани вновь возникают интонации первого раздела, постепенно подводящие развитие к репризе части (тт. 54–70). Она буквально повторяет первый раздел, после чего следует шеститактовое дополнение на материале вступления к основной теме, завершающееся затухающими, вопросительными интонациями на функции доминанты (ц. 6). Работа над эскизом будет иметь продолжение...

«Мелодия известной шуточной армянской песни “Шогер джан” (“Любимая Шогер”) стала основой для энергичной, зажигательной, весёлой и даже лукавой основной темы финала сюиты – “Песня счастья”» – пишет Н. Боровик [2, с. 128]. И всё же яркий национальный колорит в «Эскизах» создаёт не цитирование подлинных мелодий,

а особенности стилистики армянского музыкального языка, характерные приёмы интонирования. Наиболее явно прослеживаются ладовые особенности: «опора на лады с увеличенной секундой (между II и III, VI и VII, I и II ступенями), лады с двумя увеличенными секундами, битонические лады с двумя опорными тонами (в основе темы первой части опорные тоны – I и III ступени лада), хроматическая переменность ступеней лада (тт. 8–9 первой части)» [4, с. 164]. Здесь же следует отметить особенности метроритма, мелодического развёртывания и национальный инструментализм. Так в музыке квартета преобладает трёхдольный метр в сочетании с капризной и разнообразной метроритмической организацией, синкопированные ритмы, частые смены метра. В основе мелодического развёртывания лежит очень тонкое варьирование начальной ритмоинтонации, а также импровизационность. А вот национальный инструментализм «проявился в типичных наигрышах-импровизациях, в наследовании тембров армянского народного инструментария (например, органнй пункт виолончели в I, II, III частях напоминает звук зурны, типичный для национального инструментального ансамбля) [4, с. 165].

Подытоживая, следует отметить, что в данном произведении А. Штогаренко необычайно убедительно передал свои собственные мысли об этой интересной стране, её народе, историческом прошлом. Отразил впечатления от пребывания там и, естественно, обратился к национальному фольклору. И всё же делал он это очень аккуратно, воплощая национальные ладовые и ритмические особенности Армении как бы сквозь призму своего собственного стиля. Он же, в свою очередь, естественно, был пропитан украинской музыкальной культурой. Так мастер смог «остаться в своей излюбленной интонационно-ладовой сфере, которая идёт от дум (дорийский лад с повышенной IV ступенью, некоторые характерные обороты)» [2, с. 127]. Тем не менее, следует отметить, что эта ладовая сфера, в меньшей степени свойственная армянской народной музыке, всё же ей не чуждая.

В результате следует сделать вывод, что понятие «эскиз» в струнном квартете А. Штогаренко является одновременно и жанром и программным названием. За ним же, как показал анализ музыкальной ткани, стоит определённый тип изложения, а также типологические

качества, объединяющие и изобразительные, и жанровые приёмы в определённой форме. Как следствие, можно предположить, что данное сочинение могло изначально замышляться композитором как эскиз для дальнейшей работы в более крупном жанре, например, симфонии. В итоге, определившись у художников начала XX века как самостоятельная ценность, эскиз перестаёт быть обязательно фигуративным и беспредметным искусством.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Битов А. Уроки Армении. // Альманах «В тёплой тихой долине дома. Проза об Армении» (сост. А. Баяндур). М., «Молодая гвардия», 1990.
2. Боровик Н. Андрей Штогаренко. — К., «Музична Україна», 1984. — 175 с.
3. Виноградов Г. Андрей Штогаренко. — «Музична Україна», К., 1985. — 54 с.
4. Евтых С. Ш. *Наброски. Зарисовки. Эскизы* : Учебное пособие. — Оренбург : ГОУ ОГУ, 2003. — 115 с.
5. Зинькевич О. С. *Камерно-інструментальна творчість українських композиторів 40–60-років ХХ століття // Історія української радянської музики.* — К. : Музична Україна, 1990. — С. 160–166.
6. Кузин В. С. *Рисунок. Наброски и зарисовки.* — М. : Изд. центр «Академия», 2004. — 232 с.
7. *Мастера искусства советской Украины.* // Зноско-Боровский А., А. Я. Штогаренко. — К. : Мистецтво, 1951. — 49 с.
8. *Творчість А. Штогаренка — зб. статей, упорядник Т. Кравцов.* — К. : Музична країна, 1979. — 197 с.

ПОЛЕЩУК А. Г. Музыкальный эскиз как жанр. Статья обращается к вопросу изучения эскизов как техники изобразительного искусства и жанра музыки. Состояние данной проблемы позволяет говорить о малой степени освещённости вопроса музыкальности в живописи и живописности в музыке. В предлагаемой работе целью автора является выявление взаимодействия музыкального и визуального, техники живописи, моделирующей музыкальное произведение. Рассматриваются традиции и история музыкального и изобразительного искусства в данном жанре, анализируются особенности творчества А. Штогаренко и специфика эскиза как метода и жанра.

Ключевые слова: эскиз, изобразительное искусство, живопись, музыкальное искусство, техника, стиль, жанр, метод.

ПОЛЕЩУК А. Г. Музичний ескіз як жанр. Стаття звертається до питання вивчення ескізів як техніки образотворчого мистецтва і жанру музики. Стан даної проблеми дозволяє говорити про малу міру освітленості питання музичності в живописі і живописності в музиці. У пропонованій роботі метою автора є виявлення взаємодії музичного і візуального, техніка живопису, що моделює музичний твір. Розглядаються традиції і історія музичного і образотворчого мистецтва в даному жанрі, аналізуються особливості творчості А. Штогаренко і специфіка ескізів як метода і жанру.

Ключові слова: ескіз, образотворче мистецтво, живопис, музичне мистецтво, техніка, стиль, жанр, метод.

POLESHCHUK A. Musical sketch as genre. The article speaks to the question of study of sketches as techniques of fine art and music genre. The state of this problem allows to talk about the small degree of luminosity of question of musicality in painting and picturesqueness in music of this concept. In the offered working as the purpose of author there is an exposure of co-operation musical and visual, techniques of painting, designing the piece of music. Traditions and history of musical and graphic art are examined in this genre, the features of creation of A. Shtogarenko and specific of sketches are analysed in the offered types of art with pointing on doubleness of question as a method and genre.

Key words: sketch, fine art, painting, musical art, technique, style, genre, method.

**МЕТАМОРФОЗИ СМИСЛООБРАЗУ СПОКОЮ В ДРАМІ
А. П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ» ТА ОПЕРІ Ю. ІЩЕНКА
«МИ ВІДПОЧИНЕМО»**

Священное государство и на грешной,
беспокойной земле должно водворить
вечный недвижимый покой.

Микола Бердяєв

«Ангажована» в християнську систему образів та уявлень людина в сучасній музиці сприймає, за висловом С. Савенко, «замість вічного світла – вічний спокій...» [4, с. 40]. І це стосується не тільки слухача, але й в першу чергу світосприйняття композитора. Сучасний творець – це універсальний мислитель, продуктом діяльності якого є насамперед оригінальна філософська концепція, втілена в музичних звуках. В українській музичній культурі таким митцем є Юрій Іщенко, твори якого «заряджені» філософським струмом. Один з таких творів – опера, написана за драмою А. П. Чехова «Ми відпочинемо».

Цей монументальний твір, створений у 1997 році, на даний момент існує тільки в рукописі та, нажаль, ще не бачив оперної сцени. Але очевидно, що композитору вдалося відкрити нову сторінку в інтерпретації чеховської драми, присвячену актуальній для сучасності проблемі – прагнення до спокою та відсторонення від існуючої метушливої дійсності. Вивчення феномену спокою та його реалізації в художній творчості письменника і драматурга А. П. Чехова та композитора Ю. Іщенко прояснює **актуальність теми дослідження. Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що твір Ю. Іщенко досі не підлягав музикознавчому аналізу, хоча й занесений до скарбниці сучасної української музики. Образ спокою в світовій художній культурі постає **об'єктом дослідження**; його реалізація та метаморфози в літературно-драматичній та музичній творчості – **предметом дослідження**. Аналітичним матеріалом стали текст драми А. П. Чехова «Дядя Ваня» та опера Ю. Іщенко «Ми відпочинемо», в яких образ спокою розглядається як наскрізне прагнення кожного з героїв.

Обране в темі дослідження поняття смислообразу виявляється найбільш показовим для обґрунтування символічного значення ідеї спокою. Згідно із драматичним першоджерелом, «спокій» виступає в різноманітніших втіленнях від побутового образу фізичного спокою до прагнення дістатися спокою неземного, Вічного. Таким чином, різні прояви образу «спокою» об'єднуються загальним образом та понятійно свідомим символом «спокою». **Мету дослідження**, таким чином, складає обґрунтування смислообразу спокою, як суттєвого для сучасного розуміння опери Ю. Іщенка; при цьому науковими завданнями є аналіз літературного тексту А. П. Чехова з позиції пошуку в ньому драматургічного значення ідеї спокою та звернення до типології втілення образу «вічного спокою» в жанрі Реквієму.

Драма А. П. Чехова «Дядя Ваня» – невичерпне джерело для пошуку філософського сенсу. Тому кожен дослідник нерідко пропонує своє бачення геніального твору – Лев Шестов пише про трагізм безнадійності та відчаю [8, с. 91], Андрій Степанов підкреслює відсутність взаєморозуміння між героями [5, с.7]. Очевидно, що різні за своїми баченнями аналізи філософів та літературознавців єднає відчуття методу А. П. Чехова, який Олександр Чудаков в монографії «Поетика А. П. Чехова» пояснює як онтологію ідеї. «Читач виразно відчуває, що творця <...> захоплювало не стільки зображення самої ідеї, скільки складності її буття у навколишньому світі». [7, с. 261]. Тому, доцільним представляється розглянути буття смислообразу «спокою», який на протязі всієї драми реалізується в вербальних репліках персонажів.

Дядя Ваня переживає духовну кризу і починає переоцінювати свій життєвий шлях. Він намагається прокинутися від буденного існування, покірливої праці, всепоглинаючого спокою. Як висловився Лев Шестов – «беспокойные, не знающие сна люди могут воспевать покой и отдых, которые уже давно воспеты и всем надоели...» [8, с. 145]. Тому і кохання Войницького до Олени Андріївни як бажання випробувати свої відчуття, і ненависть до Серебрякова, на якого він робить замах, і, нарешті, викритий Астровим намір покінчити життя самогубством – всі ці вчинки і прагнення, як відомо, закінчуються нічим. Повертається побут, життя повіту, в якому немає місця пристрастям. Єдина різниця полягає в тому, що після заподіяного дядя Ваня почи-

нає усвідомлювати, що йому залишається лише безнадійне бездіяльне існування цілком обрамлене спокоєм.

По-своєму уникає спокою і професор Серебряков, який не бачить в ньому цінності. Вийшовши у відставку, старий не перестає діяти – він приїжджає до Войницьких з метою продати маєток, він механічно повторює фразу, що давно втратила сенс – «надо дело делать», повчаючи нею оточуючих. Для нього, як людини вже далеко не молодій, спокій означає небуття. І хоча, серед його прихильників вже не залишилося нікого, окрім Маман, Серебряков все одно тішиться надією про свою вічну славу і корисність. Він вважає за краще знаходитися в полоні самообману, ніж піти на спокій, якого боїться.

В іншому ракурсі можна розглянути прагнення Олени Андріївни досягти спокою. Вийшовши заміж за старезного професора, вона – молода і прекрасна жінка прирекла себе на вічний спокій. Їй зручно так жити, хоча, потрапивши до Войницьких і випробувавши на собі пристрасні освідчення і залицяння двох чоловіків, вона немов би прокидається. Проте, її пориву вистачає ненадовго і вона, розуміючи, що побутовий родинний устрій може зруйнуватися, вважає за краще покинути маєток і заборонити собі кохати гідну її людину. Таким чином, образ Олени Андріївни – приклад дбайливо збереженого прагматичного спокою.

Найменш яскраво зв'язок із спокоєм проявляється в образі Маман. Будучи швидше другорядним персонажем, вона опиняється поза драматичними переживаннями і виступає як індикатор міри загострення пристрасностей. Так, знаходячись на сцені і будучи присутній при освідченні Войницького в коханні до Олени Андріївни, Маман втручається і перериває їх своєю монотонністю і спокійною відстороненістю. Вона цілими днями читає брошури Серебрякова, вторить його ідеям і повчає оточуючих. Її вічний спокій і бездіяльність – це свого роду ідеальний побутовий спокій.

Соня ж – єдина, хто знаходиться поза побутових перипетій. Зазнавши душевну трагедію нерозділеного кохання, вона знаходить в собі сили піднятися над земними переживаннями і проголосити ідею святого відпочинку як небесного подарунку. Образ мудрої дівчини Соні – втілення мужності, доброти, самовладання і покірливості долі.

Схоже за ідейним напрямком трактування «Дяді Вані» філософом Левом Шестовим: «Постепенно водворяется грозное, вечное молчание кладбища. Все безмолвно сходят с ума, понимают, что с ними происходит. <...> Каждый знает, что позорно “проворонить жизнь” и что свой позор нужно навсегда скрыть от чужих глаз. Последний закон на земле – одиночество...» [8, с. 42]. Так, очевидно, що і Соня, і Дядя Ваня наприкінці залишаються сам на сам із своїми турботами та жагою до розради, але тільки пройшовши численні випробування почуттів та значне розчарування в них, герої обирають для себе майбутнє – відмови від земного життя та досягнення небесного спокою.

По-своєму, із застосуванням специфічно музичних засобів інтерпретує смислообраз спокою київський композитор Юрій Іщенко в опері, написаній за драмою «Дядя Ваня».

Слід зазначити, що в творчому доробку композитора на даний момент три опери і всі вони написані на сюжети А. П. Чехова. Як висловився композитор в приватній бесіді: «Якби я і задумав писати ще одну оперу, то вона б неодмінно була б також за Чеховим». Кожна з опер являє світу авторську інтерпретацію творів геніального письменника і драматурга. Так, опера «Віронька» (1971 р.) – зразок ліричного камерного жанру, де образ молоді дівчини змальовано завдяки особовому акордовому співзвуччю «подвійного мажору» як символу ширості, духовної краси та тендітності. Наступна опера «Водевіль» (1991 р.) – інтерпретація двох оповідань А. П. Чехова «Страх» та «Розповідь невідомої людини», де композитор на перший погляд парадоксально вибудовує концепційний зміст твору. Адже, взявши за основу трагічний сюжет, де змальована нещаслива сім'я – жінка обтяжена коханням вірного чоловіка і ладна розірвати сімейне життя заради недостойної її людини, композитор значно переосмислив ідейне навантаження. Тим самим перед слухачем та науковцем насамперед, постає питання – на яких засадах композитор іменує оперу «Водевіль». В цьому найголовніша творча парадигма Ю. Іщенка – розворушити свідомість сучасності, дати поштовх для міркувань та пошуків істини.

Справжньою кульмінацією в творчості композитора стала опера «Ми відпочинемо» (1997 р.), яка складає з попередніми операми Ю. Іщенка «чеховську трилогію», об'єднану не тільки спільністю

літературно-драматичного першоджерела, але й загальним філософським навантаженням.

Опера «Ми відпочинемо» – це поодинокий зразок на українському просторі монументальної інтерпретації камерної по своїй суті творчості А. П. Чехова. Широкомасштабність опери проявляється перш за все в її вірогідній довготривалості – композитор розраховує на виконання в два вечори. Інший бік фундаментальності твору – оркестрове рішення, адже опера написана для потрібного складу оркестру. Однак головна ознака твору проявляється в його глибинному філософському підтексті, в основі якого лежать метаморфози смислообразу спокою.

В першу чергу, композитор виводить у заголовок опери ремарку із завершального монологу Соні – «Ми відпочинемо», що прояснює смислове значення чеховської драми, яку композитор інтерпретував як безперервний пошук спокою – заспокоєння фізичного болю і душевних страждань. Неухильне прагнення до спокою в результаті трансформується в чекання свого роду християнського «Надспокою» як символу раю, небесної краси життя.

Відомо, що категорія «спокою» в релігійному віруванні набула особливого значення. Разом із сном, стражданням, спокуютою, рятунком, спокій увійшов до кола моделей смерті. Як відомо, реалізацію всіх моделей смерті християнської релігії здійснює жанр Реквієму, який за багатовікову історію свого існування відобразив різноманітні впливи епохальних стилів. Але, не дивлячись на численні модифікації, жанр зберіг свою канонічність та образне навантаження. Як засвідчує музикознавець Аделіна Єфіменко «незмінними й “вічними” мотивами в усі часи (в якості інваріантного вербально-семантичного комплексу) залишалися *Requiem aeternam* та *Lux aeterna*» [1, с. 13]. Обидва розділи обрамляють погребальну месу, завдяки чому утворюється сутнісне значення Реквієму – оспівування Вічного спокою та Вічного світла.

В опері «Ми відпочинемо» втілюється той самий принцип обрамлення спокоєм усієї цілісності. Під знаком спокою проходить оркестровий вступ, побудований на монограмі А. П. Чехова, реалізований в звуках а-с-h-е-h. З одного боку, введення у вступ до опери монограми драматурга надає їй меморіального значення і дозволяє трактувати всю оперу як музичне приношення генію А. П. Чехова. Найголовні-

шим стає образ самого драматурга, який на відміну від своїх героїв вже знайшов вічний спокій. В історії музики можна знайти багато прикладів музичних творів, які мали меморіальне значення – це і твори Д. Шостаковича, А. Шнітке, і В. Сильвестрова та багатьох інших. Головна риса меморіального жанру – це наявність вербального посвячення. Ю. Іщенко доволі оригінально здійснює посвяту, зашифровуючи її в звуках. Таким чином меморіальність виявляється прихованою.

З іншого боку, специфіка інтонаційного змісту монограми більш ніж асоціюється із спокоєм, спогляданням. Викладена в партії флейти в мірному ритмі і поліфонічній фактурі монограма створює відчуття спокою, привносить елемент епічного оповідання. Музикознавець Олена Зінкевич відзначає особливу мелодичну пісенність: «она несе в себе *русскую* песенную стилистику (диатоника, квинтовый объем, типичные для русских песен обороты) – не случайно она вызывает ассоциации с темами Февронии из “Китежа” Римского-Корсакова» [3].

Існує ще один рівень символічності в монограмі А. П. Чехова – це завуальований символ «хреста». Мелодія створює графічне зображення хреста мелодичними інтервалами низхідної малої секунди «с-h» та висхідного стрибка на чисту кварту «h-e» і повернення стрибком на ту ж саму кварту вниз «e-h» (перший звук монограми «а» не враховується), що надає додаткове смислове навантаження як на саму монограму так і на весь оркестровий вступ. Насамперед, синтез образу спокою та символ хреста відсилає до традиції жанру Реквієму, адже саме популярна риторична фігура увійшла до обов'язкового символу в музичній мові погребальної меси. Таким чином розширюється коло жанрових алюзій опери, де значним чином розкривається смислообраз спокою.

Тема оркестрового вступу не отримує подальшого розвитку і з'являється лише раз у фіналі опери випереджуючи монолог Соні, чим створює тематичну арку з початком опери. В даному випадку аrochenість музичного тексту відповідає сюжетній канві опери – все повертається «на круги своя», виникає своєрідне заспокоєння в душах героїв, упокорювання перед несправедливою реальністю.

Однак, слід зауважити, що зв'язок із традицією Реквієму також простежується завдяки аrochenості смислообразу Вічного спокою. В якості розділу *Requiem aeternam* виступає оркестровий вступ до

опери, де символом Вічного спокою стає монограма А. П. Чехова, яка виступає образним «камертоном» для всього смислоутворення опери. Фінальний монолог Соні «Ми відпочинемо» відповідає останньому розділу Реквієму – *Lux aeterna*. В динаміці *pp* оркестрове звучання переважно в високому регістрі та «мерехтливому» ритмі шістнадцятих в розмірі 6/8 створює відчуття неземної атмосфери, де панує Вічне світло. Безумовно, Фінал опери – тиха кульмінація, де проголошується наскрізна ідея всього музичного цілого.

З точки зору виявлення семантем в фіналі опери значний ключ до розгадки надає оркестрова постлюдія. Згідно з традицією погребальної меси «християнські символи, що звучать <...> наприкінці реквієму, але в дещо новій якості, свідчать про “занепокоєння людського серця, спрямованого до Бога” (Бл. Августин) і стверджують, що “спокій, який знаходиться в ньому є глибоко динамічний спокій”, який завжди збільшується і розвивається в єдність із невичерпним багатством і повнотою Божественного буття (Св. Максим Сповідник)» [2, с. 88]. Саме таким виявляється образне навантаження оркестрової постлюдії, але очевидно, що риси жанру Реквієму можна прослідити і в інтонаційному оформленні фіналу. Так, ритмічне остінато пульсуючих акордів, які групуються по три співзвуччя в низькому регістрі, за думкою музикознавця Галини Тарасової, можна трактувати як «символ неминучості долі, вічності за порогом смерті» [6, с. 143]. Також науковець зазначає, аналізуючи Реквієм Альфреда Шнітке, що «звук в низькому регістрі неспівучої артикуляції сприймається зловісним привидом невмолимої смерті і “тягне” за собою весь історично складений “шлейф” контекстних деталей» [6, с. 145].

Таким чином, відбувається семантичне нашарування смислу в свідомості слухача. Оркестр ніби не вербально домовляє глибинну суть монологу Соні і окреслює вертикаль світу «дольного» та «горного». Доволі цікавим виявляється той факт, що композитор навмисно не притримувався символічного нашарування в музичній мові своєї опери. Але очевидним є те, що увібравши в своїй творчості багатовікову традицію музичних символів, Ю. Іщенко мимоволі привніс в оперу риторичну фігуру «хреста» та семантему «смерті». Підтвердженням тому є вислів сучасного київського композитора Миколи Ковалінаса про те, що музика Юрія Іщенка – це тотальна семантизація.

Окрім семантичного зображення ідеї спокою, композитор вводить до опери більш конкретну та очевидну її інтерпретацію. Головним носієм всеосяжного патріархального спокою, символом заспокоєння і хранительською домівки є няня Марина – ретельно розроблений композитором образ. Її вокальна партія складається з поступового руху і колискових інтонацій. Експозиція Марини в першій дії проходить у супроводі лейтмотиву «спокою» в оркестрі – низхідна секундова інтонація в акордовій фактурі, багато разів повторена створює враження мірного похитування, заколисування. Надалі кожна поява няні супроводжується лейтмотивом «спокою» – як наприклад, в оркестровій інтерлюдії у фіналі першої дії, де лейтмотив набуває «інтер'єрної» функції, відтворюючи ремарку композитора: «Астров і Соня виходять. Маман заглибилася в читання брошури. Марина прибирає після чаювання». На сцені дві старенькі, не обтяжені стражданнями і пристрастями. Вони зайняті буденною роботою, тому спокій для них – природний і непорушний стан. Такої ж функції набуває лейтмотив «спокою» і на початку четвертої дії – в речитативі Марини, створюючи атмосферу повного заспокоєння, що підтверджується ремаркою композитора: «Вечір восени. Тиша. Марина в'яже».

Ключовим епізодом в експозиції образу няні є її дует-коліскова з професором Серебряковим в II дії «Підемо, підемо, Батюшка, в ліжко». В темпі *Andante* з ремаркою *tranquillo* в динаміці *p* звучить колісальна інтонація багато разів повтореної терції в вокальній партії Марини та подвоєна в оркестрі. Серебряков відразу ж підхоплює колісальний мотив внаслідок чого дует-згоди набуває символічного значення коліскової Смерті. Медитативне колихання в імітаційній фактурі створює враження безкінечної безодні, яка вже настає старого Серебрякова.

Один з найжадаючих спокою персонажів – лікар Астров, який прагне відпочинку і фізичного, і душевного. Перший сольний виступ Михайла Львовича – його монолог. Герой визнає свою стомленість: «З ранку до ночі на ногах, спокою не знаю», він марить про спокій, мріє про інше життя, де не буде метушні, переживань, знервованої роботи. Своєрідний розлад між мрією і дійсністю по-своєму втілює композитор, користуючись методом інтонаційної драматургії, при якому лейтмотив «спокою» з'явившись в оркестрі, відразу ж трансформу-

ється і набуває драматичної підоснови – на зміну мірного колісального ритму приходять синкопований органний пункт. Проте, розкривши свою душу в монолозі, Астров потім повертається до звичного стану – він іронізує, жартує, випиває, а тим часом в оркестрі звучать фрагменти лейтмотиву «спокою» в первісному вигляді.

Кульмінацією в розвитку лейтмотиву «спокою» стає монолог Астрова з II дії. Це ще одна сповідь героя, що розкриває свій світогляд, своє відношення до людей, нарешті, свої страждання від безкінечної втоми. В оркестрі звучить трансформований лейтмотив «спокою», що складається з трьох пластів, – нижнім шаром є оригінал лейтмотиву «спокою» (низхідні кроки в мірному ритмі), середній пласт – витримані звуки і верхній голос – це раніше використана трансформація лейтмотиву «спокою» (синкопований органний пункт). Нестримно розвиваючись, розширюючись в діапазоні, тришаровий лейтмотив «спокою» сягає кульмінації – вищої точки напруження страждань, на слові «Нестерпно...». Раніше визначений як лейтмотив «спокою», тематизм набуває трагічної семантики страждань і неможливості знайти спокій для доктора Астрова.

Всупереч чеканням, у фіналі опери, лейтмотив «спокою» не з'являється у супроводі партій персонажів, оскільки йому на зміну приходять матеріал оркестрового вступу, побудований на монограмі А. П. Чехова. Виникає смислова трансформація – із спокою земного і душевного, якого так і не досягли герої опери, в спокій небесний, де «наше життя стане тихим, ніжним, солодким, як ласка...».

Не дивлячись на те, що у супроводі сольних висловів останніх героїв опери лейтмотив «спокою» не зустрічається, проте, в їх репліках не зрідка простежується або бажання досягти спокою, або уявлення про нього. Цікаво, що скоротивши текст драматичного твору, Ю. Іщенко дбайливо зберіг всі репліки, які так чи інакше стосуються смислообразу спокою. Вибудовавши таким чином магістральну ідею всієї опери – бажання знайти Вічний спокій.

Таким чином, кожен з героїв опери, за винятком Маман, має своє власне бачення життя, в якому спокій займає значне місце. Так, відпочинок або обтяжує їх, і тому вони прагнуть уникнути його (як Серебряков і Войницький), або ж, утомлені від клопоту і метушні, герої прагнуть його знайти (як Астров, Олена Андріївна, Марина). І тільки

Соня бачить безглуздя прагнень досягти або уникнути спокою, що додає їй функцію головної героїні і виділяє з числа учасників опери-драми. Саме вона проголошує ключову ідею опери, її завершальний монолог реалізує вертикаль всесвіту – спокій дольного світу і вічний спокій світу горнього, дарованого «небом в алмазах».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Єфіменко А. Г. *Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті (реквієм доби романтизму) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — музичне мистецтво / Єфіменко Аделіна Геліївна. — К., 1996. — 26 с.*

2. Єфіменко А. Г. *Формування змістовного комплексу реквієма на основі канонічного латинського тексту / А. Г. Єфіменко // Семантичні аспекти слова в музичному творі : зб. наук. пр. — К., 2003. — С. 81–90. — (Науковий вісник Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського ; вип. 28.).*

3. Зинькевич Е. *Чехов и украинская опера [Электронный ресурс] / Елена Зинькевич ; гл. ред. Т. Борисова // Зеленая лампа. Учебный культурологический журнал. — Режим доступа : <http://lamp.semiotics.ru/chehov.htm>. — Загл. с экрана.*

4. Савенко С. *Портрет художника в зрелости (А. Шнитке) / Светлана Савенко // Советская музыка — 1981. — № 12. С. 35–42.*

5. Степанов А. Д. *Проблемы коммуникации у Чехова / А. Степанов. М. : Языки славянской культуры, 2005. — 298 с.*

6. Тараева Г. *Христианская символика в музыкальном языке / Г. Тараева // Музыкальное искусство и религия : [материалы конф.] / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — М., 1994. — С. 129–148.*

7. Чудаков А. П. *Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. — М. : Наука, 1971. — 292 с.*

8. Шестов Л. *Апофеоз беспочвенности: опыт адогматического мышления / Лев Шестов / Авт. предисловия Н. Б. Иванов. — Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. — 216 с.*

ШУБИНА О. М. *Метаморфози смислообразу спокою в драмі А. П. Чехова «Дядя Ваня» та опері Ю. Іщенка «Ми відпочинемо».* Стаття присвячена аналізу композиторської інтерпретації драми А. П. Чехова «Дядя Ваня», яку здійснив Ю. Іщенко в опері «Ми відпочинемо». Специфіка втілення дра-

матичного першоджерела полягає в тому, що композитор створив авторську концепцію драми, де головним став смислообраз «спокою», який на протязі опери підлягає різним метаморфозам.

Ключові слова: інтерпретація, спокій, реквієм, драматургія, семантика.

ШУБИНА О. Н. *Метаморфозы смыслообраза «покоя» в драме А. П. Чехова «Дядя Ваня» и опере Ю. Ищенко «Мы отдохнем».* Стаття посвящена аналізу композиторської інтерпретації драми А. П. Чехова «Дядя Ваня», которую осуществил Ю. Ищенко в опере «Мы отдохнем». Специфика воплощения драматического первоисточника состоит в том, что композитор создал авторскую концепцию драмы, где главенствующим стал смыслообраз «покоя», который на протяжении оперы подвергается различным метаморфозам.

Ключевые слова: интерпретация, покой, реквием, драматургия, семантика.

SHUBINA O. N. *Semantic of “rest” and its metamorphosis in the A. P. Chekhov’s drama “Uncle Vanya” and Yu. Ishchenko’s opera “We will have rest”.* Article is devoted to researching of composer’s interpretation of A. Chekhov’s drama «Uncle Vanya» in opera Y. Ishchenko «We will have rest». Composer created an individual conception of drama which is the specific of realization of Chekhov’s poetics. The main idea is symbol of «rest», which is increasing during the opera.

Key words: interpretation, rest, requiem, drama, semantic.

УДК 378.83 (477)

Станіслав Димченко

ВПЛИВ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ВОЛОДИМИРА ПОДГОРНОГО НА РОЗВИТОК БАЯННОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Постановка проблеми у загальному вигляді і її зв’язок з важливими науковими та практичними завданнями. Як зазначає В. Галкін [3, с. 5], **всесвітньо відомий композитор, виконавець, тала-**

новитий аранжувальник, майстер транскрипцій та перекладань для баяна, автор найвіртуозніших творів для готово-виборного баяна, імпровізатор, професор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України Володимир Якович Подгорний у 2009 році одержав примірник виданого в США англійською мовою словника-довідника, де серед прізвищ п'яти тисяч відомих митців світу знайшов і себе. Він є одним із перших педагогів в Україні, хто став на шлях збагачення баянної літератури класичними творами Й. С. Баха, Л. Бетховена, С. В. Рахманінова, П. І. Чайковського, О. М. Скрябіна та інших великих композиторів.

В. Подгорний прагнув довести універсальність баяна як інструмента, здатного до розкриття тонких настроїв, глибоких роздумів, усієї багаті палітри людських почуттів. Володимир Яковичу належить ініціатива введення до навчального процесу основ перекладання для баяна. Блискуче володіння всіма засобами аранжування, яких чимало було винайдено самим педагогом, дозволили В. Подгорному виховати музикантів широкого спектру діяльності. Ще одне зі значущих досягнень школи Подгорного – ансамблеве виконавство. Саме в його класі у 1979 році був заснований відомий серед музикантів усього світу дует: Олександр Міщенко – Ігор Снедков, який згодом став лауреатом багатьох престижних конкурсів. Традиції ансамблевого виконавства харківської школи продовжили молоді баяністи (В. Зеленюк, В. Луньов, І. Ніклін, Ю. Мараховський, Д. Шаршонь, А. Гетьман), які у складі дуетів та тріо здобули звання лауреатів та дипломантів багатьох міжнародних конкурсів та фестивалів. Безперечно, це стало можливим завдяки високому технічному й художньому професіоналізму, пріоритет якому надавався в класі Подгорного, завжди був невід'ємною частиною поняття «музичне виконавство» [4, с. 10].

Твори В. Подгорного звучать у багатьох концертних залах зарубіжжя, виконуються як обов'язкові під час міжнародних конкурсів, увійшли до навчальних програм баяністів. Музика В. Подгорного, ґрунтується на народно-пісенному мелосі, відзначається простотою, щирістю, яскравістю гармоній, поліфонічним розмаїттям, стрункістю, завершеністю форми, національним колоритом.

Творчість композитора, педагога, баяніста-виконавця, якому присвячена дана робота, дає простір для проблемно-пошукових зусиль

баяніста-музиканта щодо систематизації ознак жанру, засобів формування та розвитку образів, стилю, художнього напрямку під кутом зору виявлення традиційно-художніх характеристик та особливостей, притаманних саме цій творчості.

Аналіз останніх досліджень. Наукова стаття базується на історичних фактах та працях українських і зарубіжних музикознавців у яких предметом дослідження були науково-теоретичні аспекти композиторської творчості Володимира Подгорного, виконавства його авторських творів. Ґрунтовну розвідку з цих питань здійснили: М. Давидов [4], Є. Іванов [7], М. Імханицький [8], В. Зелюнок [6], Д. Кужелєв [9], А. Мірек [10], О. Назаренко, О. Кононова [13], А. Семешко [15], [16], [17], А. Шашевський [18], А. Червоіваненко [19], М. Черепанин [20] та ін. На їхню думку, саме академічне виконавство репрезентує традиційний європейський інструменталізм, постійне зростання його здобутків у композиторській і виконавській творчості.

Аналіз джерел показав, що культурно-мистецькі процеси, які виходили за межі огляду академічного напрямку музики, не ставали предметом наукового вивчення. Проте це не зменшує інформаційного значення публікацій, що містять необхідний фактологічний матеріал з найширшим ракурсом його репрезентації в науковому дослідженні.

На основі системного аналізу джерел і наукової літератури ми здійснили спробу вивчити та простежити динаміку росту і розвитку творчості Володимира Подгорного, визначити її значення в баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Метою статті є вивчення творчого доробку композитора, аранжувальника, майстра транскрипцій та перекладань, виконавця, імпровізатора В. Я. Подгорного.

Виклад основного матеріалу дослідження. Коли йдеться про творчість митця, завжди цікаво дізнатися, як починався його шлях у мистецтво, хто вплинув на світогляд, допоміг сформувати творчу індивідуальність.

Майбутньому композитору і виконавцеві було п'ять років, коли родина Подгорних з Верхньої Богданівки Луганської області, де він народився, переїхала до Кадіївки. Тут 1933 року сталось нещастя: Володя втратив зір і травмував праву руку. Довелося батькам віддати сина спочатку до Барвенківського інтернату для сліпих, а потім – до Хар-

ківської школи імені Володимира Коропенка. Хлопець захоплювався музикою, самотужки навчився грати на баяні. Лише у 1946 році вступив до Харківського музичного училища, де було відкрито відділення народних інструментів для незрячих. Подгорний навчався паралельно в класах: баяна у А. Морозова та композиції – у О. Жука. Успіхам юнака, активно сприяла директор музучилища Л. Фінкельштейн. «Диплом баяніста він одержав через два роки після вступу до цього навчального закладу» [1, с. 98]. Це дозволило цілком присвятити свій час композиції. Володимир Якович згадує, що написану ним під час навчання кантату «Москва» було успішно виконано учнями хорового класу під керуванням Миколи Дяченка [13, с. 19].

Про виконавський рівень В. Подгорного як баяніста, свідчить той факт, що по закінченні навчання здібного музиканта зарахували на посаду викладача «альма матер» Педагогічну діяльність, що тривала понад сорок п'ять років, Володимир Якович розпочинав тоді, коли директором Харківського музичного училища була, відомий педагог вокалу Т. Веске. До речі, при вступі до інституту мистецтв у В. Подгорного виникли складності, хоча під час іспитів він перший з абітурієнтів написав музичний диктант і впорався із завданням з гармонії. Питання ж про його зарахування вирішили позитивно лише після втручання А. Хачатуряна, якому «сліпий музикант» розповів про свою біду [11, с. 460]. В консерваторії В. Подгорний композицію та інструментовку опановував у класі В. Борисова, поліфонію – у Д. Клебанова, аналіз музичних форм викладав М. Тіц, історію музики – Г. Тюменева, майстерності баяніста набув у класі Л. Горенка.

На Всесоюзному огляді студентів-композиторів було відзначено «Варіації для симфонічного оркестру» другокурсника В. Подгорного; через рік, під час наступного огляду в Москві (1953), – «Баладу для симфонічного оркестру». Невдовзі обидві партитури вийшли друком у видавництві «Советский композитор».

Баянна творчість становить особливий аспект діяльності Володимира Подгорного. Оволодіння цим народним інструментом було для композитора відправною точкою у складному процесі осягнення музичного мистецтва. З баяном пов'язане все його життя. По суті, кожний твір Подгорного був етапом на шляху до оволодіння композиторською та виконавською майстерністю.

До вагомого внеску В. Подгорного у створенні високопрофесійного репертуару для баяна спричинилося прекрасне знання композитором виразових можливостей інструменту, адже сам Володимир Якович був неабияким виконавцем. У нього взагалі щасливо поєдналися виконавець, композитор і педагог.

У 50-х роках репертуар баяністів складався переважно зі стереотипних обробок народних мелодій та десятка популярних перекладів класичних мініатюр. Фантазії Володимира Яковича на народні теми бентежили уяву недосвідченого слухача складними гармонійними поєднаннями, послідовностями альтерованих акордів, нетерцових побудов, зіставленням натурально-ладової основи з мажоро-мінором та ін. Незвичність враження від творів молодого композитора доповнювалась і різними виконавськими новаціями. Зокрема, він значно розширив звичну шкалу штрихів, істотно збагатив темброве й динамічне звучання [14, с. 81–84].

Знайшлося немало скептиків, які висловлювали сумніви щодо того, чи таким складним повинно розвиватися баянне мистецтво. Час підтвердив правильність обраного В. Подгорним напрямку, життєвість музики: усі твори композитора для баяна вийшли у світ, постійно знаходяться в репертуарі студентів, включаються в концертні програми.

Створення В. Подгорним великої кількості творів, що увійшли до золотого фонду баянного репертуару, стало можливим завдяки не лише талановитості композитора, а й широті його музичної ерудиції. Володимир Якович знав класичну спадщину. Він є автором транскрипцій багатьох інструментальних творів П. І. Чайковського, О. М. Скрибіна, С. В. Рахманінова, Г. В. Венявського, С. С. Прокоф'єва, Д. Д. Шостаковича, А. І. Хачатуряна, М. Я. Мясковського та ін. Переклад для баяна, наприклад, окремих частин Другої, Четвертої, П'ятої, та Шостої симфоній П. І. Чайковського – завдання надзвичайно складне, оскільки ніхто ще таких аранжувань не робив, та й народний інструмент, який протягом десятиліть розглядався як носій суто національної культури, здається, не був придатний для втілення таких багатограних (фактурних, тембрових, образно-змістових) завдань [16], [17].

Оркестрове за своєю суттю мислення композитора дозволило оновити баянну фактуру, зокрема при зверненні до фольклорних тем. Новизна його музики полягає у драматизації першоджерела,

відображенні тонких душевних нюансів, використанні нових складних композиційних прийомів, форм, різних за своєю природою виразових засобів. Усе це спричинило появу нового для баянної літератури жанру концертної фантазії на народні теми. Характеризуючи головні ознаки музичної мови, А. Семешко називає найстійкіші стилістичні риси творчого почерку В. Подгорного. Серед них: *яскрава національна своєрідність* (змістовне відображення національного характеру в історичній еволюції); *симфонізм* (як метод мислення, метод активного і динамічного розгортання, цілеспрямованого розвитку музичного матеріалу); *вільні варіаційні формоутворювальні схеми: вступ-тема-розвиток-завершення* (використання варіантності розвитку, типів мотивної та поліфонічної розробки матеріалу); *витончене гармонійне чуття* (яскравість гармонічної мови досягається шляхом використання складних терцово-секундних звукоутворень з численними альтераціями – насичення музичної тканини хроматизмами, модуляціями та зіставленнями, інколи гіпертрофованими контрастами); *пульсуючий органний пункт* (його ритмізований різновид, що підкреслює експресивність музичного образу); *складні і насичені фактурні утворення* (перевага акордового та імітаційно-поліфонічного типу викладення). Перелічені виражальні засоби органічно поєднуються з іншими компонентами музики, характер якої значною мірою обумовлює твердження про те, «що композиторський стиль В. Подгорного – це сучасний стиль» [15, с. 116]. Саме тому й характер викладу у творах В. Подгорного кардинально відрізняється від викладу матеріалу у традиційних обробках для баяна симфонічністю самого підходу, багатотою музичною тканиною, справжньою поліфонічністю. Усе це сприяло піднесенню баянного мистецтва на нову висоту, розширенню меж його виражальних можливостей.

В. Подгорний своєрідно синтезував три основних напрями у розвитку баянної літератури – це переклад класичних творів, обробки народних мелодій і створення оригінальних композицій. Ретельне вивчення партитур і власний виконавський досвід підказали композиторові симфонічний метод розвитку тематичного матеріалу, який раніше не використовувався. У його фантазіях, варіаціях одним із найхарактерніших способів розробки народних мелодій стає вичленування окремих мотивів, різних інтонацій, закладених у темі, їх зі-

ставлення. Виявляючи конфлікт між мотивами теми («Полосонька», «Російська фантазія») чи просто різні відтінки однієї емоційної барви («Повій, вітре, на Україну»), композитор прагнув, передусім, втілити особистісне начало у творчості, повніше розкрити своє світосприйняття крізь призму популярних мелодій.

До роботи над кожною темою В. Подгорний підходив суто індивідуально. Наприклад, при обробці кантиленної мелодії найактивнішим формотворчим елементом служить гармонійний розвиток. Найважливішим засобом виразності – насичення підголоскового фону, поліфонізація фактури. Танцювальні мелодії з живим, енергійним характером композитор розвиває у віртуозному плані, виходячи з «теми-паростка».

Справді новаторським слід вважати його прагнення втілити складні ідейно-образні концепції, використовуючи можливості народного інструменту.

Твори для баяна Володимир Якович писав все життя: це фантазії та варіації на народні теми «Перепілонька» (1948), «Полосонька» (1956), «Ах ти, душечка» (1961), «Ніченька» (1963), «Повій, вітре, на Україну» (1965), «Російська фантазія» (1969), «У ворот гуслі» (1981), «Циганська рапсодія» (1985), «Українська фантазія» (1995), «Фантазія на єврейські теми» (1996), «Ой, чий то кінь стоїть» (1997) та оригінальні твори – «Ліричний вальс» (1969), «Імпровізація і токата» (1977), «Альбом для дітей та юнацтва» (1978), цикл прелюдій, присвячених пам'яті В. Золотарьова (1987), «Прелюдія пам'яті тим, що відійшли» (1996), драматична поема про Україну «Чумацький плач» (1997) та ін. Як ми бачимо, В. Подгорний звертав увагу не лише до українського, а й до російського і білоруського фольклору. Цей матеріал дуже різний за характером, образним строем – тут і драматичні пісні («Повій, вітре, на Україну»), і танцювальні («Бариня», «Крижачок»), жартівливі («Веселі гуси», «Чижик»), і ліричні («А я по лугу», «Ах ти, душечка»), і мелодії ностальгічного характеру («Ніченька», «Перепілонька», «Циганська рапсодія») та ін.

Джазовим колоритом проникнуті окремі твори Володимира Подгорного, створені упродовж останніх років життя. Його перекладання, естрадні обробки оригінальні композиції в усіх жанрах класичної і популярної музики (зокрема: транскрипція пісні Дж. Гершвіна «Ко-

ханий мій», «Ретро-сюїта», концертні фантазії) «відрізняються гармонійною свіжістю, що виявляється в складності терцево-секундових співзвуч, численних альтераціях, нетерцевих побудовах, зіставленням натурально-ладової основи з мажоро-мінором, значної насиченості музичної тканини поліфонічними прийомами» [20, с. 195–196]. Стильовий задум В. Подгорного, суть якого відображена в оркестровій палітрі музики найяскравіше відтворили у виконавському стилі різні музиканти: дует баяністів за участю О. Міщенко і В. Снедкова (Концертна імпровізація на тему пісні Дж. Гершвіна «Коханий мій»), акордеоніст Є. Кочетов («Ретро-сюїта»), баяністи В. Мурза («Присвячення Карузо»), концертна фантазія на тему Л. Далла і Б. Мирончук («Циганська рапсодія»).

Гармонійне чуття – одна з найяскравіших сторін дарування Володимира Подгорного. Природа нагородила його витонченим відчуттям гармонійної барви та логіки акордового руху. Психологічна витонченість музичних образів композитора значною мірою пов'язана саме з багатством його гармонійних ресурсів. В. Подгорний прагнув до органічного поєднання діатонічного народного мелосу зі складною, насиченою альтераціями гармонією, притаманною, головним чином романтичному стилю. При цьому тонкий смак і відчуття специфіки народної творчості оберігають композитора від дисгармонії між простою мелодією і ускладненою звуковою тканиною, що її оточує.

Характерно, що таке сприйняття світу наклало відбиток і на іншу сферу творчої діяльності художника – на виконавську. Не випадково в репертуарі Подгорного-виконавця переважали психологічно глибокі, драматичні твори композиторів-романтиків. Для виконавського почерку музиканта характерні високий професіоналізм, психологізація інтерпретації і надзвичайно сильний емоційно-вольовий імпульс.

Вихованню саме цих виконавських рис, поряд із прогресивним світоглядом, широкою музично-естетичною освітою, присвячена понад 45-річна педагогічна діяльність Майстра. За роки викладання у Харківському державному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського В. Подгорний виховав близько 100 висококласних музикантів, серед яких чимало лауреатів, дипломантів міжнародних та регіональних конкурсів: Ю. Абраменко (Клінгенталь, 1969, III премія); О. Міщенко (Клінгенталь, 1996, I премія; Владивосток, 1998, III пре-

мія; Кастельфідардо, 1994, диплом); О. Назаренко (Пшемишль, 2000, диплом); В. Зеленюк (Івано-Франківськ, 1998, I премія; Кастельфідардо (Італія) та Вільнюс (Литва) – 1994 рік, дипломи; А. Гайденко (Торонто, Канада, 2000, I премія – як композитор). Багато випускників класу В. Подгорного плідно працюють у середніх та вищих музичних навчальних закладах України, продовжуючи та зміцнюючи педагогічні традиції свого наставника. Серед них педагоги ХНУМ (А. Гайденко, О. Назаренко, О. Міщенко, В. Зеленюк), Харківської академії культури (П. Потапов, Л. Чуб), Харківського музичного училища (Є. Малихін), Харківського училища культури (О. Співак), Донецької державної консерваторії (В. Протопопов), Мелітопольського педагогічного інституту (В. Овод) та ін.

«На уроках професора завжди панує творча, піднесена атмосфера; зі студентами у нього був чудовий дружній контакт. Базується він на великій взаємоповазі і на повній віддачі таланту, знань та вмінь. “Моя головна педагогічна задача полягає в тому, щоб допомогти молодим колегам впевнено увійти в світ великої музики, навчити їх розуміти форму, відчувати кожну фразу, цікаво і переконливо використовувати виражальні можливості баяна. І головним на цьому шляху для мене є розвиток творчої самостійності студента, його фантазії” Саме в цих словах Володимира Яковича сконцентровано його музично-педагогічне кредо» [16, с. 18–19].

Як зазначає А. Семешко, прагнення професора удосконалити інструктивний матеріал баяністів, привнести в нього художній образ привели його до створення фундаментальної «Школи технічної майстерності та ладо-гармонічного мислення баяніста». Автор намагався зацікавити юних баяністів вивченням технічного матеріалу, стимулювати їх слух, ініціативу і гармонічне мислення, розвинути професійний смак. Для цього він застосовує оригінальні вправи та етюди, що ґрунтуються на різноманітних гармонічних, поліфонічних і технічних прийомах, винайдених ним особисто. Дана робота може бути адресована не тільки баяністам, а й представникам будь-якої музично-інструментальної сфери. Вона немовби узагальнює і синтезує багаторічний досвід, пошуки і творчі здобутки Володимира Подгорного.

У чому ж суть педагогічних принципів В. Подгорного? Передусім він націлював своїх учнів на виконавську діяльність – звідси і склад-

ність тих завдань, які доводилося розв'язувати молодим музикантам. Незалежно від рівня їх технічної, загальної професійної оснащеності Володимир Якович завжди ставив на перший план розв'язання художніх проблем. Цього принципу він дотримувався при розучуванні у класі будь-якого твору, етюда, сонати чи характерної п'єси. Технічні ж труднощі, які виникали у процесі роботи учня над твором, постійно знаходилися у полі зору педагога. Щоб сприяти їх подоланню, педагог сам виконував складні епізоди, пропонуючи варіанти аплікатури, зручні для учня, корегував положення його рук на клавіатурі.

Для засвоєння того чи іншого виду техніки В. Подгорний часто пропонував учневі працювати над п'єсами Г. Венявського, Н. Паганіні, адже баянний репертуар має недостатньо віртуозної літератури такого професійного рівня. Саме це і спонукало Володимира Яковича до створення етюдів.

Велику увагу приділяв В. Подгорний розвитку п'ятипальцевої та кистевої техніки. Зауважимо, що у той час, коли у навчальних закладах інших міст лише дебютувалось питання про доцільність використання баяністами першого (великого) пальця правої руки, у класі професора В. Подгорного цю проблему давно вже було вирішено. Він впровадив ще одну аплікатуру-новинку – одночасне натиснення одним пальцем двох клавіш в одному ряду (малої терції) і великої та малої секунд на двох сусідніх клавіатурах. В. Подгорний прекрасно усвідомлював, які перспективи відкриває перед баяністами використання першого пальця, адже відповідно збагачується й фактура партії правої руки. З'являється можливість виконання на правій клавіатурі двох контрастних у змістовому і штриховому відношеннях ліній, насичення творів складними поліфонічними поєднаннями, збагачення фактури октавними, акордовими послідовностями та ін.

Використовуючи у своїх творах октавний виклад матеріалу, В. Подгорний досягав, зокрема, ефекту звучання струнної групи симфонічного оркестру («Полосонька», «Ніченька»). Нагнітання схвиленої драматичної атмосфери сприяло використанню бравурних стрімких пасажів октав («Повій, вітре, на Україну», «Полосонька»). У першому випадку Володимир Якович вимагав від своїх учнів тонкої філіровки звука, максимального легато; у другому – досягнення граничного темпу, справжньої віртуозної свободи. З великою ретель-

ністю підходив він до роботи над акордовою технікою, слідкуючи за синхронністю натискування клавіш, глибиною та насиченістю басового звука. Увага учнів фіксувалася також на якості самої «атаки» у співвіднесенні її з емоційною насиченістю конкретних епізодів.

Значну увагу приділяв Володимир Якович таким виконавським засобам виразності, як агогіка, штрихи, туше, вібрато, «запозиченим» з арсеналу художніх засобів струнно-смичкових інструментів. Зокрема, він дуже строго підходив до роботи над звуком, враховуючи все – вагу пальців і кисті, спосіб натискання клавіш і зняття з них пальців і, зрозуміло, образну сферу твору (епізоду, фрази тощо), яка потребує того або іншого характеру доторкання до клавіш та ведення міху. При роботі над штрихами В. Подгорний вважав за необхідне, передусім, створити в учня уявлення про характер їх звучання й не допустити їх формального, «усередненого» виконання. Розвиваючи слух, він навчав чути тонку різницю між звучанням легкого і акцентованого («колючого») стакато, градації легато й легатісімо.

Виховати не вузького спеціаліста, а музиканта широкого профілю – ось завдання, яке постійно ставив перед собою Володимир Якович. Звідси усі його нововведення у навчальному процесі. Так, у класі Подгорного студенти проходили школу баянного перекладання. Композитор залучав їх до сумісної роботи над аранжуванням творів, і цей досвід став їм надалі у пригоді.

Надаючи великого значення вихованню навичок спільного музичування, Володимир Якович не раз виступав зі своїми учнями у складі баянних ансамблів. На своїх уроках В. Подгорний часто брав у руки інструмент, демонструючи той чи інший варіант трактування твору, проте виступи на естраді педагога разом зі своїм учнем не можна порівняти ні з чим. Ансамблеве концертнування, яке передбачає справжнє злиття художніх устремлень учасників-виконавців, вимагає ідентичності звуковидобування, штрихів, фразування тощо. У такій ситуації студенти просто змушені домагатись тієї різнобарвності, і навіть оркестрового звучання інструмента, якої вимагав від них педагог.

Залучаючи студентів до різних, форм роботи, не схожих одна на одну, але дуже необхідних, Володимир Якович виховував в них серйозне ставлення до професії, сприяв їх різнобічному художньому розвитку. Його вихованці нерідко були першими слухачами й ціни-

телями творів. Спільні обговорення баянного репертуару, концертів, поїздки на конкурси, фестивалі, семінари – все це духовно зближувало педагога з учнями. При цьому сама неординарна особистість Володимира Яковича справляла особливий вплив на молодь [2, с. 97–98], [5, с. 183–185].

Ми весь час говоримо про «клас В. Подгорного», а точніше було б вести мову про «школу В. Подгорного» – школу, яка набула авторитету і популярності не лише в Україні, а й за її межами. Учні цієї школи усвідомлюють свою високу відповідальність за продовження й розвиток педагогічних принципів свого вчителя, пропаганду його творчості. Не раз від баяністів доводиться чути, що В. Подгорний як композитор випередив свій час. Його музика для баяна, високохудожня й високопрофесійна, є настільки складною для виконання, що далеко не кожному баяністові вдається впоратися з її фактурними і технічними труднощами. Кому ж як не вихованцям В. Подгорного дбати про свій виконавський рівень, сприяючи доступності його творів для максимального числа музикантів.

Музика В. Подгорного, як і творчість будь-якого значного художника, – це індивідуальний погляд на світ, це нове осмислення життя, постійна невгамована спрага відкриття прекрасного [12, с. 149].

Висновки. Творчість В. Подгорного відома сьогодні у професійних колах практично у всьому світу. Багато творів композитора міцно увійшли у золотий фонд не тільки вітчизняної, а й світової оригінальної баянної літератури. Високу оцінку творчості В. Подгорного давали свого часу Д. Шостакович, С. Богатирьов, Д. Кабалевський, Б. Лятошинський, Г. Галинін, Р. Щедрін, інші величні постаті музики ХХ століття.

Він один з тих не багатьох авторів, які своєю високохудожньою творчістю невпинно і послідовно упродовж десятиліть утверджували баян в ранзі академічного інструмента. Отже, Володимир Подгорний – один з таких композиторів, які змогли у 60–70-ті роки винести оригінальну для народних інструментів музику із замкненого кола квазіромантичності та танцювальної розважальності на широкий шлях серйозного, психологічно-поглибленого, змістовного, образного мовлення.

Досягнення В. Подгорного у педагогіці великою мірою обумовлені його здобутками у композиторській сфері. Його твори для баяна

звучать у виконанні найкращих музикантів у багатьох країнах світу, оркестрові – постійно включаються до репертуару Державного ансамблю «Росія», оркестру народних інструментів «Баян» (Москва) та ін. У 1975 році «Російська фантазія» В. Подгорного (у редакції для баяна) входила до програми Міжнародного конкурсу баяністів та акордеоністів у Клінгенталі, інші твори, зокрема, обробка народної пісні «Бариня», «Імпровізація і токато», «Прелюдія» – постійно виконуються провідними виконавцями у конкурсних та концертних програмах.

Творчість В. Подгорного підняла вітчизняний оригінальний репертуар на новий щабель професійності. Серед його композицій у джазовому стилі – «Ретро-сюїта», «Коханий мій» (концертна транскрипція на тему пісні Дж. Гершвіна), «Присвячення Карузо» (концертна фантазія на тему Л. Далла). Твори В. Подгорного записані на грамплатівках, у фондах Держтелерадіо України, вони звучать у виконанні професійних музикантів України й світу.

Вивчення творчого доробку В. Подгорного є не тільки необхідним елементом професійної майстерності баяніста-виконавця, а й пов'язано з більш масштабним та ґрунтовним процесом збагачення національної виконавської школи, яка не можлива без опанування, насамперед, української музичної спадщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Басурманов А. П. *Баянное и аккордеонное искусство* / А. П. Басурманов. — М., 2003. — 492 с.
2. Басурманов А. П. *Справочник баяниста* / А. П. Басурманов. — М. : Сов. композитор, 1987. — 422 с.
3. Галкін В. О. *Його життя подвиг* / В. О. Галкін // *Музика*. — 1999. — № 3. — С. 5.
4. Давидов М. А. *Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть* / М. А. Давидов // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. — Вип. 8 — К., 2000. — С. 10–16.
5. Димченко С. С. *Роль творчості Володимира Подгорного в жанровій еволюції української баянної школи* / С. С. Димченко // *Зб. наук. праць Кам'янець-Подільського державного університету. Серія Педагогіка*. — Вип. 4. — Кам'янець-Подільський, 2001. — С. 182–189.

6. Зеленюк В. Г. Подгорний Володимир Якович / В. Г. Зеленюк // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах : (Українська академічна школа) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; [Редкол. : В. І. Рожок та ін.]. — К., 2005. — С. 87–90.

7. Іванов Є. О. Деякі тенденції розвитку репертуару баяністів України у 70–90-х роках ХХ ст. / Є. О. Іванов // Проблеми виконавської інтерпретації інструментальних творів українських композиторів. — Суми, 1995. — С. 49–51.

8. Имханицкий М. Й. История баянного и аккордеонного искусства / М. Й. Имханицкий. — М., 2006. — 519 с.

9. Кужелєв Д. О. Баянне виконавство в музичній культурі 70–90-х років / Д. О. Кужелєв // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Вип. 5. — К., 2000. — С. 48–53.

10. Мирек А. М. Гармоника. Прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга / А. М. Мирек. — М., 1994. — 534 с.

11. Митці України: Енциклопедичний довідник // Ред. А. В. Кудрицький. — К. : Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1992. — 848 с.

12. Муха А. І. Композитори України та української діаспори. Довідник / А. І. Муха. — К., 2004. — 357 с.

13. Назаренко О. І. Кононова О. В. Володимир Подгорний / О. І. Назаренко, О. В. Кононова. — К. : Муз. Україна, 1992. — 46 с. : іл. — (Творчі портрети українських композиторів).

14. Подгорний В. Я. Школа технічної майстерності та ладо-гармонічного мислення баяніста / В. Я. Подгорний. — М., 1993. — 124 с.

15. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть : Довідник / А. А. Семешко. — Тернопіль : Навч. книга. — Богдан, 2009. — 242 с.

16. Семешко А. А. Владимир Подгорный: Один взгляд на портрет художника / А. А. Семешко. — К. : Ассо-орус Publishers, — 2003. — 24 с.

17. Семешко А. А. Портреты современных украинских композиторов-баянистов / А. А. Семешко. — К. — 2003. — 181 с.

18. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна / А. Я. Сташевський. — Луганськ. 2006. — 152 с.

19. Черноіваненко А. Д. Образно-драматична роль фактури в музиці для баяна другої половини ХХ століття / А. Д. Черноіваненко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Вип. 5 — К., 2000. — С. 149–150.

20. Черепанин М. В. *Естрадний олімп акордеона: монографія* / М. В. Черепанин, М. В. Булда. — Івано-Франківськ : «Лілея-НВ», 2008. — 256 с.

ДИМЧЕНКО С. С. Вплив творчої спадщини Володимира Подгорного на розвиток баянного мистецтва України. У статті розглянуто життєвий і творчий шлях ветерана баянного мистецтва України, першого професійного композитора у галузі вітчизняної музики для баяна, представника джазово-академічного напрямку акордеонно-баянного мистецтва, заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського Подгорного Володимира Яковича (1928–2010).

Ключові слова: ансамблеве виконавство, народно-пісенний мелос, композиторська творчість, музичне мистецтво, авторські твори, виконавський рівень.

ДЫМЧЕНКО С. С. Влияние творческого наследия Владимира Подгорного на развитие баянного искусства Украины. В статье рассмотрены жизненный и творческий путь ветерана баянного искусства Украины, первого профессионального композитора в области отечественной музыки для баяна, представителя джазово-академического направления аккордеонно-баянного искусства, заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского Подгорного Владимира Яковлевича (1928–2010).

Ключевые слова: ансамблевое исполнительство, народно-песенный мелос, композиторское творчество, музыкальное искусство, авторские произведения, исполнительский уровень.

ДЫМЧЕНКО S. S. Influence of creative inheritance of Volodymyr Podgorniy is ondevelopment of bayan art of Ukraine. In the article the vital and creative way of veteran of bayan art of Ukraine, first professional composer is considered in industry of home music for a bayan, representative of jazz-academic direction of accordion- aian art of the honoured worker of arts of Ukraine, professor of the Kharkiv national university of arts the name of I. P. Kotlyrevskiy Podgorniy Volodymyr Yakiv (1928–2010).

Key words: ensemble carrying out, folk-song melos, composer's work, musical art, authorial works, carrying out level.

ЕПІСТЕМОЛОГІЧНА ЦІННІСТЬ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВЯЧЕСЛАВА ПАЛКІНА

Актуальність. Розвиток української музичної культури останніх десятиліть засвідчує, що невід’ємною складовою феномену української музичної культури, був і залишається хоровий пісенспів. Устаивши в своєму розвитку віковічні традиції, жанр набув сучасних рис упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століття в творчій діяльності професійних колективів, успіхи яких ґрунтувались на досягненнях хорових шкіл Києва і Одеси, Львова та Харкова. Значною мірою цим успіхом музична культура завдячує особистому внеску талановитих і високопрофесійних яскравих особистостей – видатних хорових диригентів України. Відтак, надзвичайно актуальним вбачаємо якомога повніше опрацювання й залучення творчого доробку видатних представників хорової культури у широку музично-педагогічну та творчу практику.

Об’єктом роботи є розвиток хорової культури останньої третини ХХ-го – початку ХХІ-го століть. **Предметом** дослідження є творча діяльність одного з фундаторів Харківської диригентсько-хорової школи Вячеслава Палкіна як синтез культурознавчої та мистецтвознавчої компонент української хорової культури. **Завданням** дослідження є мистецтвознавчий аналіз диригентсько-виконавських концептів, музично-естетичних і тематично-репертуарних спрямувань у роботі В. Палкіна з професійними хоровими колективами у різні періоди його творчої діяльності та висвітлення вкладу видатного митця у розвиток музично-хорової культури України.

Ступінь наукової розробки проблеми. Аналізу виконавського стилю видатного диригента, світоглядно-естетичних аспектів добору репертуару, особливостей практично-репетиційної роботи з хором та його митецько-педагогічних принципів були посвячені праці провідних музикознавців та інших фахівців хорово-диригентської галузі А. Лашенка, М. Черкашиної, Л. Пархоменко, В. Рожка, Т. Кравцова, І. Гулеско, Л. Шаповалової, С. Прокопова, В. Ніколаєва та багатьох інших.

Один з найвидатніших українських хорових диригентів В. С. Палкін упродовж тривалого часу успішно керував як аматорськими, так і професійними колективами: хором української пісні Харківської філармонії, хором студентів Харківського інституту культури (60–70-ті роки), більше 30 років – народною чоловічою капелюю НЮА імені Ярослава Мудрого, з 1980 – Харківським камерним хором (нині Академічний хор імені В. С. Палкіна Харківської обласної філармонії).

Особливо яскраво висвітлився великий диригентський талант митця, неабиякий організаторський хист, педагогічна майстерність, глибокі знання у галузі хорового мистецтва та досконале володіння виконавським вокально-хоровим процесом, на якому вибудовувались його творчі концепти у 80-ті роки ХХ століття. Творча спадщина В. С. Палкіна цього періоду сьогодні набуває виразно еталонних рис на прикладі розвитку Харківського камерного хору і знаменує значний етап у розвитку харківської диригентсько-хорової школи.

Мистецтвознавчий аналіз дозволяє нам стверджувати, що під керівництвом Вячеслава Палкіна Харківський камерний хор розкривав на сцені універсальні можливості академічного хору, як з точки зору вокального мистецтва, так і драматургії творів, які ним виконувалися. Цей універсалізм підтверджує насамперед репертуарна спрямованість хору, в якій простежуються три основні лінії: духовні і світські хорові твори а cappella класичної і сучасної української і російської музики, хорові твори великої форми та хорова музика композиторів Харківського регіону.

Представник плеяди видатних діячів національної хорової культури, зусиллями яких відроджувались традиції духовної музики, В. С. Палкін у роботі з Камерним хором Харківської філармонії втілював свої багаторічні творчі пошуки у нових підходах до її прочитання та інтерпретації, вражаючи сучасників глибиною розкриття художніх концепцій, досконалою вокально-хоровою технікою, тонким психологізмом і неповторним відтворенням своєрідної аури цих творів [7].

Харківський камерний хор неодноразово представляв хорову культуру Слобожанщини на мистецькому форумі «Золотоверхий Київ», вписавши яскраву сторінку в свою історію виступами на VI хоровому фестивалі, що відбувся в 2002 році, де колектив репрезенту-

вав оновлену вишукану програму, до якої увійшли твори національної та зарубіжної класики, музика сучасних композиторів: духовні і світські хорові твори а саррелла класичної та сучасної української та російської музики (А. Веделя, К. Стеценка, М. Леонтовича, Б. Лятошинського, Г. Майбороди, Л. Дичко, Є. Станковича, М. Кармінського, Г. Гаврилець, О. Яківчука, О. Скрипника, Ю. Алжнева, О. Гречанінова, С. Рахманінова, П. Чеснокова, А. Шнітке, В. Гавриліна). Окрім виступів за програмою фестивалю, того року Камерний хор здійснив запис української та російської духовної музики на Національному радіо та співав у Михайлівському Золотоверхому соборі.

Висока виконавська культура, неосяжний діапазон репертуару, вільне володіння різними стилями, що є визначальними ознаками Харківського камерного хору, зробили виступ колективу значною мистецькою подією. Надзвичайною глибиною відзначалася інтерпретація духовної музики, яка була представлена у першому відділенні перлинами православної музичної творчості від Кирила Стеценка – «Благослови, душе моя, Господа» до сучасних майстрів: Лесі Дичко «Нехай повні будуть уста наші» та Юрія Алжнева «Слава Тобі, Господи». Красиві голоси і натхненний спів солістів Н. Полікарпової, О. Білик, І. Сахно доповнювали виконавську палітру хорового звучання. Музикознавець Раїса Вахрамєєва відзначала врівноважене звучання всіх голосів, відмінну дикцію, широкий діапазон динамічних засобів, а понад усе надзвичайну глибину і психологізм у відтворенні художньої концепції музики, якою досягається своєрідне перевтілення хорового співу в музичний живопис.

Виступи Харківського камерного хору отримали високу оцінку багатьох діячів української культури. Відомий письменник Микола Кагарлицький зазначав, що блискучим виступом у фестивалі «Золотоверхий Київ» колектив ніби підсумував свої високі творчі досягнення в мистецтві хорового співу, а заодно й піднісся на вищий щабель пізнання. Увагу митця привернула і яскрава постать художнього керівника колективу В. С. Палкіна, його талант і любов до хорового співу, широка ерудиція, виняткова працелюбність і надзвичайно висока педагогічна майстерність: «За диригентським пультом В. С. Палкін напрочуд безпосередній, окрилений, випромінює на артистів хору душевне тепло, а водночас доносить свою добротворчу волю, яка й на-

дихає виконавців до творення. Виконання кожного твору пронизане своїм внутрішнім світлом та засвідчує духовну спорідненість диригента і колективу у втіленні художньої ідеї» [2]. Упродовж кількох десятиліть диригентом і його колективом були опрацьовані і розкриті у неповторному виконанні багато перлин духовної музики М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Лисенка, О. Кошиця, С. Танєєва, О. Кастальського, О. Архангельського та багатьох інших композиторів.

До значних художньо-митецьких досягнень камерного хору Харківської філармонії слід віднести виконання духовних хорових концертів №№ 17, 18, 19 та 20 Артемія Веделя за окремою програмою на XI Хоровому фестивалі, присвяченому творчості геніального композитора епохи класицизму в Успенському соборі Києво-Печерської Лаври 8 червня 2007 року.

Надзвичайно вдалою і глибокою була сприйнята фахівцями інтерпретація перлин української та російської духовної музики – «Благослави, душе моя, Господа» К. Стеценка, «Заступниця усердная» П. Чеснокова, «Три духовних хора» А. Шнітке, «Нехай повні будуть уста наші» Л. Дичко, «Слава тобі, Господи» Ю. Алжнева у виконанні хору в січні 2005 року в м. Дніпропетровську на XII-му Всеукраїнському фестивалі духовного співу «Від Різдва до Різдва».

Ще у роки навчання і професійного становлення В. С. Палкін запозичив багато фахових рис, притаманних провідним диригентам симфонічних оркестрів. Тому упродовж всього творчого шляху він тяжів до великої форми, до кантатно-ораторіального жанру, до вокально-симфонічної музики і часто виконував з хором такі твори. Значними культурно-митецькими явищами стали виступи Харківського камерного хору сумісно з симфонічним оркестром національної філармонії, які відбулися в листопаді 1997 року в Колонному залі імені М. Лисенка. В програмі першого концерту було виконано шедевр пізнього Россіні, натхненний симфонічно-хоровий цикл «Stabat Mater». Як зазначає професор М. Черкашина, виконання цього твору виявило такі якості хорового звучання як рівність звуковедення, злагодженість, чистоту ліній, ідеальний характер тембрового забарвлення звуку, який відтворює піднесену неземну природу ангельського співу. У другому концерті, який був присвячений творчості Альфреда Шнітке, було виконано два ранніх твори композитора, об'єднаних темою прощання

і смерті: цикл «In memoriam» (авторський оркестровий варіант фортепіанного квінтету) і «Реквієм». Виконавці глибоко відтворили образний стрій цієї музики – «... сумної, жорсткої, урочисто-непохитної, містично-таємничої або по-театральному грізної, в якій скрізь призму часу проступає нетлінний образ Вічності» [8].

Новою яскравою сторінкою в історії Харківського камерного хору стало виконання у 2004 р. монументального твору Й. С. Баха «Магніфікат» на Міжнародному музичному фестивалі «Харківська Бахіана». Це перший великий твір німецького композитора, який увійшов до репертуару колективу, і сам В. Палкін неодноразово висловлював думку про те, що цей твір цілісно і різнобічно розкриває сутність стилю композитора і є чудовою школою хорового співу. Під художнім керівництвом професора В. С. Палкіна виконавську інтерпретацію цього твору здійснили Камерний хор та симфонічний оркестр Харківської державної філармонії, солісти Тамара Гармаш, Людмила Семенко, Наталя Полікарпова, Микола Гончаров та органіст Станіслав Калінін.

Як відзначила професор Олена Рощенко після виконання В. С. Палкіним «Магніфікат» Й. С. Баха, виконавська інтерпретація диригентом хорової музики різних стилів і жанрів своєрідно віддзеркалює принципи його диригентської техніки. У виконавській інтерпретації цього твору було послідовно втілено один із творчих принципів диригента «Усталеність жесту – запорука його точності», що обумовило стриманість сценічного самовираження. На її думку, в інтерпретації «Магніфікат» виявилися найкращі якості диригента як музиканта – у надзвичайно тонкому відтворенні образного змісту музики, широкій палітрі динамічних градацій, високій культурі вокалу та оркестрової гри. Ці ознаки засвідчують глибоке усвідомлення філософської концепції твору, яка втілює ідею Хреста – символу смерті та воскресіння у християнстві, а диригентська майстерність митця виразно простежується в особливому умінні щодо завершення розвитку музичної думки [6].

Творчій діяльності Харківського камерного хору цих років притаманне постійне оновлення репертуару, з обов'язковою підготовкою кількох прем'єр у сезон. У 2005 р. у межах щорічного фестивалю «Харківська Бахіана» було здійснено прем'єру «Демественної літургії» російського композитора Олександра Гречанінова. У партіях хору,

солістів і органу композитор відходить від традиційних уявлень про жанр літургії, вводячи до партитури інструментальний супровід. Саме звучання органу надає цьому творові особливої урочистості. У статті, що висвітлює цю подію «Божественні голос та орган» кандидат мистецтвознавства Наталія Крихітіна відзначає блискуче виконання солістами (І. Сахно, М. Гончаров) ключових пісень Літургії: «Трисвяття», «Херувимська пісня», «Достойно є». Окрасою прем'єри була партія органа у виконанні головного органіста Санкт-Петербурзької капели О. Кіняєва, який виявив глибоке розуміння надзвичайності трактовки жанру Літургії, чудовий ансамбль з хором і солістами.

Прем'єра цього твору стала ще одним яскравим свідченням високої виконавської культури Харківського камерного хору та його художнього керівника В. С. Палкіна. Мистецтво колективу відзначалося осмисленістю виконання, багатством виразних відтінків, ансамблевою злагодженістю із солістами та органом. Та понад усе, як зазначає Наталія Крихітіна, слухачів вразив потужний внутрішній, духовний і емоційний імпульс, що передавався від виконавців до слухачів і наповнював зал особливою атмосферою.

Високо оцінював виконавську культуру Харківського камерного хору та його художнього керівника, в особі якого він бачив великого музиканта з відмінною технікою і чудовою музикальністю, видатний диригент Вахтанг Жорданія, що мав нагоду співпрацювати з хором на XI міжнародному музичному фестивалі «Харківські асамблеї» у 2004 році.

В. Палкін став ініціатором повернення до слухача улюбленого творіння Бориса Лятошинського – Другої симфонії (написаної у 1936 р.), яка відтворювала суворе обличчя сучасності і була сповнена пам'яті про жорстокий тридцять третій та передчуття тридцять сьомого років – на десятиріччя викреслену з духовного життя поколінь, виконану 1995 року на фестивалі з нагоди 100-літнього ювілею видатного українського композитора. Виконав твір молодіжний симфонічний оркестр під керуванням Ігоря Палкіна. Виконавці майстерно втілили художню концепцію твору, позначеного складною музичною мовою та високим драматизмом. Як відзначала професор О. Рощенко «духовні зв'язки поєднують симфонію не лише з колізіями сучасності. Це – діалог з Вічністю, одвічне зіткнення Світла і Пітьми» [6].

Виступ Камерного хору Харківської філармонії під керування В. С. Палкіна став окрасою всього музичного фестивалю. Виконання української народної пісні «Заповіт» на вірші Т. Шевченка в обробці Б. Лятошинського набуло високого символічного значення духовного звертання до нащадків.

Загалом, упродовж свого багатолітнього творчого шляху видатний диригент здійснив хоріві інтерпретації десятків творів великої форми (М. Лисенка, Л. Ревуцького, Й. С. Баха, Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Л. Керубіні, Ф. Мендельсона, Дж. Россіні, Дж. Верді, А. Шнітке, Дж. Пуччіні, Г. Берліоза, М. Дюруфле, Л. Бернстайна, Е. Ллойда Веббера, Г. Холста, П. Чайковського, О. Гречанінова, С. Рахманінова, В. Гавриліна).

Творча діяльність Харківського камерного хору була позначена тісною співпрацею з композиторами Харкова. Хоровий доробок митців регіону став візитівкою концертних програм колективу і отримав високомайстерне втілення, відтак особливе місце у диригентській спадщині В. С. Палкіна належить зразкам інтерпретації хорової музики таких знаних композиторів харківського регіону, як М. Стецюн, Т. Кравцов, Ю. Алжнев, М. Камінський, А. Гайденко, В. Дробязгіна, О. Литвинов, В. Мужчиль і багатьох інших у виконанні Камерного хору.

У 2001 році на творчому вечорі з нагоди 100-річчя від дня народження видатного музиканта і хорового диригента З. Д. Заграничного – одного з перших наставників В. Палкіна – камерний хор уперше виконав його унікальні композиції на народні єврейські теми, які прозвучали на мові ідіш. Це хоріві мініатюри: «Гірш Лекет», «Де я не хочу померти» із заповіді Шолом Алейхема (солісти Ігор Сахно, Максим Пастер) і чудові обробки єврейських народних пісень «Маргаритки» (солісти Наталія Полікарпова і Максим Пастер), «Біля дитячої колиски» (солістка Ольга Єрмоленко).

Велику художню цінність вбачав В. Палкін в хоровому доробку відомого харківського композитора Анатолія Гайденка, творчість якого споріднена зі стилем відомих представників харківської композиторської школи В. Борисова і В. Підгорного, визначальною рисою якого є синтез сучасних засобів композиторського письма з переосмисленням фольклорних першоджерел, що яскраво простежується в хоро-

вому творі «Чотири дійства» для двох хорів. Знаменною мистецькою подією стало виконання цього масштабного твору на ювілейному концерті з нагоди 65-річчя від дня народження композитора. Виконавці – Камерний хор Харківської філармонії (керівник народний артист України – професор В. С. Палкін) та хор Харківської державної академії культури (керівник заслужений діяч мистецтв України, професор В. І. Ірха).

Визначною культурно-мистецькою подією став хоровий концерт в залі обласної філармонії, який відбувся 2005 року, де Харківський камерний хор під керівництвом В. С. Палкіна представив програму, яка репрезентувала панораму розвитку творчості композиторів Харкова у хоровому жанрі майже за три останні десятиліття. У першому відділенні було виконано перлину сучасного хорового мистецтва, цикл Тараса Кравцова на вірші В. Сосюри «Хорові акварелі». Зазначимо, що у 2002 році на визначенні 80-річного ювілею композитора саме Харківський камерний хор вперше здійснив виконавську інтерпретацію цього масштабного твору. Художня концепція циклу вразила сучасників високим рівнем композиторської майстерності, тонким втіленням вишуканої поезії і вмінням передавати всі барви ліричних почуттів, яскравим національним колоритом і глибиною філософського осмислення життя [4].

У другому відділенні були виконані твори В. Золотухіна, В. Птушкіна, М. Стецюна, А. Гайденка, М. Кармінського, Ю. Алжнєва, В. Мужчиля і В. Дробязгіної. В доробку цих відомих майстрів харківської композиторської школи представлена хорова музика, незважаючи на те, що творча діяльність кожного із них має різну спрямованість. З особливим натхненням виконавці – Камерний хор та соліст, заслужений артист України Володимир Болдирев – втілили на сцені блискуче музичне полотно видатного композитора-симфоніста Володимира Золотухіна – концертну обробку його пісні-кантати на вірші М. Нагнибиди «Україні зоряні орбіти». Музична мова цього твору віддзеркалює риси, які притаманні творчості композитора. Масштабність задуми, яскравий мелодизм, принципи симфонічного розвитку в хоровій та інструментальній фактурі, широка палітра тембральних і динамічних засобів спрямовані на цілісне відтворення ідеї твору – священного для людей почуття любові до Вітчизни, батьків, рідної землі [5].

У звітному концерті прозвучало також два твори В. Мужчиля – «Вмирала річка» (сл. В. Шаповаленка) та «Прощавай ХХ сторіччя!» (солістка – Я. Лихачова). Самобутня музика одного з найяскравіших представників сучасного музичного авангарду розкрила широкий діапазон засобів музичної виразності і нові грані виконавської естетики Харківського камерного хору.

Під орудою В. Палкіна хор виконав низку духовних хорових творів. Серед них – «Радуйся, Маріє» М. Стецюна (сл. О. Марченка; солістка – заслужена артистка України Л. Величко); «Не бойтесь говорити о Боге» А. Гайденка (сл. О. Романовського), «Слава тобі, Господи» Ю. Алжнева (соліст І. Сахно), «Благодарение Господу» М. Кармінського (сл. М. Цветаєвої). Останній твір уже став класикою. Глибоко вистраждані поетесою вірші надихнули композитора на створення музичного шедевру, який своєю суттю, за визначенням О. Кононової, є своєрідним «філософсько-емоційним Еверестом», в якому втілено щирі любов до Творця [3].

Визначною подією в культурному житті Харкова став фестиваль православної хорової музики з нагоди 250-річчя від дня народження Дмитра Бортнянського, організатором якого був В. С. Палкін. Під художнім керівництвом В. С. Палкіна у двох програмах Харківського Камерного хору та десяти програмах провідних колективів міста була представлена широка історична панорама вітчизняної духовної музики. В цих творах втілено красоту і велич православного споглядання.

Як відзначила професор Л. Шаповалова, хорова культура Слобожанщини не знала ще такого свята, а подвижницька праця В. С. Палкіна як художнього керівника камерного хору Харківської філармонії на зламі тисячоліть набуває вже історичного значення [9, с. 20–21]. Невипадково його багатолітня творча праця з відродження традицій православного співу відзначена орденом «За церковні заслуги» Преподобного Нестора-Літописця.

Важливою віхою і митецьким досягненням Камерного хору обласної філармонії під орудою художнього керівника, народного артиста України В. Палкіна стала участь у творчому звіті «Симфонія землі Слобожанської» в Національному палаці «Україна» на II-му Всеукраїнському фестивалі майстрів мистецтв та художніх колективів з нагоди 10-ї річниці Незалежності України. В творчому звіті були представле-

ні такі провідні хорові колективи краю, як Камерний хор обласної філармонії (художній керівник, народний артист України В. Палкін), хор Харківської державної академії культури (художній керівник, заслужений діяч мистецтв України, професор В. І. Ірха), Хор оперної студії Харківського державного інституту мистецтв імені І. Котляревського (хормейстер – заслужений діяч мистецтв України, професор Н. Белік-Золотарьова), Хор хлопчиків та юнаків Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату (художній керівник і диригент О. Кошман). Саме участь хорових колективів стала тією ліричною домінантою, яка надала неповторного забарвлення виступу харків'ян. Об'єднуючим елементом творчого звіту, як відзначає професор Петро Андрійчук, стала вісь «пролог-епілог» в якій сконцентрувалися благородство і духовність. Програма відкривалася молитвою за долю українського народу «Слава тобі, Господи!» відомого харківського композитора Юрія Алжнева, яку виконали провідні хорові колективи регіону і народний артист України, соліст Харківського академічного театру опери та балету імені М. Лисенка Микола Коваль. Виконавці майстерно втілили художню концепцію твору, позначеного сучасною музичною мовою і делікатно вкрапленими інтонаційно-поетичними цитатами з «Молитви за Україну» М. Лисенка – О. Кониського. Завершував програму звіту величний фінал, в якому прозвучала перша частина кантати «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка – Т. Шевченка у виконанні хорових колективів і Симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії під орудою Ю. Янка. Блискучим був окремий виступ Камерного хору Харківської філармонії, який з особливим натхненням виконав українську народну пісню у вільній обробці О. Скрипника «Ой, нині свято Яна».

У здійсненні цього масштабного мистецького проекту надзвичайно яскраво розкрився великий диригентський талант і блискучі організаторські здібності видатного діяча національної хорової культури – головного хормейстера концерту – народного артиста України, професора В. С. Палкіна. Виступи хорових колективів стали окрасою творчого звіту, вони сприяли втіленню його художньої концепції, авторами якої є відомі діячі театрального мистецтва Харкова заслужені діячі мистецтв України Г. Селіхов і Ф. Чемеровський. Виконавці розкрили її основну ідею, в якій поєдналися душевний спокій і внутріш-

ня динамічна сила, що найкраще передають філософську глибину і дух Слобожанського краю [5].

До безперечних митецьких здобутків диригента слід віднести концерт Камерного хору в Колонному залі імені М. В. Лисенка з нагоди висунення кандидатури В. С. Палкіна на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка. Рецензент, наголошуючи на вагомому внеску колективу в мистецьке життя Харкова, зазначив, що репертуарний список хору здається неозорим: він охоплює творчість українських композиторів від М. Лисенка, К. Стеценка до Л. Дичко, Є. Станковича, російської музики від М. Глінки, С. Танєєва, С. Рахманінова до Г. Свірідова, В. Гавріліна, А. Шнітке, західноєвропейської – від О. Лассо, Й. С. Баха, В. А. Моцарта до К. Орфа і Е. Ллойда Веббера. До програми концерту увійшли частини «Урочистої меси» Джоакіно Россіні та хорові мініатюри українських і російських композиторів. Хорова музика була різноманітною за своїми жанровими ознаками: це і духовні твори, і обробки народних пісень, і філософська лірика, і витончені жанрові замальовки. Концертний виступ Камерного хору віддзеркалив різні грані його виконавського стилю. Інтерпретація «Урочистої меси» Дж. Россіні позначена масштабністю звучання, поглибленою зосередженістю і багатством тембральних барв. Концерт ще раз показав, що найбільш близькою світовідчуттю В. С. Палкіна є українська хорова музика. Саме тому з таким натхненням і тонким відчуттям стилю хоровий колектив виконав псалом «Боже мій, нащо мене ти покинув» Ганни Гаврилець і «Нехай повні будуть уста наші» з «Святкової Літургії» Лесі Дичко. Надзвичайно проникливо прозвучав хор Б. Лятошинського «Із-за гаю сонце сходить» і духовні твори К. Стеценка і М. Леонтовича. Витонченою була інтерпретація мініатюри Т. Кравцова «Сніжинки», яка вразила довершеністю звукопису [1].

Творчі здобутки В. С. Палкіна були належно поціновані Українською Державою присудженням йому Національної премії України імені Тараса Шевченка, а у вересні 2008 року за видатні заслуги в розвитку українського музичного мистецтва і високий професіоналізм Камерному хору Харківської філармонії було присвоєно статус академічного.

Висновки. Вищевикладений огляд професійних досягнень видатного хорового диригента сучасності дозволяє нам стверджувати непе-

ресічну епістемологічну цінність творчої діяльності В. Палкіна у контексті розвитку сучасної диригентсько-хорової культури України.

У виконавській естетиці В. С. Палкіна відбулось високомайстерне втілення оригінальних художніх концепцій з притаманним митцю глибоким психологізмом проникнення в тканину виконуваних хоровим колективом творів, набула нових рис культура звуковедення і природність співу, засвідчуючи появу нової хорової школи, що наслідує кращі національні хорові традиції. Виконавське втілення світової і української духовної хорової спадщини Камерним хором Харківської філармонії віддзеркалило багаторічні пошуки видатного майстра інтерпретації і стало взірцем глибинного розкриття художніх концепцій, досконалого оволодіння колективом вокально-хоровою технікою, тонким психологізмом музичного відтворення своєрідної аури цих творів.

До самобутніх творчих рис і принципів В. С. Палкіна, характерних для його роботи з підбору хорового репертуару слід віднести відродження забутих або маловідомих творів, універсальність майстра в опануванні різних музичних пластів, сміливого жанрово-тематичного експерименту, відкриття нового і своєрідну інтерпретацію уже звичного, традиційного.

«Все моє життя присвячене тому, щоб якомога більше людей залучити до найдемократичнішого, доступного, яскравого музикування – хоровому співу. Я щасливий, коли прекрасно звучить той чи інший твір» – таким чином В. С. Палкін свого часу сформулював власне життєве кредо [5]. Свідченням плідності подвижницької багатолітньої праці видатного музиканта з відродження традицій академічного хорового співу є сьогоднішній розквіт харківської диригентсько-хорової школи, творчі досягнення якої сьогодні примножує ціла плеяда обдарованих митців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Берденникова Е. Харьковская ветвь : [О концерте Харьковского камерного хора в Колонном зале им. Н. Лысенко] / Е. Берденникова // *Зеркало недели*. — 2003. — 15 февраля. — С. 17.
2. Кагарлицький М. Митець національного звучання / М. Кагарлицький // *Слобідський край*. — 2003. — 11 листоп.

3. Кононова О. Сузір'я Слобожанщини / О. Кононова // Слобідський край. — 2005. — 1 березня, № 38.
4. Лащенко А. Хоровые «Перезвоны» Вячеслава Палкина / А. Лащенко // Время. — 2000. — 31 октября.
5. Палкін І. В. Вячеслав Палкін. Шляхами хорового мистецтва : науково-популярне видання. / І. В. Палкін. — Харків : СПДФО Бровін О. В., 2011. — 306 с.
6. Роценко О. / Блага вість арт-фестивалю. // О. Роценко. / Слобідський край. — 2004. — 22 квітня, № 76.
7. Серебрякова Є. Диригент хору В. С. Палкін / Є. Серебрякова // Вечерний Харків. — 1988. — 27 лютого.
8. Черкашина М. Осенние мотивы / М. Черкашина. // «Зеркало недели». — 1997. — 14 ноября, № 46.
9. Шаповалова Л. В. Слово о Мастере или человек-планета / Л. В. Шаповалова // Творчо-педагогічна діяльність Вячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 16 вересня 2005 р. / За ред. Г. Я. Ботунової. — Харків : НТУ «ХПІ», 2006. — С. 20–21.

МАРТИНЮК А. Епістемологічна цінність творчої діяльності Вячеслава Палкіна. В роботі розкривається творча діяльність одного з фундаторів Харківської диригентсько-хорової школи Вячеслава Палкіна як синтез культурознавчої та мистецтвознавчої компонент української хорової культури. Здійснюється мистецтвознавчий аналіз диригентсько-виконавських концептів, музично-естетичних і репертуарних спрямувань у роботі В. Палкіна з професійними хоровими колективами у різні періоди його творчої діяльності. Висвітлюється вклад митця у розвиток музично-хорової культури України.

Ключові слова: художній світогляд, естетична концепція, музична інтерпретація, хорова стилістика.

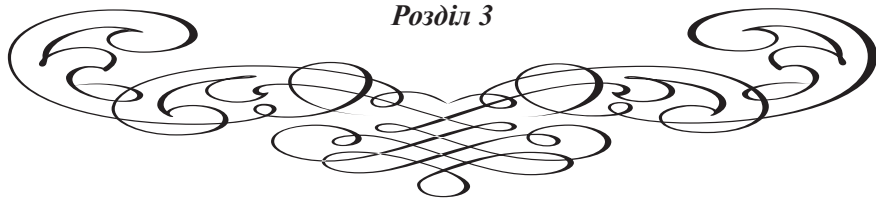
МАРТИНЮК А. «Епістемологическая ценность творческой деятельности Вячеслава Палкина». В работе раскрывается творческая деятельность одного из основателей Харьковской дирижерско-хоровой школы Вячеслава Палкина как синтез культуроведческой и искусствоведческой компонент украинской хоровой культуры. Осуществляется искусствоведческий

анализ дирижерско-исполнительских концептов, музыкально-эстетических и репертуарных направлений в работе В. Палкина с профессиональными хоровыми коллективами в разные периоды его творческой деятельности. Освещается вклад художника в развитие музыкально-хоровой культуры Украины.

Ключевые слова: художественное мировоззрение, эстетическая концепция, музыкальная интерпретация, хоровая стилистика.

MARTYNYUK A. Epistemological value of the creative activity of Vyacheslav Palkin. The article deals with the creative activity of one of the founders of Kharkiv Viacheslav Palkin conductor-choir school, as the synthesis of cultural study and art study components of Ukrainian choir culture. The author carries out the art study analysis of conductor-performance concepts, musical-aesthetical and thematic-repertoire directions in Palkin's work with the professional choir collectives within different periods of his creative activity, as well as reveals the outstanding artist's contribution to the development of Ukrainian musical-choir culture.

Key words: artistic worldview, performance aesthetics, musical interpretation, stylistics.



МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА І ВИКОНАВСТВО

УДК [78.071.2 : 78.087.68] : 78.03 (477.54)''19''

Наталія Бєлік-Золотарьова

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ Д. А. ГЕРШМАН:
СКЛАДОВІ МАЙСТЕРНОСТІ ОПЕРНОГО ХОРМЕЙСТЕРА**

Ім'я Дори Абрамівни Гершман золотими літерами вписане до літопису харківської диригентсько-хорової школи. Визначний оперний хормейстер, блискучий викладач, людина високої ерудиції, надзвичайно вродлива жінка, Д. А. Гершман керувала хором оперної студії Харківської консерваторії (нині національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського) з 1947 по 1986 рр. Час, коли вона очолювала хоровий колектив студентського оперного театру, відзначений вагомими досягненнями. Взагалі, хор оперної студії ще не знайшов осмислення ні як складова оперного цілого, ні як художнє явище мистецького життя Харкова, не вивчена й методика роботи з хором Д. А. Гершман, за допомогою якої цей хоровий колектив став одним із кращих в Україні.

Актуальність проблематики даної статті продиктована необхідністю осмислення творчо-виконавської діяльності видатних хорових диригентів, що має непересічне значення для диригентсько-хорової практики й педагогіки.

Метою дослідження є висвітлення постаті Д. А. Гершман як оперного хормейстера.

Досягнення означеної мети потребує вирішення наступних завдань: дослідити витоки формування творчо-виконавського стилю

Д. А. Гершман; простежити шляхи становлення Д. А. Гершман як оперного хормейстера; виявити специфіку оперно-хорового виконавства; окреслити творчі засади Д. А. Гершман щодо інтерпретації хорової складової оперного твору.

Об'єкт дослідження – оперно-хорове виконавство, **предмет** – методичні принципи роботи з оперним хором Д. А. Гершман.

Дора (Доба) Абрамівна Гершман (1908–2004) була серед тих, хто з самого початку пов'язав свою долю з діяльністю молодого студентського театру. А історія оперної студії Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського розпочалася 1939 року, коли 10 грудня її відкриття ознаменувалось прем'єрою величного твору М. Мусоргського «Борис Годунов». Чудова піаністка, вона спочатку працювала концертмейстером хору, а обов'язки хормейстера на той час виконувала Ф. М. Долгова. Та вже 1947 року Д. А. Гершман здійснила постановку хорових сцен опери С. Рахманінова «Алеко» як хормейстер. Згадуючи цю постановку, Дора Абрамівна із захопленням розповідала про диригента – «изумительного музыканта В. И. Пирадова, потрясающего режиссера В. Г. Будневича»...

Серед чинників, що сприяли становленню Д. А. Гершман як оперного хормейстера є, по-перше, співпраця з Ф. М. Долговою, яка мала неабиякий досвід роботи з оперним хором. Ф. М. Долгова – випускниця Харківської консерваторії – розпочинала свій шлях як концертмейстер у Харківському оперному театрі, де працювала як з видатними співаками, зокрема, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Гришко, З. Гайдай, так і в хоровому класі під керівництвом знаних оперних хормейстерів О. А. Капульського, М. М. Тараканова, О. В. Попова. Саме спілкування з хором, участь у постановці таких оперних творів як «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Русалка» О. Даргомижського, «Купало» А. Вахнянина та ін. дозволило їй оволодіти методикою роботи з оперним хором. За часів керування хором Харківського оперного театру О. В. Попова (1926–30, 1934–1948 рр.), Ф. М. Долгова працювала в якості другого хормейстера, а коли він виїхав, очолила хоровий колектив (1938–1941). Ф. М. Долгова вважала, що «ни одна консерватория не могла дать таких знаний, как дает практическая работа под руководством выдающихся мастеров оперного искусства...» [6, с. 42]. Такої ж думки завжди дотримувалась і Д. А. Гершман. Керуючи про-

фесіональним хоровим колективом, вона одночасно й навчалась у нього, тобто відбувалось своєрідне взаємозбагачення. А співпраця з визначними діячами оперного виконавства: диригентами В. Й. Пірадовим, І. Б. Гусманом, П. М. Славінським, А. О. Людмилінім; режисерами С. Д. Масловською, В. Г. Будневичем, М. В. Авахом також, безперечно, сприяла становленню Д. А. Гершман як оперного хормейстера.

Та не треба забувати й роки навчання: спочатку у Харківському музичному технікумі (1924–1926 рр.), згодом, з 1926 р. у музично-драматичному інституті, де вона 1930 р. отримала першу вищу освіту як піаністка (клас професора Н. Б. Ландесман). Праця в якості концертмейстера хору оперної студії (1939–1941 рр.), набуття подальшого хормейстерського досвіду під час евакуації до м. Уральськ у роки Великої Вітчизняної війни (хормейстер Карело-Фінського музичного театру, художній керівник самодіяльності Ленінградського військового училища зв'язку) вирішило долю Д. А. Гершман – 1944 року вона вступила до диригентсько-хорового факультету Харківської консерваторії, де за три роки отримала прекрасну школу в класі з диригування заслуженого артиста України З. Д. Заграничного. Блискучий хормейстер, він великого значення надавав набуттю студентами саме практичних навичок роботи з хором. Тому немає жодних сумнівів, що студентка, яка отримувала другу вищу освіту, вже мала досить значний хормейстерський досвід і працювала з професійним хоровим колективом – хором оперної студії, мала підтримку З. Д. Заграничного й цілковите порозуміння щодо творчо-виконавських питань. Свідомством цього є той факт, що на афішах перших постановок хормейстера Д. А. Гершман в оперній студії стоїть й ім'я її вчителя.

Під орудою Д. А. Гершман хор студентського оперного театру став самостійною концертною одиницею. Архівні документи свідчать, що репертуар хору оперної студії був надзвичайно різноманітним: В. А. Моцарт *Lacrimosa* з *Requiem*'у, Л. ван Бетховен «Весенний призыв», «Морская тишь», М. Лисенко «Пливе човен», П. Ніщинський «Закувала та сива зозуля», М. Леонтович «Пряля», В. Мураделі «Молодость мира», П. Гайдамака «Пісня про Харків» і, звичайно, хори з опер, що на той час були в репертуарі оперної студії.

На жаль, перелічити всі концерти хору під керівництвом Д. А. Гершман неможливо, тому згадаємо деякі з них. Так, 1955 року

хоровий колектив брав участь у восьми концертах з програмою, що була підготовлена до 50-річчя першої російської революції; 1956 року – у концерті, присвяченому XIX з'їзду Комуністичної партії України. У 1956–57 роках хор провів низку концертів у підшефних організаціях та до виборів у місцеві Ради. А в 1958 році – брав участь в урядовому концерті до 88-річчя з дня народження В. І. Леніна. Окрім концертної, хоровий колектив оперної студії під орудою Д. А. Гершман займався просвітницькою діяльністю, зокрема проводив лекторії, наприклад, до 50-річчя з дня смерті М. А. Римського-Корсакова (1958 р.), де виконувались хорові сцени з опери «Царева наречена». Та справді триумфальними були концерти хору оперної студії, де виконувались величні вокально-симфонічні твори: 1982 року – кантата С. І. Танєєва «Іоанн Дамаскин», 1986 року – Magnificat І. С. Баха.

Та найулюбленішою справою, справою свого життя Дора Абрамівна вважала роботу над втіленням хорових сцен в оперних творах. Як хормейстер вона прийняла участь у численних постановках опер композиторів різноманітних епох, національних шкіл та напрямів. За допомогою «Анотованого каталогу вистав Оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського», створеного Л. І. Кучер, є можливість хронологічно відтворити шлях визначного оперного хормейстера Д. А. Гершман: **1947 р.** – «Алеко» С. Рахманінова, «Іоланта» П. І. Чайковського, «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргського; **1948 р.** – «Паяцы» Р. Леонкавалло; **1949 р.** – «Снегурочка» М. Римського-Корсакова, «Наталка-Полтавка» М. Лисенка, «Розбійники» Ж. Оффенбаха; **1949–1950 н. р.** – «Майская ночь» М. Римського-Корсакова, «Риголетто» Дж. Верді, «Корневильские колокола» Р. Планкетта, «Проданная невеста» Б. Сметани, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно; **1952 р.** – «Молода гвардія» Ю. Мейтуса; **1953 р.** – «Іоланта» П. І. Чайковського; **1955 р.** – «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта; **1958 р.** – «Царская невеста» М. Римського-Корсакова; **1959 р.** – «Утоплена» М. Лисенка; **1960 р.** – «Русалка» О. Даргомижського; **1961 р.** – «Укрощение строптивой» В. Шобаліна; **1963 р.** – «Евгений Онегин» П. І. Чайковського; **1964 р.** – «Царская невеста» М. Римського-Корсакова; **1966 р.** – «Проданная невеста» Б. Сметани; **1967 р.** – «Ценою жизни» О. Ніколаєва; **1969 р.** – «Дон-Жуан» В. А. Моцарта; **1970 р.** – «Хождение по мукам» А. Спадавеккіа;

1971 р. – «Богема» Дж. Пуччіні; **1972 р.** – «Оптимистическая трагедия» О. Холмінова; **1973 р.** – «Евгений Онегин» П. Чайковського; **1975 р.** – «Возрожденный май» В. Губаренка; **1976 р.** – «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргського; **1977 р.** – «Семен Котко» С. Прокоф'єва; **1979 р.** – «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта; «Дубровский» Є. Направніка; **1980 р.** – «Зори здесь тихие...» К. Молчанова; **1981 р.** – «Травиата» Дж. Верді; **1982 р.** – «Не только любовь» Р. Щедрина; **1983 р.** – «Каменный гость» О. Даргомижського; **1984 р.** – «Летучая мышь» Й. Штрауса; **1986 р.** – «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні.

У підсумку, Д. А. Гершман здійснила постановку хорових сцен у 33 оперних творах. Вражає розмаїття стильових обрїїв: В. А. Моцарт і Р. Щедрін, Дж. Верді й М. Лисенко, Ш. Гуно та П. Чайковський, Б. Сметана й В. Губаренко... Виконавська манера хору оперної студії, яка упродовж багатьох років лишалась незмінною, завжди відповідає жанру і стилю твору. Так, наприклад, хори в операх В. А. Моцарта співали більш зібраним, прикритим звуком, чим, наприклад, хорові сцени з опери «Не только любовь» Р. Щедрина; виконання хорової складової в опереті Й. Штрауса «Летучая мышь» відрізнялось легкістю звуковидобування, а парубочі хори в опері М. Лисенка «Утопленна» вражали дійсно зухвалим молодечим запалом.

Д. А. Гершман блискуче готувала артистів хору до виконання найрізноманітніших оперних творів, про що свідчать як відгуки у пресі, так і висловлювання митців, що працювали поруч з визнаним Майстром. Так, З. В. Яковлева наголошувала: «Дору Абрамовну отличало от других хормейстеров широкое знание музыкальных стилей» [8, с. 19]. А в рецензії на виставу оперної студії «Паяцы» Р. Леонкавалло зазначалось: «Народ, маси тут жива, рухома сила, вони втручаються в дію, в особисту долю героїв. Хорові сцени звучать злагоджено, чітко, з різною інтонацією» [7, с. 17]. Згадуючи співпрацю з Д. А. Гершман, народний артист України, професор А. В. Калабухін підкреслює: «Дора Абрамівна – спеціаліст високої кваліфікації, которая с хором (довольно небольшим по составу) добивалась художественной выразительности. Хор отличала интонационная точность, ясная дикция, хороший ансамбль. Яркое впечатление осталось от участия хора в спектакле «Назар Стодоля» – совместной постановке оперной студии и театрального отделения ХИИ (к юбилею Т. Г. Шевченка). Ин-

тересна работа хора в спектакле «Не только любовь» Р. Щедрина, где хор был действенным, у групп хора были самостоятельные функции в мизансценах. Блестящий спектакль «Летучая мышь» И. Штрауса, где нужна была легкость в вокале. Трудный спектакль для хора «Богема» Дж. Пуччини (особенно II акт), но коллектив хора великолепно справился с творческой задачей» [8, с. 19–20]. Головний концертмейстер оперної студії, кандидат мистецтвознавства, професор Л. І. Кучер наголошує, що за часів керівництва хоровим колективом Д. А. Гершман, сцени, в яких брав участь хор, були найяскравішими у виставах. Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор А. А. Мирошнікова зазначає: «Профессиональный уровень хора был очень высокий. Артисты хора обладали вокальной культурой, ритмическим воспитанием и артистичностью. Дора Абрамовна добивалась высокой позиции вокальной, хор пел всегда интонационно чисто» [8, с. 19].

А з якою теплою згадують Майстра артисти хору! «Дора Абрамовна была очень доброжелательна... Ее любили и уважали. Она была большой труженицей», – розповідала одна з найкolorитніших особистостей серед артистів хору оперної студії І. М. Рогожинська [8, с. 18]. М. І. Кружилов, який працював в якості й соліста оперної студії, і артиста хору, підкреслював дивовижне вміння Дори Абрамовни «вправить звук» лише одним рухом вказівного пальця правої руки до чола, що символізував високу співацьку позицію. І це, безумовно, ще одне свідчення творчого взаєморозуміння хормейстера і хорового колективу.

Авторці цієї статті пощастило працювати з Д. А. Гершман в якості спочатку асистента, згодом хормейстера у 1981–1982 та 1984–1986 рр. Вже під час першої зустрічі Дора Абрамовна визначила вимоги до оперного хормейстера, який, на її думку, повинен «разбираться в вокале, свободно играть на рояле и любить театр». У роботі в класі вона практично ніколи не диригувала, а грала партію оркестру на роялі. Саме на її репетиціях досягалось таке відчуття внутрішньо-дольової пульсації у кожного учасника колективу, що хор був спроможний виконувати найскладніші хорові сцени з опер без диригента. Час, відведений для репетиції минав швидко, бо Дора Абрамовна працювала з хором дуже артистично, заздалегідь продумувала найбільш ефек-

тивні методи досягнення художньої виразності виконання. Вона мала режисерський талант, а її артистизм сприяв тому, що кожна репетиція перетворювалась на своєрідну міні-виставу. Д. А. Гершман ніколи не займалася суто технічними проблемами, а завжди зразу намагалася, за її словами, «лепити» звук, вмiла підтримувати емоційне сприйняття музики артистами хору протягом усього періоду постановки вистави.

У класній роботі особлива увага приділялась дикції, відшліфуванню кожного слова, осмисленості виконання. Дора Абрамівна намагалася досягти шляхетної вимови слова, не сприймала співу «по складам», а її ерудиція та ретельна підготовка до кожної репетиції дозволяли знайомити артистів хору зі звичаями, костюмами, манерами епохи, що відтворені в оперному творі. І все це було напрямки поєднано з вокалом, природу якого Дора Абрамівна розуміла досконало. Підкреслюючи, що сценічний образ впливає й на вокальну манеру, вона просила артистів хору співати так, як вони рухалися на сцені, наприклад, у виставі Дж. Пуччіні «Чіо-чіо-сан»: дрібними кроками, легко, нахиливши голову до складених долонь. Це сприяло досягненню «повітряного» *staccato*, прикритого, легкого звучання, так необхідних для створення художньо-достовірних образів.

Д. А. Гершман наголошувала: «Тема артистов хора – это особая тема. У нас был уникальный коллектив. Я очень любила певцов, с которыми работала. Пыталась увидеть в каждом из них лучшие качества. Возможно потому была большая стабильность состава» [8, с. 17]. Загальновідомо, що одним із важливих завдань оперного хормейстера є виховання *артиста* оперного хору, *співака-актора*. Адже артист оперного хору має вмiти користуватися гримом, органічно відчувати себе й рухатись по сцені в костюмах різних епох. При цьому він повинен зберігати високу співацьку позицію, опору дихання, співати інтонаційно чисто, мати ансамблеве чуття незалежно від сценічних ситуацій і створювати за рахунок виразного слова та багатих тембральних барв голосу необхідний художній образ. Дора Абрамівна створила хор однодумців, бо вважала, що треба не тільки навчати й виховувати, важливо, за її словами, «зажечь факел». І саме в цьому вона була неперевершеним Майстром. Окрім того, хормейстер, на її думку, має бути «другом для колектива». І ця дружба тривала понад 40 років, до останніх миттєвостей її земного існування.

Д. А. Гершман завжди співпрацювала з режисерами вистав, адже просторово-сценічне розміщення артистів оперного хору деякою мірою впливає на якість звучання хорового колективу. Кожен артист хору, як правило, має індивідуальне сценічне завдання в оперних виставах, і, відповідно до мізансцен, його партнерами у конкретній ситуації будуть різні артисти хору. На репетиціях Дори Абрамівни ретельно вивчались партії, артисти хору здавали їх дуетами, тріо, квартетами, досягаючи ритмічного, інтонаційного, тембрового ансамблю, виразного слова, і, у підсумку, художньої досконалості, що дозволяло їм вільно почуватися у різноманітних сценічних ситуаціях. Окрім того, Дора Абрамівна, що жваво спілкувалася телефоном як з колегами, так і з артистами хору, могла дуже природно попросити заспівати під час розмови епізод, який, на її думку, співак виконував недосконало, як це було, наприклад, із закулісними хорами опери Р. Щедріна «Не только любовь».

Та мабуть найбільш яскравими рисами її особистості були образність мислення, блискуче розуміння природи вокалу і досконале знання оперно-хорової специфіки. У чому ж сутність оперно-хорової специфіки, ширше – оперно-хорового виконавства? Оперно-хорове виконавство має свої відмінності, що стосується особливостей підготовки й випуску оперної вистави, функціональних обов'язків та завдань, що стоять перед артистами хору в загальному творчому процесі оперного театру. А «специфіка оперного хору як особливого роду дієвої особи на сцені полягає в колективності виражених почуттів та емоцій. З точки зору сценічної дії хор – це відображення спільноти відчуттів цілої групи людей. Це єдина колективна реакція, єдина оцінка подій, що відбуваються» [1, с. 351]. Отже, з одного боку оперному хоровому колективу притаманна деяка «уніфікованість», з іншого, Д. А. Гершман неодноразово підкреслювала, що кожен артист хору – яскрава особистість. Вона вважала, що в хорових партіях не повинно бути провідних і ведених, бо, за її влучним висловом, «каждый сам себе паровоз». У підсумку, кожен артист хору міг, за відсутності своїх колег, впевнено і художньо переконливо виконати доручену йому партію.

Хорова лінія оперного твору могла складатись з різних змістовно-образних шарів, та в уяві Д. А. Гершман вона перетворювалася в складно-організоване суперечливе поєднання, де Майстер виявля-

ла єдину логіку хорової дії, знаходила причинно-наслідкові зв'язки. Специфіку оперно-хорового виконавства Дора Абрамівна розуміла, зокрема, таким чином: виконавська версія хорових сцен повинна бути органічно «прописаною» в загальну інтерпретацію оперного цілого, яка здійснюється творчою спілкою диригента, режисера, художника й хормейстера; поєднання так званого «принципу крупного штриха» (за Б. Ярустовським), «театрального стилю», який передбачає «чітку, ясну і дещо підкреслену подачу музичного матеріалу» [9, с. 268–269] з деталізацією щодо динаміки, штрихів тощо; непересічне значення *ритмічного ансамблю*, бо в опері хор і оркестр постійно взаємодіють (за винятком невеликих епізодів та хорових опер *a cappella*); наявність вокальної культури й акторських здібностей в артистів оперного хору, що повинні створювати образи героїв різноманітних епох та соціальних верств; досконале вивчення напам'ять хорових сцен оперного цілого і вміння донести до слухача художню ідею твору.

У Д. А. Гершман були помічники – студенти V курсу диригентсько-хорового факультету, які проходили практику роботи з оперним хором і дійсно отримували справжню школу майстерності. Зараз багато з них керують хорами і оркестрами у різних творчих, навчальних закладах і в цьому відчувається зв'язок часів, спадкоємність традицій видатного оперного хормейстера. Серед них – заслужений артист Росії С. Скрипка, заслужений діяч мистецтв України Ю. Янко, завідуюча диригентсько-хоровим відділом Харківського музичного училища Л. Бакуменко, авторка цієї статті та багато інших.

Підводячи підсумки своєї роботи з підготовки хорових сцен до виконання в оперній виставі, Дора Абрамівна сказала: «Мы сделали все, что могли. Пусть больше сделают могущие». І для усіх її учнів цей принцип – працювати на межі своїх можливостей задля досягнення високохудожнього результату – став критерієм ставлення до професії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акулов Е. А. *Оперная музыка и сценическое действие* / Е. А. Акулов. — М. : Всерос. театр. общ-во, 1978. — 455 с.
2. *Архівні документи: Р5795, ОП1. ед. хр. 315, 379, 445, 515, 514, 589, 738, 814, 890, 985.*

3. Белик Н. А. Вопросы специфики работы оперного хормейстера (в помощь студентам V курсов дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов) / Н. А. Белик // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. ст. / XIII им. И. П. Котляревського. — Харьков, 1994. — С. 1–4.

4. Бєлік-Золотарьова Н. А. Майстри кафедри хорового диригування (До 90-річчя Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського) / Н. А. Бєлік-Золотарьова // Мистецькі обрії ' 2008 : [збірник] / Ін-т проблем сучасного мистецтва ; [наук. кер. теми і гол. наук. ред. І. Д. Безгін]. — К., 2008. — Вип. 1 (10) : Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. — С. 117–122.

5. Дубинская З. Дар Божий / З. Дубинская // Шалом. — 2003. — № 7.

6. Коноплева Е. А. Страницы из музыкальной жизни Харькова / Е. А. Коноплева. — К. : «Музична Україна», 1990. — 48 с.

7. Кучер Л. І. Анотований каталог вистав Оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського / Л. І. Кучер. — Харків : Вид-во «С. А. М.», 2012. — 127с.

8. Чумак Е. Хор Оперної студії Харківського інститута искусств ім. І. П. Котляревського. Страницы истории : дипломная работа / Е. Чумак. — [Харків, 1992]. — Рукопись.

9. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. Работа русских композиторов-классиков над оперой / Б. Ярустовский. — М. : Музгиз, 1953. — 400 с.

БЄЛІК-ЗОЛОТАРЬОВА Н. Творча постать Д. А. Гершман: складові майстерності оперного хормейстера. Розглядаються питання оперно-хорового виконавства й особливості методики роботи з оперним хором видатного хормейстера Д. А. Гершман. На основі спостережень та споминів артистів хору, хормейстерів, диригентів відтворюється творчий шлях Майстра.

Ключові слова: оперно-хорове виконавство, методичні принципи, оперний хормейстер.

БЕЛИК-ЗОЛОТАРЕВА Н. Творческая личность Д. А. Гершман: составляющие мастерства оперного хормейстера. Рассматриваются вопросы оперно-хорового исполнительства и особенности работы с оперным хором выдающегося хормейстера Д. А. Гершман. На основе наблюдений

и воспоминаний артистов хора, хормейстеров, дирижеров воссоздается творческий путь Мастера.

Ключевые слова: оперно-хоровое исполнительство, методические принципы, оперный хормейстер.

BYELIK-ZOLOTARYOVA N. A creative person D. A. Gershman: components of the skill of the Opera choirmaster. Considers issues of opera-choral performance, and features of the methodology of the outstanding opera choirmaster D. A. Gershman. On the basis of observations and memoirs of the artists of the choir, choirmasters, conductors reflects the creative path of the Master.

Key words: opera-choral performance, methodical principles, opera choirmaster.

УДК 78.03 : [784 : 371.2] (477.54)

Александра Мельник

ХУДОЖЕСТВЕННО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРОФЕССОРА Т. Я. ВЕСКЕ В СВЕТЕ ПАРАДИГМЫ ХАРЬКОВСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

В становлении вокальной школы учебного консерваторского типа особая роль принадлежит личностям педагогов, умеющих объединить в своей практической деятельности теоретические знания, личный педагогический талант и индивидуальный подход к каждому ученику. К этому следует добавить еще и данные организатора-руководителя учебным процессом, необходимые для кафедральной работы, особенно, для заведующих кафедрой сольного пения. К числу таких педагогов, воспитателей и организаторов учебного процесса, выдающихся методистов и практиков относится Т. Я. Веске (1914–2005).

Целью данной статьи является характеристика вокально-педагогических принципов Т. Я. Веске в их общих и индивидуально-творческих проявлениях. Практическое мастерство педагога-вокалиста – определяется его особой одаренностью, что полностью характеризует творческий и человеческий облик и педагогическую личность Т. Я. Веске. Т.Я. Веске окончила Харьковскую консерваторию по

классу профессора М. Михайлова. Как отмечается в биографическом очерке Н. Говорухиной, «...при всей многогранности своей деятельности, главным делом своей жизни профессор Т. Я. Веске считала вокальную педагогику» [2, с. 11].

В отличие от своего учителя, Т. Веске считала основной сферой своей деятельности практику преподавания вокала, организацию планомерного и систематического комплексного обучения будущих певцов-художников. Продолжая линию профессоров М. Михайлова и П. Голубева, Т. Веске реализует заложенные ими, а еще ранее – Ф. Бугамелли, парадигмальные (базовые, общепринятые) установки харьковской вокальной школы, суть которых сводится к следующим принципам: 1) воспитанию личности певца-профессионала, при котором обучение вокальным навыкам является средством, а не целью; 2) необходимости знания вокальной методологии, перениманию лучшего опыта мировой вокально-педагогической практики; 3) синтезированию и постоянному обновлению приемов вокальной методики, претворяемых индивидуально по отношению к голосу, характеру и артистическим данным ученика.

В психолого-педагогическом плане метод Веске-педагога может быть, на первый взгляд, охарактеризован как эмпирический, опытно-практический. Вместе с тем, подобная эмпирика в виде перенесения акцента в обучении-воспитании певца с теории на практику, в классную работу, а также в «невидимую» сферу личностных контактов педагога и ученика, создание атмосферы особой психологической общности между ними не отрицает, а предполагает базовые научные знания. Речь идет лишь о способе подачи этих знаний, их непосредственного применения и адаптации к практике вокально-педагогического мастерства.

Т. Веске была выдающимся теоретиком вокального искусства, о чем свидетельствует перечень еще ожидающих публикации ее работ (многие из них, к сожалению, не сохранились), приводимых в упомянутом выше очерке. Среди них – выполненное совместно с профессором М. Михайловым теоретическое исследование «К психологии исполнительства», очерк-воспоминание «Работа в классе сольного пения» (о методе работы профессора М. И. Михайлова), исследовании «Профессиональные заболевания певца», исторический очерк

«История развития русской вокальной школы», обзорный очерк «Развитие вокально-педагогической теории за последние десять лет (1954–1964 гг.)». Если к этому добавить авторский курс лекций «Основы вокальной методики», читавшийся Т. Веске на протяжении многих лет, а также многочисленные программы, доклады и сообщения, например, «Доклад о музыкальном образовании в Румынской Демократической республике и воспитании певцов (итоги месячной командировки в Румынию)», то становится очевидным широкий круг научных интересов их автора, входящего в число фундаторов вокальной школы Харьковской консерватории.

Т. Я. Веске заслуживает того, чтобы совместными усилиями не только вокалистов и ее учеников, но и музыковедов, музыкальных психологов и педагогов была создана обобщающая работа, подобная монографии о П. Голубеве И. Маркотенко [5] или сборнику эпистолярных материалов Б. Гмыри, составленному и прокомментированному А. В. Принц. При наличии таких материалов мы могли бы, например, узнать об особенностях научно-исследовательского стиля Т. Я. Веске, судить об ее интерпретационном подходе к вокальным произведениям, в частности, к вокальным циклам Р. Шумана и Д. Кабалевского, о которых идет речь в ее работе «Некоторые вопросы исполнительства: об исполнении вокального цикла Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» и вокального цикла Д. Кабалевского «10 сонетов на стихи Шекспира». Можно было бы оформить и опубликовать, например, личные записи Т. Я. Веске по поводу вокального импеданса и его акустических расчетов, значения сольфеджио в обучении-воспитании певца, любезно предоставленные автору данной статьи дочерью Т. Я. Веске – доцентом кафедры оперной подготовки И. А. Рывиной. Многие существенные аспекты опыта Т. Я. Веске-педагога раскрыты ее ученицей – профессором А. Э. Резиловой – в методических рекомендациях для студентов-вокалистов по курсу педагогической практики [7].

В силу жизненных обстоятельств Т. Веске после окончания консерватории не пошла по пути оперной певицы, хотя и обладала всем комплексом необходимых для этого данных – прекрасным тембром драматического сопрано, яркой сценической внешностью, выдающейся музыкальностью. Как отмечает М. Говорухина, Т. Веске хорошо осознавала, «...сколько энергии и времени вокалист-практик

должен отдавать своей профессии, одной из самых сложных в музыкальном исполнительстве» [1, с. 7].

Кроме того, как представляется, исполнительское дарование Т. Веске не было сугубо оперным, как педагога-вокалиста ее очень интересовало концертно-камерное пение. В этой сфере вокального искусства профессор Т. Веске видела богатый психологическими нюансами «театр одного актера», творческую лабораторию вокалиста-профессионала, способного в содружестве с концертмейстером создавать законченные вокально-поэтические образы. Не случайно творческо-педагогическая деятельность Т. Я. Веске была тесно связана с выдающимися концертмейстерами харьковской школы, которые одновременно были и педагогами по классу концертно-камерного пения, в первую очередь, с доцентом И. М. Полян. Затем в классе Т. Веске работали концертмейстеры: дипломанты международных конкурсов, ныне – ведущие концертмейстеры и педагоги по концертно-камерному пению Д. А. Гендельман. и С. В. Клебанова.

Творческое содружество с концертмейстерами такого уровня предопределило многое и в стиле педагогической деятельности Т. Я. Веске. Сведения об авторской методике Т. Я. Веске, в основном, можно почерпнуть из воспоминаний ее учеников, многие из которых вели записи уроков, слушали и конспектировали ее теоретические лекции. Как отмечает Н. Говорухина – ученица Т. Веске, (кандидат искусствоведения, доцент кафедры сольного пения), – «...творчески переняв и развив опыт своего учителя профессора М. И. Михайлова, Тамара Яковлевна выработала уникальную и результативную методику преподавания вокала, что выдвинуло ее в ряд ведущих вокальных педагогов страны» [1, с. 11]. Вокально-педагогический стиль Т. Веске приближается к типу идеального педагога-мастера, соединяющего, по М. Михайлову[4], «пассивный» и «активный» педагогические типы на основе глубоких теоретических знаний и разработанной авторской системы собственного индивидуального мастерства.

Будучи «подлинным Мастером своего дела» (Н. Говорухина [1]), «педагогом «золотых» голосов» (Т. Мадышева [5]), профессор Т. Веске свои методические принципы никогда не считала «...схемой или догмой, она всегда исходила в своей авторской творческой методической концепции из индивидуальных особенностей голоса и лично-

сти каждого студента» [1, с. 11–12]. Однако ориентация на индивидуальность ученика не означала для Т. Веске «пассивного» использования его природного дара. Как неоднократно отмечала профессор, главное для вокального педагога – «...найти, уловить, услышать неповторимость тембра, обогатить природные качества певческого голоса, раскрыть перед студентом возможности его природного дара» [1, с. 11–12].

Как и профессора П. Голубев и М. Михайлов, Т. Веске техническую оснащенность певца никогда не рассматривала как самоцель. Такой подход к голосу вокалиста, не исключаящий, а предполагающий «шлифовку» и соответствующую техническую обработку через систему упражнений, составляет основу первой «нормальной» парадигмы харьковской консерваторской вокальной школы, формировавшейся на синтетической методической основе, но под эгидой национальных – украинских и русских – певческих традиций. Эти традиции, идущие от М. Глинки, были восприняты основоположниками харьковской вокальной школы – Ф. Бугамелли, П. Голубевым, М. Михайловым, а также Н. Чемезовым, которого Л. Цуркан причисляет к фундаментам харьковской школы наряду с названными выше профессорами [6, с. 61].

Можно предположить, что общность парадигмальных установок в области голосообразования, установившаяся между фундаментами школы, определила теорию и практику в постановке голоса певца и у их учеников, среди которых Т. Веске выступает как ученица профессора М. Михайлова. В его трактовке постановочного момента в формировании голоса певца преобладало традиционное разделение этого процесса на три части: 1) постановку дыхания, 2) постановку гортани, 3) постановку резонаторов [5, с. 110].

Однако М. Михайлов, будучи не только теоретиком, но и опытным практиком-педагогом, подчеркивает, что при профессиональном исполнении вокального произведения певец выполняет мышечно-постановочные движения автоматически, руководствуется свойственной ему манерой пения и «...управляет он этой работой не после осознания отдельных функций разных мышечных групп, а исключительно только ощущением слуха, который воспринимает создаваемый им (певцом) звук» [5, с. 111].

Главным критерием оценки правильности постановки голоса является, таким образом, слух певца и его педагога. Не случайно, рассматривая вокальную педагогику Т. Веске как продолжение традиций вокальной школы, заложенных ее фундаторами, Н. Говорухина отмечает: «Главным инструментом Т. Веске-педагога было ее ухо, безошибочно настроенное именно на певческий голос. Это – уникальный дар, данный ей Богом» [1, с. 12].

Вместе с тем, чисто слуховое, эмпирическое по природе восприятие правильности постановки голоса певца не вполне соответствует задачам профессиональной вокальной педагогики. Как вспоминает Т. Исиченко-Бурцева, которая, как и Т. Веске, занималась в классе профессора М. Михайлова, куда она вынуждена была перейти из-за смерти Н. Чемезова, оба педагога уделяли большое внимание в постановке голоса формированию так называемого «звучащего столба», «...который наподобие струны, крепящейся с двух сторон, имеет два крепления: опора на диафрагму и активное мягкое небо. Таким образом, звуковая колонна идет вверх и вперед»; <...> создается «купольное звучание», достигаемое «...при свободном положении гортани и максимальном использовании головных резонаторов» [3, с. 62].

К этой установке, идущей от школы М. Михайлова – Н. Чемезова, следует добавить и отношение к дыханию певца, которое, наряду с резонированием, входит в вокальную фонацию. Здесь для харьковской вокальной школы и, в частности, для Т. Веске как хранителя и продолжателя традиций ее первого парадигмального этапа, характерно требование не «держат дыхание», «так как набирается дыхание для того, чтобы его расходовать» [7, с. 62]. Т. Я. Веске вслед за корифеями школы «...никогда не пользовалась терминами «продыха» и «выдоха»; в ее терминологии таких слов не было. Она прекрасно объясняла своим студентам, что означает петь на вдохе на задержанном дыхании, что такое петь на сомкнутых связках» [1, с. 14].

В центре внимания Т. Веске – педагога всегда был голос ученика; она «...всегда следовала за голосом ученика, не перекраивая его, не ломая, не подгоняя в «прокрустово ложе» [1, с. 12]. Отыскать в голосе певца «золотую середину», очистить его от лишних призвуков, привить технику владения голосом на основе знаний технологических

принципов – главные черты вокальной методики профессора Т. Веске. Она считала педагогический вокальный дар особым призванием и утверждала, что даже очень хороший оперный певец «...не всегда может быть высококлассным педагогом, в особенности, если он сам не прошел хорошую вокальную школу и не имеет педагогического таланта» [1, с. 12–13].

Школа Т. Веске отличается индивидуальностью и оригинальностью, а ее вокальная методика, будучи связанной с традициями учителей и теорией мирового вокала, является авторской в полном смысле этого слова. Школа профессора Т. Веске узнаваема в пении ее учеников, при исполнении как упражнения, вокализа, так и произведения с текстом. Базовый компонент в педагогической технологии Т. Веске – «...это, прежде всего, – поиски головного резонирования с самого начала обучения, с самых его азов» [1, с. 13]. Т. Я. Веске постоянно подчеркивала на своих уроках, что без головного резонирования все другие «спецэффекты» (выражение самой Тамары Яковлевны) вокальной технологии – бессмысленны [1]. Это – стержень, «...на который в дальнейшем нанизывается все остальное. На этой основе можно и добавить голосу объем, и расширить диапазон, а также развить подвижность голоса» [1].

Т. Веске считала, что головное резонирование является решающим фактором в овладении голосом, и это не означало отказ от применения других видов резонирования – брюшного, грудного, смешанного. Высокие результаты, достигнутые ее учениками, подтверждают правильность данной методики. Здесь важен и принцип подачи навыка непосредственно на уроке с учеником: «Прекрасно зная строение и функции голосового аппарата певца, в чем ей помогало ее медицинское образование, Тамара Яковлевна умела рассказать об этом в доступной форме начинающим вокалистам» [1, с. 14]. В частности, избегая употребления специальных терминов, «...она просто говорила – «зевни», работая над верхним участком диапазона» [1].

Что же касается техники «примарного тона», а также развития нижнего участка голоса, то Т. Веске, следуя методике русской и украинской вокальных школ, считала, что здесь голос певца должен быть максимально естественным. В этих тесситурах у каждого певца проявляется то, что дано ему «индивидуального от природы и менять

здесь что-то не нужно...»; поэтому Т. Веске «... делала это в особо исключительных случаях» [1].

В комплексной методике обучения вокалиста-профессионала Т. Веске, учитывая традиции своего профессора М. Михайлова, уделяла особое внимание дикции и артикуляции в произнесении словесного текста. По воспоминаниям ее учеников, делалось это не только при работе над музыкальным произведением, но и в обычной практике общения со студентами. Т. Веске требовала четкого и выразительного произнесения слов даже в обычных приветствиях, характеристиках исполняемого произведения, в описании проблем и трудностей, возникающих в процессе жизни и учебы студентов. Иногда ею отдельно прорабатывался вербальный текст произведения с подчеркиванием фонетики слов, акцентом на присущей данному слову речевой интонации в контексте предложения и поэтической строфы. Вместе с тем, слово для методики профессора Т. Веске было неотделимым от музыкальной интонации, что всегда ощущалось в исполнении вокальных произведений и оперных партий ее учениками.

Т. Веске «...успешно работала с разными голосами, но особенно любила и выделяла два типа голоса – плотное сопрано и тенор» [1, с. 27]. Такое предпочтение не является случайным. Методика профессора Т. Веске всегда была нацелена на оперную подготовку певца как высший этап в развитии профессионального певческого голоса. Оба голосовых типа, которым отдавала предпочтение Т. Веске, являются ключевыми в операх, выступают у композиторов разных эпох и стилей в качестве носителей интонационных идей, связанных с образами главных героев и героинь оперных спектаклей. Особенно это характерно для музыкальных драм XIX века в итальянской и отечественных их трактовках (М. Глинка, П. Чайковский, Дж. Верди, Дж. Пуччини и др).

В работе с плотным драматическим сопрано и тенором особое значение приобретает фактор головного резонирования, развития верхнего участка диапазона голоса, а также зона примарного тона, необходимая оперному певцу в речитативно-декламационной технике. Далеко не случайно, что уже два первых выпускника класса Т. Веске – «драматическое сопрано Н. Ткаченко и драматический тенор В. Третьяк стали впоследствии выдающимися оперными певцами» [1, с. 27].

Претворяя две основные установки первого парадигмального этапа становление харьковской консерваторской вокальной школы – акцент на комплексном воспитании-обучении певца (П. Голубев) и научном обеспечении вокального учебного процесса (М. Михайлов), Т. Веске объединяла эти идеи своей яркой творческой индивидуальностью. Вокальная педагогика для Т. Веске никогда не была сводом правил – догм. Как и фундатор школы П. Голубев, Т. Веске на основе наблюдений за психофизиологическим состоянием студентов-вокалистов разработала и использовала в учебно-воспитательной работе «...индивидуальные режимы занятий и комплексы педагогических приемов, направленные на развитие индивидуальных особенностей и творческих способностей педагогов-вокалистов...» [8, с. 13].

Эти слова из автореферата диссертации Е. Слепцовой относятся к подготовке педагогов-вокалистов, что в полной мере реализовывалось Т. Веске и в работе с вокалистами-исполнителями (четкого подразделения этих вокальных профессий не существует – вокалист-профессионал является и исполнителем, и педагогом вокала одновременно). Если метод индивидуального подхода к ученику, вплоть до рекомендаций П. В. Голубева для одаренных студентов увеличивать сроки обучения и расширять учебные программы (с открытием ассистентуры-стажировки в Харьковском институте искусств с 1993 года это реализуется в трех дополнительных годах обучения), то от своего непосредственного учителя – М. Михайлова – Т. Веске восприняла особую открытость к новациям в области вокальной науки и методики. Она «...на протяжении всей своей педагогической деятельности интересовалась методическими новациями, новой методологической литературой по вопросам сольного пения» и «...могла в свои 90 лет, придя на урок, рассказать своему студенту и концертмейстеру о только что прочитанной статье или книге и предложить попробовать что-то новое» [1, с. 14].

Индивидуальный подход к студенту сказывался и на такой важной области обучения-воспитания вокалиста, как подбор репертуара. В педагогической практике Т. Веске никогда не было «...“завышенного” репертуара, не учитывающего возможности и опыт певца» [1, с. 15]. Сам же репертуар при этом был разнообразным и включал не только выписанные в программах курсов сольного пения «...обязательные

вещи, но и редко исполняемые произведения, в том числе, современных авторов, среди которых выделялись сочинения украинских композиторов» [1, с. 15].

Профессор Т. Веске считала, вслед за М. Михайловым, что освоение отечественного репертуара помогает певцу овладеть естественными навыками интонирования через родной язык, отличающийся особой музыкальностью, близкой к итальянскому языку певучей манерой произнесения слов. «Украинский язык – “солов’їна мова”», – часто повторяла Т. Веске, работая с учениками над произведениями украинских авторов.

В педагогическом творчестве Т. Веске продолжилась и активно претворилась линия, идущая от парадигмы харьковской консерваторской вокальной школы 20-х – 30-х годов прошлого века. Суть этой парадигмы состояла в нескольких ключевых моментах, определивших стиль этой школы, имевшей и имеющей по сей день общенациональное значение. В упомянутой выше диссертации Е. Слепцовой [8] речь не случайно идет о «харьковской национальной музыкально-педагогической школе», что подчеркивает ее значение для всего вокального искусства Украины.

Харьковская консерватория (с 1923 по 1934 – музыкально-драматический институт, ныне – Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского) приобрела значение центрального, столичного (Харьков – первая столица Украины) по значению учебно-научного учреждения, где формировались, обобщались и претворялись в учебной практике системы и установки вокального образования в Украине. Именно в Харькове, в харьковской консерваторской вокальной школе впервые была подвергнута критике установка «единого метода пения», выдвигавшаяся на официальном уровне вплоть до Всесоюзного совещания 1954 г., когда «...основатели харьковской школы выступили с педагогически целесообразными предложениями по вопросам улучшения подготовки педагогов-вокалистов» [8, с. 7] .

Индивидуальный подход к студенту вокалисту, принцип единства воспитания и обучения, прочная научная база, необходимая для профессионального развития певческого голоса, выработка национально-эстетических основ украинского вокального искусства, – основ-

ные моменты, претворяемые в практической и научно-методической деятельности трех корифеев харьковской вокальной педагогики – П. Голубева, М. Михайлова и Т. Веске.

В последующем развитии школы эти идеи как составляющие единой парадигмальной установки не утратили своего значения. Однако внутри единой парадигмы, сохранявшейся в творчестве ее представителей и их учеников, вызревали новые тенденции, еще не получившие в силу недостаточной научной обоснованности статуса парадигмальных. На кафедре сольного пения харьковской консерватории приходят оперные певцы, которые, будучи в первую очередь исполнителями, исповедовали в преподавании пения методику репродукции, предпочитая часто взамен объяснений личный показ.

Это не означало «кризиса школы», а лишь свидетельствовало о накоплении ее нового качества, формулируемого в известном еще с античных времен афоризме: «Сколько педагогов, столько и методик» (его приводит в своих «Очерках» М. Михайлов [4], характеризуя типы вокальных педагогов). Ведь, по существу, все вокальные методики – авторские. Они возникали как «именные» (классическая итальянская методика Ф. Ламперти, «концентрическая» методика М. Глинки и др.), а затем становились парадигмой в национальных школах. Суть любой вокальной школы при этом всегда остается неизменной: школа – художественно-методическое объединение, в котором парадигмальные установки, во-первых, имеют единство лишь на основе естественного принципа постановки голоса певца, во-вторых, соотносятся на базе школ индивидуального мастерства лидеров (в консерваторских вокальных школах это, как правило, руководители кафедры, а также ведущие профессора-методисты).

При смене поколений естественным образом меняются и педагогические методики, которые всегда имеют тенденцию к индивидуализации на уровне стиля, манеры, приемов вокально-педагогического мастерства. Периоды, в рамках которых активизируются процессы индивидуализации, определяются как постпарадигмальные. Это означает, что кафедра сольного пения функционирует, если использовать метафору, как некий «слоеный пирог», где «целое» (парадигма) настолько многосоставно, что оно (это целое) не поддается точной классификационной характеристике, это и отличает такие этапы от

«обычных парадигмальных», где «целое» (школа) определяет характер входящих в него «элементов» (творческие личности педагогов).

Выводы. В рамках уже сформировавшейся структурной основы – кафедры сольного пения, которую с 1968 по 1988 возглавляла профессор Т. Я. Веске, – постпарадигмальный этап развития школы приобретает и черты предпарадигмального (любые процессы, как известно, повторяются по диалектической «спирали»). В условиях предварительности и переходности всегда вызревают новые парадигмальные установки, которые становятся «матрицами» для новых разновидностей художественно-методических парадигм в рамках одной и той же вокальной школы. Одним из главных факторов, определяющих содержание «перехода» от одной парадигмы к другой, в вокально-педагогическом творчестве является становление целостных творческих личностей, в творчестве которых сохраняются традиции исходной парадигмы, которые обновляются сообразно новым научным и художественным веяниям.

К такому типу вокально-педагогических личностей относится Тамара Яковлевна Веске – хранитель и «ретранслятор» традиций и внутренней динамики развития харьковской вокальной школы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гмыря Б. Р. Дневники. Щоденники. 1936–1969 / Б. Р. Гмыря; сост. и авт. сопроводительных текстов А. В. Принц; худож.-оформитель О. Н. Артеменко. — Харьков : Фолио, 2010. — 880 с.
2. Говорухина Н. О. Тамара Яковлевна Веске / Н. О. Говорухина. — Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского — Харьков : «Кортес-2007», 2007. — 40 с. — (Биогр. и библиогр. выдающихся музыкантов).
3. Исиченко-Бурцева Т. Н. Записки оперной певицы / Т. Н. Исиченко-Бурцева. — Харьков : Институт музыкознания. — Каравелла, 1999. — 84 с.
4. Мадышева Т. П. Т. Я. Веске – педагог «золотых» голосов / Т. П. Мадышева. — Наша газета, ХГИИ им. И. П. Котляревского. — 2004. — № 1, январь.
5. Маркотенко І. Павло Васильович Голубев – педагог-вокаліст / І. Маркотенко. — Київ : Музична Україна, 1980. — 75 с.
6. Михайлов М. Начерки з питань вокальної педагогіки. Підручник до курсу вокальної методології та методики українських музично-драматич-

них інститутів / М. Михайлов. — Харків, Одесса : Держ. видавн. України, 1930. — 164 с.

7. Резілова А. Е. З досвіду роботи заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського Т. Я. Веске : метод. рек. для студ. IV–V курсів з курсу педагогічної практики / А. Е. Резілова : Харк. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 1994. — 19 с.

8. Слепцова О. В. Підготовка педагогів-вокалістів у творчій спадщині діячів харківської національної музично-педагогічної школи (20–70 рр. ХХ ст.) : автореф. дис. ...канд. пед. наук : спец.13.00.01 — теорія та історія педагогіки / Слепцова Олена Вікторівна. — Харків, 1998. — 17 с.

9. Цуркан Л. Г. Вірність традиціям: кафедра сольного співу / Л. Г. Цуркан // Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського ProDomoMea : Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського // Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. — Х. : Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. — С. 56–75.

МЕЛЬНИК А. В. Художественно-методические принципы профессора Т. Я. Веске в свете парадигмы харьковской вокальной школы. Рассмотрены основные художественно-методические принципы Т. Я. Веске, выступающие как общие для парадигмы харьковской вокальной школы и, одновременно, характеризующие тип педагогической личности профессора.

Ключевые слова: вокальная школа, парадигма, тип педагогической личности, вокально-педагогический стиль.

МЕЛЬНИК О. В. Художньо-методичні принципи професора Т. Я. Веске у світлі парадигми харківської вокальної школи. Розглянуто основні художньо-методичні принципи Т. Я. Веске, які виступають як загальні для парадигми харківської вокальної школи та, водночас, характеризують тип педагогічної особистості професора.

Ключові слова: вокальна школа, парадигма, тип педагогічної особистості, вокально-педагогічний стиль

MELNIK A. V. Artistik-methodological principals of professors T. Ya. Veske viewed the framework of paradigm of Kharkov vocal school. Main artistic

methodological principals of T. Ya. Veske, viewed as general for the paradigm of Kharkov vocal school and at the same time characteristic for the type of pedagogical personality of the professor are considered.

Key words: vocal school, paradigm, the type of the pedagogical personality, vocal pedagogic stile.

УДК 7.071.1 (477)

Юлия Грицун

В КЛАССЕ ИГОРЯ КОВАЧА: УРОКИ КОМПОЗИТОРСКОГО МАСТЕРСТВА.

Среди харьковских композиторов одно из значительных мест занимает Игорь Ковач. В творческом арсенале композитора есть разные по масштабу музыкальные произведения, отличающиеся как монументальностью, так и изысканной миниатюрностью. И. Ковач писал практически во всех музыкальных жанрах. Он – автор трех симфоний, семи концертино, многочисленных симфонических и камерно-инструментальных произведений, вокально-симфонических, хоровых произведений. Из-под его пера выходили такие яркие музыкально-сценические произведения, как сказки-балеты «Северная сказка», «Бемби», опера-балет «Бегущая по волнам», музыкальные комедии «Возле самого синего моря», «Путь к солнцу», «Этот прекрасный Гадкий утенок», сатирическая музыкальная комедия «Фиктивный брак», опера для детей «Голубые острова».

В современном музыкознании фактически отсутствуют фундаментальные научные работы, посвященные творчеству украинского композитора второй половины XX ст. Игоря Константиновича Ковача. Литература о нем ограничивается рядом газетных публикаций, рецензий, статей в справочных и энциклопедических изданиях [1], [2], [3], [4], [6], [8]. Исключение составляет монографический очерк Н. Тышко из серии «Творческие портреты украинских композиторов» [7], где предпринята попытка воссоздания целостной картины жизни и творчества композитора.

Актуальность данной статьи в том, что впервые представлена педагогическая деятельность И. Ковача. **Цель:** восстановить пробел в отечественном музыкознании, обратившись к творческой личности И. Ковача – композитора-педагога, проследив и выявив некоторые закономерности в методах преподавания.

Профессиональное образование Игорь Ковач получил в Харьковской консерватории, в которой учился с 1954 по 1959 годы в классе В. А. Барабашова по композиции и классе В. Т. Борисова по инструментоведению и основам оркестровки.

Окончив обучение «с отличием», И. Ковач остается работать в своем родном вузе ассистентом кафедры народных инструментов – занимается педагогической деятельностью: ведет курсы сольфеджио, гармонии, чтения партитур, камерный ансамбль. С 1961 г. работает старшим преподавателем на кафедре композиции и инструментовки. В 1967 году И. Ковачу присваивается звание доцента, с 1982 года – профессора Харьковского института искусств.

С 1959 года по 2001 год на протяжении сорока двух лет передавал Игорь Константинович свои знания и творческий опыт студентам. Из его композиторского класса вышло семнадцать учеников (среди которых и автор данной статьи), продолжающих трудиться на творческой и педагогической стезе не только в Украине, но и в России, Болгарии, Америке, Германии.

И. Ковач взрастил несколько поколений композиторов. Первыми его студентами, когда Игорь Ковач только начинал свою педагогическую деятельность, были Виктор Сирятский, Николай Стецюн, Виталий Чепеленко, Валентин Иванов. Время незаметно шло, и в класс композиторского мастерства И. Ковача приходили студенты более поздних поколений: Камил Шуаев, Виктория Коган, Геннадий Фролов, Александр Гринберг, Екатерина Ромашко, Елена Белугина, Игорь Приходько, Борис Киселев, Юрий Мишин, Ваня Ангелова.

Юлия Грицун, Ирина Бондаренко, Владимир Черненко – последние студенты И. Ковача, обучавшиеся в период с 1992 по 1998 годы, которым мастер передал свой опыт сложного композиторского ремесла. Свою студентку Веронику Алексеенко, поступившую в консерваторию в 1997 году, И. Ковач, к сожалению, не довел до пятого курса,

поскольку в 2001 году композитор уходит с педагогической работы (В. Алексеенко перешла в класс В. М. Птушкина).

Основной педагогический принцип И. Ковача, который он пронес через свою преподавательскую деятельность – педагог должен дать не только теоретические знания для овладения композиторским мастерством, но и тактично воспитывать у студента художественный вкус и научить критически себя оценивать.

И. Ковач является последователем педагогических традиций своего учителя В. А. Барабашова, который старался помочь своим ученикам «избавиться от шаблонности, избежать стандарта в гармоническом мышлении, научиться самостоятельно излагать свои мысли в музыке, привить и воспитывать вкус к народному творчеству» [7, с. 12].

Игорь Константинович относился к своим студентам не как к ученикам, а как к «своим будущим коллегам» – это обращение неоднократно звучало из уст педагога к студентам.

Серьезно, терпеливо, шаг за шагом И. Ковач помогал осваивать профессиональные навыки и знания композиции, инструментоведения, оркестровки, прислушивался к «молодым» музыкальным взглядам, приветствовал смелые творческие искания, развивал индивидуальный музыкальный почерк каждого ученика-композитора. Игорь Константинович всегда поощрял жанровые и стилевые поиски студентов, которые хотели попробовать свое творческое «я» в различных стилях и направлениях.

Творчество Игоря Ковача многогранно и разнопланово, базируется на трех основных жанрах: симфоническом, песенном и музыкально-драматическом. Поэтому одно из требований, которые он ставил перед учеником – пробовать свои композиторские силы в умении сочинять во многих жанрах.

Песня – один из ведущих жанров композитора. За песенное творчество Ковачу было присуждено звание Лауреата областной комсомольской премии им. О. Зубарева. Песня «Харкове мій» на стихи А. Марченко получила народное признание – с 1972 года припев песни является позывными Харьковского областного радио.

Театральная музыка также является яркими страницами творчества И. Ковача. В 1969 г. в Харьковском театре юного зрителя впервые

была поставлена сказка для детей с музыкой И. Ковача «Зайка-заснай-ка». Всего композитором написана музыка к девяти спектаклям.

В отличие от некоторых композиторов-педагогов, которые считали, что песенный и театральный жанры не являются настолько серьезными и важными, чтобы на них обращать внимание при обучении композиторским навыкам в стенах консерватории, И. Ковач приветствовал эти жанры в творческом «багаже» своих учеников.

Многие из студентов И. Ковача впоследствии стали профессиональными композиторами-песенниками, другие работают в творческом содружестве с театрами, пишут музыку для спектаклей, которая благодаря своему профессионализму и совершенству получает вторую жизнь как самостоятельное оркестровое произведение.

Для стиля И. Ковача характерно обращение к национальным истокам, в его музыкальных произведениях органически сливаются черты славянской и восточной музыки, так как первые музыкальные впечатления композитора связаны с Кавказом и Крымом, где фольклор разных народов был очень разнообразен: грузинский, армянский, татарский и т. д.

Игорь Ковач призывает студентов обратить внимание на разнохарактерное народное творчество, которое должно обогащать стиль композитора. Написание вариаций на фольклорные темы различных народов мира – одно из обязательных условий обучения композиции в его классе.

Индивидуальные черты стиля Ковача обнаруживаются и в особой роли полифонии в его музыке. Полифонизм пронизывает всю ткань симфонических, камерно-инструментальных сочинений. Собственно полифонические формы в виде отдельных сочинений у Ковача встречаются редко («Фуга-адажио», 1987). Вместе с тем в симфониях, инструментальных концертах, камерно-инструментальных произведениях отдельные части содержат все образцы классического контрапункта – фуги, фугато, каноны, полифонические вариации. Композитор также использует вертикальные перестановки, контрапунктические соединения контрастных тем.

Студенты И. Ковача, следуя его указаниям, также учились писать в полифонических жанрах, применяли приемы полифонии в студенческих произведениях. Например, Юлией Грицун во время учебы

в консерватории написана «Чакона, Пассакалия и Фуга» для камерного оркестра и «Прелюдия и Фуга» для фортепиано. Ириной Бондаренко написана Соната для фортепиано, в которой побочная партия является полифонической темой; ее же молодой композитор вводит в Одноактную симфонию в качестве автоцитаты. В. Черненко в «Мистерии» для симфонического оркестра применяет полифонию строгого стиля; в мюзикле «Остров капитана Блада» присутствует музыкальный номер «Чакона»; в опере «Собор» лейт-фактура Собора полифонична.

Выразительный мелодизм – основа музыкального стиля композитора, ведущее качество произведений И. Ковача. Тяготение к открытой эмоциональности, к красоте и естественности по-разному преломляются во всех областях его музыкального творчества.

Мелодизм как определяющий в современной музыке элемент композиторской индивидуальности И. Ковач старался выявить и у своих учеников, он не раз говорил своим студентам-мелодистам: «У вас мелодический от природы дар, который нужно развивать. Придет время, и вы будете осваивать и применять в своих сочинениях различные техники музыкального письма, но на первом этапе обучения композиции главное – не потерять свой дар мелодиста. Мелодия – колодец, который я буду у вас копать до тех пор, пока мы не дойдем до чистой совершенной мелодии», – и приводил в пример песню В. Соловьева-Седого «Подмосковные вечера», при этом неоднократно повторяя: «Видите, это мелодия совершенна. В ней нельзя добавить, убрать или изменить ни одной ноты, каждая находится на своем месте».

Уроки у Игоря Ковача всегда проходили интересно, творчески. За долгие годы преподавательской работы у И. Ковача выработалось своего рода «клише» творческого урока, от которого он практически не отходил. Первая часть урока – студент-композитор показывает свое музыкальное сочинение, над которым он работает в данный момент. Педагог и студент играют произведение, анализируют особенности развития мелодии, гармонии, обращают внимание на использование музыкально-выразительных средств.

Анализируется форма произведения, как один из главных факторов написания музыки, в зависимости от того, в каком жанре оно написано, т. к. лаконичность формы, четкая структура – один из главных факторов, которых придерживается композитор в написании сочинений.

Вторая часть урока – творческая. Студент импровизирует на заданную тему на фортепиано либо сочиняет небольшой экспромт в заданной музыкальной форме. Так у студента вырабатывается чувство формы, развития тематизма, новыми гармоническими красками обогащается музыкальный язык. Нередко урок перерастал в творческую мастерскую: импровизации начинают звучать в 4-х ручном исполнении учителя и ученика, и часто итогом такого творческого тандема становилось появление на свет нового музыкального творения, которое, к сожалению, не записывалось и поэтому дальнейшей исполнительской судьбы не имело.

Третья часть урока – прослушивание и обсуждение произведений зарубежных, советских и украинских композиторов (как классиков, так и современников). Нередко Игорь Константинович показывал и свои сочинения.

Как правило, на уроке звучали произведения, написанные в жанре, в котором на данный момент сочинял студент, анализировались строение музыкальной формы, особенности мелодии, полифонии, фактуры, оркестровки, метро-ритмические, ладо-гармонические особенности.

Особая роль на уроке отводилась изучению инструментоведения, оркестровки, обучению студента владеть всей палитрой звучания оркестра.

И. Ковач – композитор, оркестр которого отличается богатством и динамикой, его музыка изобразительная, «разноцветная», делаются акценты на такие музыкальные средства выразительности, как тембральная окраска музыки, изобразительные динамические, ритмические средства, которые раскрываются за счет оркестра. Весь свой многолетний опыт И. Ковач передавал начинающему композитору – учил слышать тембральные, характерные возможности каждого инструмента, использовать их в своих музыкальных произведениях.

Выводы: Представлена педагогическая деятельность Игоря Ковача, выявлены закономерности в методах преподавания композитора-педагога, проявляющиеся в стремлении обучить студентов тем композиторским навыкам, которыми, как считал И. Ковач, обязан владеть композитор в совершенстве. Основным было: освоение многожанровой музыкальной палитры; умение написать произведение

в любой музыкальной форме, начиная от миниатюр и оканчивая многочисленными полотнами; обращение к народному творчеству, применение в музыкальных произведениях народных истоков; обучение полифоническим приемам; овладение искусством инструментовки, умение «слышать» оркестр.

При этом И. Ковач поощрял индивидуальные творческие поиски стиля, направления «своих будущих коллег», освоение новых техник композиторского письма.

Благодаря своим педагогическим принципам Игорь Ковач – чуткий композитор-педагог, сыграл большую роль в творческом развитии своих учеников. Индивидуальный подход к каждому из студентов формировал их мировосприятие, затем отразившееся в музыкальном творчестве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ковач Игорь // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти тт., т. 2 / Гл. редактор Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1977. — С. 849.
2. Ковач Игорь // Союз композиторов Украины : Справочник / Автор-составитель А. Муха. — К. : Музична Україна, 1984. — С. III–III2.
3. Ковач Игорь // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. редактор Г. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 257.
4. Куколь Г. Шлях до сонця / Г. Куколь // Українські композитори – лауреати комсомольських премій : Статті молодих музикознавців. — К. : Музична Україна, 1982. — С. 85–90.
5. Роценко-Аверьянова О. Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи / О. Роценко-Аверьянова // Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Pro Doto Mea : Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського / Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова. — Харків : Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2007. — С. 48–170.
6. Роценко-Аверьянова Е. История Харьковской композиторской школы в аспекте типологии творческих индивидуальностей / Е. Роценко-Аверьянова // Рахманінов на зламі століть : Збірка матеріалів Міжнародного симпозиуму «С.Рахманінов: на зламі століть» : вип. 4 / Під ред. Л. М. Трубіної — Харків : СПДОФ Носань В. А., 2007. — С. 55–65.

7. Тишко Н. Ігор Ковач. Творчі портрети українських композиторів / Н. Тишко. — К. : Музична Україна, 1980. — 52 с.

8. Харьковський інститут мистецтв. 1917–1992 / Под ред. П. П. Калашиника. — Харків : ХИИ ім. І. П. Котляревського, 1992. — 446 с.

ГРИЦУН Ю. Н. В класі Ігоря Ковача: уроки композиторського майстерства. В статті розглядаються педагогічні принципи українського композитора ХХ століття, вихованця Харківської консерваторії Ігоря Костянтиновича Ковача (1924–2003).

Ключевые слова: Ігорь Ковач, композиція, педагогічний принцип, методи викладання, творчий урок, студент.

ГРИЦУН Ю. М. У класі Ігоря Ковача: уроки композиторської майстерності. У статті розглядаються педагогічні принципи українського композитора ХХ століття, вихованця Харківської консерваторії Ігоря Костянтиновича Ковача (1924–2003).

Ключові слова: Ігор Ковач, композиція, педагогічний принцип, методи викладання, творчий урок, студент.

GRITSUN YU. N. The class of Igor Kovach. Lessons songwriting. The article considers the pedagogical principles Ukrainian composer of the XXth century, the pupil Kharkov Conservatory Igor Konstantinovich Kovach (1924–2003).

Key words: Igor Kovach, composition, pedagogical principle, teaching methods, creative lesson, student.

УДК 78.071.2 : 786.2

Нина Інюточкина

АРСЕНАЛ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА

В музыкознании последних десятилетий обозначилось направление, посвященное вокально-инструментальному ансамблю, что позволяет делать выводы о позиционировании вокально-фортепианного

дуэта как самостоятельного явления музыкального исполнительства с имманентной проблематикой. Цель статьи состоит в анализе комплекса исполнительских ресурсов пианиста-концертмейстера в реализации конкретных стилей и жанров, степени его участия в воплощении авторского замысла. Актуальность статьи обусловлена стремлением выявить особенности ансамблевого взаимодействия и, соответственно, специфику фортепианных средств выразительности в условиях вокально-фортепианного дуэта.

Данная специфика обусловлена несколькими факторами, среди которых немаловажную роль играют внешне разнопорядковые, но активно влияющие на художественный результат явления: физиологические особенности аппарата певца, в частности, возможности его певческого дыхания, стилистика исполняемого произведения, сугубо исполнительские функции пианиста в вокально-фортепианном дуэте (переменная сольно-ансамблевая функция, направленность звучания, с одной стороны, на ансамблевое согласование, с другой, на разграничение фортепианной фактуры). А. Люблинский дифференцирует средства музыкальной выразительности, указанные в нотном тексте, на три группы: незыблемые, приблизительные и практически не фиксируемые исполнительские детали, то «чуть-чуть», которое в искусстве все решает. Сюда относятся абсолютные меры скорости и силы, меры агогики и артикуляции, меры цезур, нюансы фразировки, педализация – все, что в целом образует исполнительскую интонацию «произнесения» [5, с. 54].

Процесс дыхания в вокале продиктован не только физиологическими особенностями певца, но и конкретными художественными задачами. Распределение дыхания регулируется атакой звука, принципами членения музыкальной ткани (фразами, цезурами), смыслом поэтического текста. В быстром темпе дыхание расходуется иначе, чем в пропевании медленной кантилены. Дыхание, взятое на длинных нотах, должно быть поддержано *stretto* концертмейстера. Для этого пианист должен чувствовать запас дыхания певца и, следовательно, гибко обращаться с темпом, не нарушая логику музыкальной фразы. С функционированием механизма вокального звукоизвлечения связана специфика фортепианной трактовки темпоритма, агогики, динамики, артикуляции. О. Тарасова на основе разработки понятия «артику-

ляционного комплекса» как «музыкальной концепции движения» вводит понятие «первичного кода артикуляционного комплекса», который фиксирует акустико-физиологические нормы естественного звукоизвлечения (в вокальной музыке это зависимость звуковысотности как частоты колебаний связок от силы подсвязочного давления, динамики – от объема воздуха, подаваемого на связки, агогики – от ритма и темпа дыхания) [11, с. 7].

Едва ли не самым трудным средством выразительности в вокально-фортепианном дуэте является агогика (от греч. *agogike* – движение, ведение) – учение о небольших отклонениях от темпа в процессе исполнения музыкального произведения. Помимо общих законов агогики, характерных для музыкального исполнительства вообще, вокальная агогика имеет свои специфические особенности, связанные с интонацией, дикцией, артикуляцией, певческим дыханием. Пианист, работающий с певцом, должен уметь «видеть» и слышать смысловые акценты вокальной фразы, ее интонационные вершины, правильно излагать музыкальную мысль в сочетании со словом. Формально, агогика представляет собой ускорение или замедление в рамках заданного темпа. На самом деле, благодаря средствам агогики нарушается механическая равномерность метра и вносится естественность и гибкость в музыкальную фразировку. Если значительные отклонения от темпа фиксируются в нотном тексте (*accelerando*, *ritenuto* и др.), то едва заметные микроагогические его изменения практически недоступны обозначениям в нотах и зависят от субъективных ощущений исполнителей. К. Станиславский в своей известной системе воспитания актера трактовал отношение к темпу *rubato* следующим образом: «Темп должен все время безостановочно жить, вибрировать, до известной степени меняться, а не застывать в одной скорости» [10, с. 261]. Это замечательное высказывание можно с полным правом отнести и к музыкальному искусству. В вокальной музыке агогика связана с чередованием сильных и слабых моментов речи, с необходимостью вдоха, со знаками препинания в речи, с энергией интонирования.

Кроме агогических средств, обусловленных дыханием, существуют цезуры, агогические акценты, паузы, несущие в себе особую выразительность произнесения того или иного слова, именуемые агогикой вокальной интонации [5, с. 68]. Немаловажную роль в этом

аспекте играет регистровая позиция вокальной партии. Интонирование в высоком регистре у певцов требует большей экспрессии, напряжения певческого аппарата, чем, скажем, в более удобном среднем регистре. Выход певца на высокую ноту влечет за собой ее фиксацию и, как правило, некоторое расширение ее длительности. Пианист должен ощущать это «интонационное событие» певца (по А. Люблинскому) как свой собственный приток энергии и откликаться на него соответствующими средствами выразительности (от незначительного продлевания – *tenuto* – до ферматы в сочетании с динамическими, агогическими и другими нюансами).

Агогика танцевальных ритмов отличается от агогики в кантилене, поскольку власть «стержневого» ритма, акцентированных сильных долей не позволяет «растечься мыслию по древу», но и в этих случаях нужно исходить из постулата, что ритмическая пульсация – не метрономическая точность, а художественный импульс, отражающий ритмы жизни во всем ее многообразии.

Существенное значение в процессе интерпретации музыкального произведения имеет темпоритм. Прежде чем говорить о значении темпа и ритма, необходимо уточнить сами понятия. Темп (от латинского *tempo* – время) – это, как известно, скорость исполнения музыкального произведения, внешняя заданность движения. Другое дело – ритм. С одной стороны, ритм (от греческого – *теку*) – «воспринимаемая форма протекания во времени каких-либо процессов. В музыке – один из трех (наряду с мелодией и гармонией) основных элементов, распределяющий по отношению ко времени (по выражению П. И. Чайковского) мелодические и гармонические сочетания» [12, с. 658]. С другой стороны, в понятие ритма входит интенсивность действия, степень внутренней энергии. Темп и ритм взаимосвязаны, хотя их синхронность совершенно не обязательна. Вариантов их взаимодействия – множество. Медленный темп может определяться как спокойным характером музыкального произведения, так и, напротив, состоянием крайнего напряжения. То же относится и к быстрому темпу. В ансамблевой музыке при общности темпа могут не совпадать внутренние ритмические состояния. Стремление композитора приблизить мелодию к слову заставляет его отражать в музыке элементы стихотворного ритма, применять

различные поэтические размеры. Очень ценные наблюдения о степени подчинения мелодии поэтическому ритму мы находим у Е. Ручьевской. Автор делает парадоксальный вывод о том, что «чем ближе подходит мелодия к ритму стиха, фразы, слова, чем точнее и детальнее фиксирует она ритм текста, тем беднее, однообразнее становится ритм музыкальный» [8, с. 87]. И только расхождения речевого и музыкального ритмов, преобразование стихотворного ритма, следование мелодии не столько за словом, синтаксисом, сколько за смыслом стихотворения, – считает Е. Ручьевская, – приводит к высокому художественному результату. Наблюдения музыковеда позволяют обнаружить действие сходного механизма в союзе фортепианной и вокальной партий. Суть в том, что фортепианная фактура многослойна по природе и предполагает разную степень соотношения между рельефом и фоном, независимо от меры самостоятельности вокального мелоса. Пожалуй, лишь в аккордовом складе присутствует известная унификация ритмической организации многоголосной ткани. В других же случаях вступает в силу действие «встречного ритма», обеспечивающего гибкость, пластичность и выразительность каждому ее компоненту, что выдвигает перед исполнителями, и особенно перед концертмейстером, задачу по выявлению и, одновременно, согласованию возникающих (по выражению Е. Ручьевской) «разночастотных встречных ритмов».

Фортепианное сопровождение включает в себя широчайшую амплитуду метроритмических и темповых комбинаций, начиная с опорных (акцентированных на сильных долях), синкопированных, пунктирных, в различных размерах, с различной степенью акцентуации, и заканчивая сложными полиритмическими формулами, сочетающими четные и нечетные размеры, разные виды артикуляции, гармонии, создающими богатство образных характеристик. «Ритмо-гармоническая опора, – указывает А. Люблинский, – средоточие тенденций мелоса и тенденций метра, плацдарм, на котором происходит их столкновение, борьба, взаимопроникновение» [5, с. 24].

Чрезвычайно важным моментом, влияющим на эмоциональное и психологическое содержание музыкального произведения, является выбор правильного темпа. Лишь поняв сущность исполняемой музыки, можно выбрать правильный темп. Темповые указания ба-

рочной музыки нельзя рассматривать в современном их значении. Как отмечает Н. Делициева, «баховские медленные темпы – Lento, Largo, Andante, Adagio – не такие медленные, как современные, быстрые же его темпы – Presto, Allegro, Vivace – более умеренные, в них движение всегда как бы тормозится [4, с. 39]. При выборе темпа в баховских ариях следует исходить из синтеза двух типов движения: движения самых мелких длительностей, которые не должны быть торопливыми, и пульсации басового голоса, для которого И. С. Бах требует такую же одушевленную артикуляцию звуковой линии, как и для других голосов. По мысли А. Швейцера, «темп правилен, когда в одинаковой мере ясны детали и целое» [13, с. 605].

В музыке романтиков, намного усложненной, включающей в себя все оттенки душевных переживаний, богатство тембровых звучаний, мелодическую гибкость, открыты широчайшие возможности для использования различных темпов.

Метроритмическая целостность исполняемого произведения зависит от пауз, вернее от пристрастного к ним отношения. С одной стороны, необходимо точное соблюдение их длительности, с другой, свободное, гибкое распоряжение ими, в зависимости от контекста исполняемого произведения. Надо понимать, что во время пауз нить музыкального процесса не прерывается, напротив, часто в паузах сосредоточено больше энергии и напряжения, чем в звуках. Кроме этого, правильное распоряжение временем в паузах, цезурах имеет очень важное значение для певца, его физиологического удобства, опять же связанного с дыханием, тесситурой, темпом и пр.

Большую роль в ансамбле с вокалистом играет динамика. Динамические указания – самая относительная и субъективная область музыкального текста, зависящая от индивидуальной трактовки исполнения, диапазона звучания инструмента, характера движения, наконец, от стилевых закономерностей. Общность динамических оттенков – аксиома ансамблевого исполнительства. Динамические изменения могут быть постепенными и контрастными. В барочной музыке, например, преобладает так называемая «террасообразная» динамика, не предполагающая постепенных динамических и темповых переходов из одной фразы (периода) в другую, позже, в творчестве романтиков появляются разнообразные динамические и темповые обозначе-

ния, позволяющие исполнителям применять тончайшую динамическую и темповую нюансировку.

В вокально-фортепианном дуэте степень динамических оттенков подчинена особенностям голоса, соблюдению звукового баланса и определена содержанием исполняемого произведения. Задача концертмейстера – в любых динамических градациях сохранить гармоничное соотношение фортепианного и вокального звучаний, то есть звуковой баланс. Последний зависит от многих факторов: от объема голоса, тесситуры, акустики зала, динамических возможностей инструмента. Концертмейстеру необходимо всегда помнить, что динамические возможности фортепиано во много раз превышают звуковой потенциал певца. Заботясь о наиболее выразительном звучании голоса, пианист-концертмейстер должен постоянно совершенствовать приемы фортепианного звукоизвлечения, добиваясь тембрового соподчинения, особенно в области тихих динамических градаций. «В ансамбле часто важна, – пишет С. Савари, – не акустическая динамика, а духовная, эмоциональная, как артистический шепот, который зачастую бывает значительнее крика» [9, с. 26]. И далее автор подчеркивает, что в отношении динамики задачи пианиста-концертмейстера сложнее задач пианиста-солиста: «Если, исполняя сольный репертуар, пианист крупные и деликатные нюансы звучания фортепиано согласует с приемами контраста “внутри” собственного звучания, то, вступая в ансамбль, он должен расширить круг своего внимания, включить в него партнера с его “дыханием”, тембрами и динамическими градациями» [9, с. 26].

Проблема разнотембровых сочетаний и среди них – голоса и фортепиано является одной из наиболее специфических. Даже однородный инструментальный ансамбль требует осмысления непосредственных возможностей инструментария, уровня развития выразительных и технических средств, силы звучания и т. п. Тембр фортепиано отличается многозначностью, символичностью звукообразов. Это и сухое клавишинное звучание, приглушенно-чуткое клавикордное, продленное вокально-органное, ударное электрофортепианное. На фортепиано возможна имитация звучания инструментов симфонического, народного, духового оркестров, совмещение различных тембров, тембровые мутации в процессе драматургического развития.

Выявление тембрового согласования – насущная необходимость любого ансамбля, независимо от состава ансамблистов, просто в каждом случае природные свойства участников диктуют его нахождение. Например, тембральность народного оркестра, в первую очередь, нужна концертмейстеру ансамбля, солист или партнер в котором домрист, балалаечник и т. п. Ансамбль со струнником предполагает идеальной средой для согласования звукоизвлечение, максимально имитирующее струнный инструмент. Вокальные оркестровые произведения требуют учета специфики оркестрового мышления композитора, то есть тембральности симфонического оркестра. Клавесинная (или спинетовая) тембральность – особая сложность, поскольку во времена господства клавесинов существовала иная вокальная школа, иной тип пения, иная звукоподача (преобладание головного резонирования, инструментальное звучание голоса, эстетика сокрытия тембра). При дальнейшем развитии вокальной школы потребовался иной подход к проблеме тембральных сочетаний (активное использование грудного резонирования, голосовые перевоплощения). Таким образом, синтез индивидуальной окраски голоса с политембровым звучанием рояля создает красочную тембральную палитру.

К числу важных средств выразительности относится артикуляция. Артикуляция партии фортепиано предполагает множественность приемов фортепианного звукоизвлечения в совокупности с приемами, присущими другим инструментам. И. Браудо, автор обстоятельного труда, посвященного вопросам артикуляции, рассматривает это понятие в двух значениях: 1) артикуляция в широком смысле слова (как музыкальное произношение), то есть совокупность динамических, тембровых и интонационных изменений внутри ноты; 2) артикуляция в узком смысле слова, ограниченная процессом «перехода ноты от звучащей части к незвучащей» [1, с. 191].

Этимологически термин артикуляция происходит от латинского слова *articulo* (расчленяю, членораздельно произношу). Основными видами мелодической артикуляции является *legato*, то есть связанное, непрерывное звучание и *non legato* – прерывистое, несвязное звучание. На самом деле, шкала фортепианных артикуляционных штрихов очень разнообразна, и между *legato* и *non legato* существует множество промежуточных градаций. Степень штриха зависит не только от

характера музыкального образа, закономерностей стиля и особенностей письма композитора, но и от возможностей инструмента, акустических особенностей зала, где исполняется музыкальное произведение, и регулируется другими средствами выразительности: темпом, динамикой, педализацией, ритмом. Дифференцируя штриховое многообразие, А. Готлиб ввел специальные наименования: штрихи, применяемые на разных инструментах для достижения сходного звучания, автор называет «эквивалентными», напротив, одновременное сочетание разных штрихов – «комплексными штрихами» [3, с. 64–65].

Ценным представляется наблюдение И. Браудо о дифференциации легатного и нонлегатного движения при исполнении произведений эпохи Барокко и классицизма, названное им «правилом восьмушки». «Движение мелодии складывается из двух соседних метрических категорий, т. е. из шестнадцатых и восьмых, или из восьмых и четвертей, или из четвертей и половин. В этих случаях часто оказывается уместным осветить две использованные в мелодии метрические категории посредством применения к ним двух различных способов артикуляции; при этом в большинстве случаев мелкие длительности исполняются *legato*, более крупные (двойного значения) – *non legato*» [1, с. 23].

В вокально-фортепианном ансамбле главным достижением пианиста является умение играть *legato*. Ведь пение по своей природе – это искусство *bel canto*¹. Необходимость постоянной соотнесенности фортепианного звукоизвлечения с вокальным, поиска интонационной выразительности, требует от пианиста овладения безударным звукоизвлечением, приближающим тембр инструмента к тембру человеческого голоса. Е. Шендерович характеризовал игру известного концертмейстера М. Бихтера словами: «Он “вокализировал” рояль и “инструментовал” голос, органически сливая их» [14, с. 120]. Часто, не имея возможности выполнить *legato* пальцами, пианист подключает из арсенала средств динамику, агогику, педаль (особенно в октавных, аккордовых последовательностях), и здесь главным кри-

¹ Речь не идет о стиле, сложившемся в опере *seria* начала XVIII ст. Термин употреблен в широко применяемом значении буквального перевода с итальянского – «прекрасное пение».

териум выступает слуховой контроль и необходимость соотнесения фортепианного и вокального legato.

Если кантилена, как правило, выражает любовное томление, печаль, созерцательность или гимническую торжественность, то гнев, решимость, возбуждение, тревогу передает речитативное пение, более близкое к разговорной речи. В речитативной мелодии совершенно иное взаимодействие с текстом. Как пишет Е. Ручьевская, «мелодия “привязана” к слову, еще неотделима от него, нить мелодии не самостоятельна, строение каждой следующей фразы мелодии другое по сравнению с предыдущей, так как зависит оно от количества слов и слогов в тексте, а текст прозаический, – ни одна фраза не похожа на другую, в каждой – свой узор, свой ритм, свое количество слогов» [8, с. 8]. Поэтому речитативная декламация предполагает артикуляцию более маркированную: штрихи non legato, staccato, pizzicato, звучание которых артикулированное, отрывистое, несвязное.

Важной стороной артикуляции является трактовка лиг, особенно их окончаний – либо коротких, либо филированных. Общеизвестно, что лига, стоящая над двумя нотами, более опорной делает первую. Как правило, такие лиги выполняют риторическую, смысловую функцию (интонация вдоха, плача). Вокальная фразировка романтической музыки требует широкого дыхания, лиги здесь диктуются сменой дыхания и отражают взаимосвязь или расчлененность музыкальной мысли. Один из примеров формообразующей роли лиг приводит Т. Молчанова: «Ліга свідчить про зв'язність звуків фрази, проте вона не може бути перешкодою для змін дихання. Тому соліст має знайти момент її переривання, не порушуючи логіки музичної будови, а концертмейстер непомітно його завуалювати» [6, с. 25].

Одной из главных помощниц в работе над фразировкой, способной изменять природу фортепианного звука, смягчать его ударность и обогащать его тембр, является педаль. Н. Голубовская определяет педализацию «как творческий акт, участвующий в рождении звукового образа» [2, с. 51].

Проблемам фортепианной педализации как важнейшего компонента музыкальной выразительности посвящен труд В. Шукайло, в котором прослеживаются этапы исторической эволюции педализации, ее особенности в различных стилях, воздействие на интерпре-

тацию, наиболее точное воплощение образа. В частности, автор характеризует педализацию в романтической музыке: «Заради втілення художніх ідей композитори-романтики відмовилися від старих правил “чистої гармонії” і стали сміливо експериментувати з педаллю. Змішуючи різноманітні гармонічні звучання, зіставляючи та поєднуючи звучання далеких регістрів, вони надзвичайно розширили колористичні можливості фортепіано» [15, с. 96].

Выводы. Комплекс музыкально-выразительных средств, избираемых композитором для воплощения художественной идеи, связан, прежде всего, с раскрытием основного содержания, направленного на слушателя. И в этом контексте достаточно трудно провести «водораздел» между главным и второстепенным средством, поскольку мелодическая фраза, исполненная иным штрихом, в иной динамике, темпе, перенесенная в иной регистр, приобретает иной смысл. Вместе с тем, несмотря на такого рода спаянность, любое вокальное сочинение, понятое в аспекте синтеза двух начал (певческого и инструментального), имеет глубинный слой содержания, определяемый ансамблевой природой явления, и здесь выстраивается иная система иерархических соподчиненностей, где наряду с мелодико-гармоническим и фактурно-ритмическим комплексами ведущее значение получает артикуляция. Как уже отмечалось, любого рода ансамбль, предполагающий согласование различных инструментов, в идеале мыслится как такое единство, в котором различия максимально нивелированы. С этой точки зрения голос и фортепиано занимают противоположные позиции в условной звуковой среде: текучесть, связность, ограниченная объемом дыхания, и, наоборот, ударность, нонлегатность, ограниченная вибрацией струны. Таким образом, возникает необходимость поиска тех пограничных зон, которые позволили бы максимально приблизить инструмент к человеческому голосу, поэтому такой артикуляционный прием как *legato* становится едва ли не первостепенным в обеспечении вокально-фортепианной ансамблевости как особого художественного феномена. И на этом этапе вновь ключевыми становятся тип содержания и ролевая функция фортепианной партии. Когда речь идет о фоновом сопровождении, то концертмейстер должен стремиться максимально соответствовать идеальной модели, если же возникает тип сопровождения-диалога, то именно

с помощью артикуляционных средств он приобретает конкретное выражение. Высказанные наблюдения ни в коей мере не умаляют значения иных средств музыкальной выразительности, поскольку только их совокупность становится предпосылкой для достижения искомого художественного результата. Рассмотренные исполнительские средства в своем раздельном виде существуют, пожалуй, только в аналитике. В контексте же конкретного художественного явления они представляют собой некую целостность. Не случайно, в научной литературе последнего десятилетия предпринята попытка ввести понятие артикуляционного комплекса, вбирающего в себя все вышеназванные средства музыкальной выразительности. Индивидуальная трактовка композиторского замысла рождает широчайший круг исполнительских версий, как говорил Н. Перельман: «В искусстве, где огромен выбор, важно совершенствовать искусство отбора» [7, с. 58].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Браудо И. А. Артикуляция : (О произношении мелодии) / И. Браудо. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. — 199 с.
2. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве : [сб. ст. и материалов] / Н. Голубовская ; [сост. Е. Бронфин]. — Л. : Музыка, 1985. — 144 с.
3. Готтлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готтлиб. — М. : Музыка, 1971. — 94 с. — (В помощь педагогу-музыканту).
4. Деличиева Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И. С. Баха / И. Деличиева. — М. : Музыка, 1980. — 80 с. — (Вопросы истории, теории, методики).
5. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента : методологические основы / А. Люблинский. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1972. — 80 с.
6. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера / Т. Молчанова. — Львів : Сполом, 2007. — 215 с.
7. Перельман Н. В классе рояля : Короткие рассуждения / Н. Перельман. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. — 64 с.
8. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века : ст., сообщ., публ. / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; [под общ. ред. М. К. Михайлова и Е. М. Орлова]. — М. ; Л., 1966. — С. 65–110.

9. Савари С. В. *Азбука аккомпанемента : учеб. пособие / С. В. Савари.* — Донецк : Юго-Восток, 2005. — 72 с.

10. Станиславский К. С. *Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения / К. С. Станиславский.* — М. : Искусство, 1990. — 508 с.

11. Тарасова О. О. *Историко-культурна еволюція артикуляційного комплексу (на прикладі вокальних циклів ХІХ–ХХ сторіч.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Тарасова Оксана Олександрівна.* — Харків, 2004. — 20 с.

12. Холопова В. Н. Ритм / В. Н. Холопова // *Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш.* — М., 1978. — Т. 4. — С. 657–666.

13. Швейцер А. И. С. Бах / Альберт Швейцер ; [пер. с нем. Я. С. Друскина]. — М. : Музыка, 1965. — 727 с.

14. Шендерович Е. *Памяти выдающихся аккомпаниаторов / Е. Шендерович // Музыка и жизнь : [сб. ст. / сост. : Раабен Л. Н., Сохор А. Н. ; общ. ред. Раабен Л. Н.].* — Л. ; М., 1975. — Вып. 3. — С. 118–131.

15. Шукайло В. Ф. *Педалізація у професійній підготовці піаніста / В. Ф. Шукайло.* — Харків : Факт, 2004. — 160 с.

ІНЮТОЧКИНА Н. В. Арсенал засобів виразності концертмейстера вокально-фортепіанного дуєту. Стаття присвячена проблемі вивчення концертмейстерських засобів музичної виразності у вокально-фортепіанному ансамблі.

Ключові слова: засоби музичної виразності, вокально-фортепіанний дует, артикуляційний комплекс, ансамбль.

ІНЮТОЧКИНА Н. В. Арсенал выразительных средств концертмейстера вокально-фортепианного дуэта. Статья посвящена проблеме изучения концертмейстерских средств музыкальной выразительности в вокально-фортепианном ансамбле.

Ключевые слова: средства музыкальной выразительности, вокально-фортепианный дуэт, артикуляционный комплекс, ансамбль.

INUTOCHKINA N. The set of the means of expression of the accompanist in vocal-piano duet. This article is devoted to the study of means of the accompaniment of the musical expression in the vocal-piano ensemble.

Key words: means of musical expression, vocal-piano duo, articulatory complex ensemble.

УДК 785.071.2 (450) : 485.6 (091) (477.74)“1860/1872”

Василий Щенакин

ИТАЛЬЯНСКИЕ МУЗЫКАНТЫ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТЫ В КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ ОДЕССЫ (1860–1872)

Постановка проблемы. Эволюция оркестрового и инструментального исполнительства на юге Российской империи (на землях нынешней Украины) в XIX – начале XX вв. происходила в общем русле европейских традиций, проявившихся как в формировании музыкального репертуара, основу которого составляли сочинения западноевропейских композиторов, так и в формах музицирования: сольного, камерного (ансамблевого), оркестрового. Наряду с представителями немецкой, австрийской, чешской, польской музыкальных традиций весомый вклад в профессионализацию инструментального исполнительства внесли многочисленные итальянские музыканты. До настоящего времени вклад итальянских музыкантов-инструменталистов и капельмейстеров в украинском музыкознании не рассматривался как самостоятельная проблема, именно этим обусловлена **актуальность** данной работы.

Объектом исследования является музыкальная культура юга Российской империи (территории нынешней Украины) рассматриваемого периода, **предметом** – концертная деятельность в Одессе итальянских инструменталистов.

Изложение основного материала исследования. Первые музыканты-итальянцы стали появляться на землях нынешней Украины ещё в конце XVIII ст., мигрировав преимущественно из Петербурга и Москвы, куда они приезжали в поисках работы и признания со времен правления Екатерины Второй. Наиболее известными из них были руководитель оркестров князя Потемкина, яркий композитор Дж. Сарти, участник взятия Измаила [23], впоследствии директор музыкальной академии (Кременчуг, Екатеринослав), и его партнер

по выступлениям во время путешествий императрицы по югу России виолончелист А. Дельфино. В те же времена в Украину из Петербурга местными аристократами – графом Ю. А. Ильинским, помещиком Д. Шираем и др. – выписывались итальянские оперные труппы. Оркестром Ильинского в 1805–1808 гг. руководил скрипач Дж. Ленци, который прибыл туда также из Петербурга, где работал в оркестре императорских театров. Позже он преподавал музыку в Кременецком лицее до его закрытия в 1830 г. [79]. Уже в конце 1820-х гг. из Петербурга переехал на юг России певец, композитор и валторнист, петербургский учитель пения М. Глинки Дж. Беллоли, который руководил музыкальной капеллой княгини Д. М. Лопухиной. В начале XIX ст. на юге России работали также один из лучших виолончелистов своего времени Дж. Альбертини – руководитель оркестра и хора помещика О. Будлянского, певец и музыкальный педагог Лоди – учитель музыкантской школы помещика В. Огроновича, у которого тоже был собственный крепостной оркестр, и др.

В биографическом словаре «Итальянцы в Украине (XIX ст.)» Н. Варварцева, в числе прочих деятелей культуры и значительного числа певцов, дается весьма солидный список музыкантов-инструменталистов и дирижеров (60 персон), которые жили, работали и гастролировали в те времена на территории нынешней Украины [27].

Даже этот весьма неполный перечень презентует итальянских музыкантов как опытных профессионалов. Влияние итальянских музыкальных традиций проявилось наиболее разнопланово в Северном Причерноморье благодаря приезду итальянских музыкантов в недавно основанную Одессу. «Еще в начале XIX в. Украина стала местом итальянской эмиграции, которая была обусловлена разными причинами, в том числе общественной разрухой, полицейскими преследованиями, тяжелым материальным положением», – отмечает Н. Варварцев [27, с. 6]. Определяющее влияние итальянцев и итальянской культуры на формирование ментальности одесситов в течение всего XIX в. подчёркивал и летописец Одессы А. Дерibas: «Старая Одесса была преимущественно итальянской. <...> Итальянцы принесли в Одессу свою энергию, свою предприимчивость, свой ум, а вместе с этим и свои эгоистические стремления. Итальянцы принесли в Одессу свою душу» [37, с. 50]. А музыкальное влияние ита-

льянцев Дерибас определил такими метафорическими словами: «Неизменно, в течение всей жизни Одессы, наши меломаны заражались темпераментом Италии. Как Италия перенесла к нам свое солнце и влила в наши жилы свою кровь, музыка, еще больше, чем другие духовные стороны деятельности человечества, породнила навсегда Италию с Одессой» [37, с. 52].

Одним из первых музыкальных педагогов в этом городе стал итальянский эмигрант Поцци, который вместе с женой, русской подданной, основал еще в 1804 г. одно из первых учебных заведений – частный пансион для девушек, в котором преподавал музыку. Уже в следующем году этот пансион объединился с пансионом француза де Вольсея, впоследствии получившем название Дворянского института. С началом деятельности в Одессе итальянской оперы (первая антреприза Замбони и Монтавани появилась в городе еще в 1809 г. и существовала в течение 11 лет) вместе с певцами в Одессу начали прибывать первые оркестранты и хористы из Италии. Итальянские дирижеры, певцы-солисты, оркестровые музыканты и хористы на протяжении практически векового (до Первой мировой войны) пребывания в городе итальянской оперы активно влияли на общественно-культурную жизнь города, участвуя в многочисленных концертах и занимаясь музыкально-педагогической деятельностью.

В 1810-х гг., как отмечал известный одесский музыкальный критик, скрипач с европейским музыкальным образованием И. М. Кузминский, итальянские оперы исполнялись лишь под аккомпанемент «плохонького фортепиано и нескольких скрипачей-матросов под командованием унтер-офицера» [23]. Однако уже в 1820-х гг. оперные спектакли проходили при участии оркестра. А А. Дерибас писал, что в те времена оперный оркестр состоял преимущественно из местных кадров: бывших военных музыкантов и крепостных (оркестр помещика Куликовского) [37, с. 325]. По традиции, итальянские оперные дирижеры, работавшие в Одессе, были одновременно скрипачами-концертмейстерами: Замбони (до 1820 г.), Моранди (начало 1820-х гг.), Кампione, Ронцони, Тонино (Тонини) (конец 1820-х гг.). Кузминский же презентует другие фамилии оперных капельмейстеров: Бело (1820–1823), Тонини (1825–1833), Ронцони (1834–1835) и Буфье (1836–1863) [23].

Одним из первых итальянских музыкантов-пианистов в Одессе (1820-е гг.), чьё имя сохранила история, был Бело, который «мог играть на фортепиано только сочинения Желинека <Елинека – В. Щ.>, и не знал ни Гайдна, ни Моцарта, ни Бетховена. Начал с частных уроков, а вскоре был принят в Институт благородных девиц как преподаватель, служащий на коронной службе» [24]. Ещё в 1830 г. Бело основал в Одессе филармоническое общество, но развить его деятельность не смог [24].

В конце 1820-х гг. в одесской прессе начинают появляться, кроме имен итальянских дирижеров и певцов, фамилии наиболее ярких оркестрантов: кларнетиста Л. Филиппини, флейтиста А. Ломбарди, фаготиста Фриччи, валторниста А. Кредаци [39, с. 412]. Как отмечал Кузминский, полный состав оркестра одесской итальянской оперы сформировался только в 1831 г., с момента перехода антрепризы к французу Жюльену [23]. С 1836 г. в Одессе начал свою 30-летнюю (с небольшим перерывом во второй половине 1840-х гг.) дирижерскую и исполнительскую деятельность яркий оперный дирижер и скрипач франко-итальянского происхождения Ж. Б. Буфье. При его участии в городе состоялись многочисленные оперные и оркестровые премьеры не только европейских, но и местных композиторов. Так, в 1861 г. Буфье очень успешно дирижировал оркестром и хором «Одесского филармонического общества» во время премьеры кантаты «Пир Петра Великого» П. П. Сокальского. Воспоминания А. Чижевича [77] и А. Дерибаса [37, с. 325] ярко воссоздают образ этого любимца местной публики. Один из наиболее известных одесских музыкантов того времени И. Тедеско охарактеризовал Буфье как «опытного, талантливого и рачительного в постановке концертов общества» [74]. Музыка местных авторов периодически исполняли и итальянские инструменталисты. Так, в концерте любителей музыки 27 октября 1865 г. в попури на русские и чешские темы Д. Урбанека солировал кларнетист оперы Багголини [11].

С 1830–40-х гг. ряд итальянских музыкантов, одновременно с работой в опере, занимались педагогической деятельностью. Это дирижеры А. Дзанотти (уроки пения, фортепианной игры и композиции, с 1833 г.), Л. Джервази (игра на музыкальных инструментах, хоровое пение, ансамбль, с 1840-х гг.) и др. Преподавателями игры на духовых

инструментах в Одессе в эти времена были также преимущественно итальянские оркестровые музыканты.

Период 1860-х – 1872 гг. (до пожара в Одесском оперном театре 1 января 1873 г., который стал причиной временного прекращения деятельности в городе итальянских оперных трупп), наиболее интересен в контексте рассматриваемой темы. Именно в эти годы итальянские инструменталисты из оперного оркестра и многочисленные гастролеры из Италии наиболее часто выступали в концертах – собственных, местных и приезжих музыкантов, в бенефисах коллег, благотворительных акциях и т. п.

В январе 1861 г. виолончелист Тработти участвовал в исполнении *Adagio* для 4-х виолончелей Ф. Лиммера в концерте в пользу женского благотворительного общества [28]. «Оригинальный эффект произвел ансамбль четырех виолончелей – комбинация, какую не часто приходится слушать в концертах» – отмечал «Одесский вестник» [70]. В марте того же года арфистка Э. Коломбини выступала в концерте 9-летнего скрипача А. Бродского [55], в начале апреля дала собственный концерт [36], а вскоре играла в концерте скрипача Н. Д. Дмитриева-Свечина [35]. В 1862 г. в анонсе нового состава итальянской труппы под управлением дирижера Буфье, наряду с традиционным перечнем солистов-вокалистов, были названы имена новых оркестрантов-итальянцев: первого скрипача Ф. Манцато, первого виолончелиста и солиста К. Пиачецци, первого контрабасиста Г. Буцци, первого флейтиста Л. Вольты [61]. Зимой 1862/63 гг., во время бенефиса примадонны девицы Тальяна, «г. Пиачецци, первый виолончелист-соло Одесского театра, по обыкновению, премило сыграл одну пьесу» [60]. Этот же музыкант в одном из концертов Одесского филармонического общества исполнил *Фантазию для виолончели с оркестром на темы из «Сомнамбулы»*, вызвав у слушателей «много шумных похвал» [60]. Той же зимой в одесском концерте пианистки С. Коромальди вместе с ней *Трио Бетховена G-dur* исполнили Ф. Манцато и К. Пиачецци [40], в начале марта эти же музыканты солировали в концерте в театре [42], вскоре состоялись частные концерты Манцато, Пиачецци и флейтиста Вольты [30]. Пиачецци участвовал ещё и в концерте местного пианиста К. Масалова, исполнив с ним и кларнетистом Д. Урбанеком *Трио Бетховена* [49]. В ноябре 1863 г. Пиачецци как

солист, вместе с певцами, хором и оркестром итальянской оперы, участвовал в большом концерте в пользу будущей музыкальной школы [68]. В марте 1864 г. К. Пиачецци принимал участие в концерте местного пианиста Эд. Буддеуса [14], а вскоре, вместе с флейтистом Л. Вольтой, давал концерт с участием Буддеуса и Масалова [9].

22 февраля 1865 г. Л. Джервази при участии дирижера Буфье, солистов оперы, двух оркестров и местных музыкантов дал в городском театре большой концерт. В нём, кроме многочисленных вокальных номеров, были выступления солистов-инструменталистов, а также игра с оркестром – солиста оркестра скрипача Казаротти и местного юного музыканта А. Баржанского (2-я и 3-я части из второго фортепианного концерта Мендельсона). Наиболее оригинальными номерами программы стали три симфонии самого Джервази: в начале концерта была сыграна первая из них (на сцене, под управлением автора), потом – вторая, исполненная в партере вторым оркестром под управлением Буфье, а в конце концерта – третья, явившаяся соединением двух предыдущих, сыгранная обоими оркестрами, [4]. Во время осенне-весеннего сезона на эстрадах города звучали также сочинения «одесских итальянцев» А. Занотти и Уголини [13].

С осени 1865 г. оркестром итальянской оперы в Одессе руководил А. Марцорати, выступавший также как солист-скрипач и композитор. «Ему почти наполовину обязана была в минувшем сезоне наша опера своими успехами; его же игра не раз приводила в восторг многочисленную театральную публику. Концерт его был таким же блистательным, как и его игра», – писала местная пресса [58]. В декабре 1868 г. Марцорати исполнил на скрипке собственное сочинение «Фантазию-каприз» на темы из оперы «Бал-маскарад» Дж. Верди с аккомпанементом оркестра [73], а в феврале 1867 г. участвовал как скрипач в концерте пианиста-гастролера Клечинского [15]. В 1868 г. в концерте пианиста Вейнберга «...много наслаждения вынесла публика, слушая игру г. Куммера на виолончели, и г. Марцорати на скрипке. <...> Г. Марцорати четыре раза прерывали аплодисментами...» [53]. Наконец, в марте 1868 г. Марцорати дал прощальный концерт, в котором предстал перед публикой как дирижер, солист и композитор, исполнив свою симфонию с-moll и большой дует для скрипки и виолончели [17]. В октябре 1870 г. Кузминский отмечал, что при Марцо-

рати оркестр «...как будто немного подтянулся. Гармония стройнее, фальши меньше, и вообще согласия больше» [26]. В той же рецензии автор отметил и дирижера Бертини, который «ведет оркестр с умением и очень внимательно. Он – первый в одесском театре, в руках которого мы видим, вопреки итальянским обычаям (<...>), не смычок, а палочку» [26].

14 марта 1866 г. при участии местных музыкантов дал концерт на фисгармонии Л. Джервази, это событие анонсировалось как «едва ли не интереснейший концерт сезона» [10]. Летом того же года в Одессе выступал итальянский тромбонист А. Раниери. Многочисленная публика «по-видимому была совершенно удовлетворена игрою артиста» [1]. Рецензент отметил «развитый механизм» музыканта и «обладание мягкими, бархатными тонами, которые очень приятны на тромбоне» [1].

Весной 1868 г. на одесских эстрадах неоднократно выступали первый флейтист оперного оркестра Дж. Пагани, первый виолончелист А. Парини, гастролеровала виолончелистка М. Моретти, исполнившая Большую фантазию на русские мотивы Серве, каприс «Эхо Флоренции» А. Парини, финал из оперы «Лючия ди Ламмермур» Доницетти и др. [12]. Сам Парини принял участие в нескольких благотворительных концертах [3]. А имя музыканта-универсала Пагани в течении нескольких лет неоднократно фигурировало в прессе в связи с его разными амплуа: «учитель хоров Пагани» [71], «аккомпаниатор на фортепиано Пагани» [41]. «Г. Пагани очень хорошо занимался с хористами в течении четырех лет», – отмечал в конце 1869 г. Л. Джервази [38]. В следующие годы Пагани зарекомендовал себя как «большой специалист по оперетточной части» [69], руководя выступлениями французских и русских оперетточных, а со временем также итальянских и российских оперных трупп. С августа 1872 г. он руководил оркестром французской оперетточной труппы любимицы одесситов певицы и актрисы Эмилии Келлер [59]. В разных городах России Пагани успешно дирижировал спектаклями оперетточных и оперных трупп до начала XX в.

В 1866 г. в оркестре итальянской оперы появился яркий музыкант – выпускник Неаполитанской консерватории гобоист Д. Витоло, работавший в Одессе несколько сезонов. В декабре того же года он вместе с певцами из оперной труппы и местными музыкантами уча-

ствовал в концерте Общества изящных искусств [48]. В марте 1869 г., анонсируя концерт Витоло, пресса писала: «Этот молодой артист замечателен не только как талантливый солист, но также и по своим композициям» [8]. А после концерта рецензент отметил его прекрасную игру на гобое и английском рожке [20].

В 1868 г. одесскую итальянскую оперную труппу возглавил новый дирижёр, скрипач и композитор Д. Антониетти. Кузминский отмечал, что Антониетти – «настоящий дирижер, (...) управляет не смычком, а палочкой (...), с соблюдением всех правил, (...) спокойно, ровно, без кривляний и ужимок, которыми так отличался г-н Марцоратти, а главное, теперь игра оркестра не сопровождается свирепым стуком по пюпитру дирижера, столь огорчавшего наш слух прошлою зимою» [19]. В разных амплуа Антониетти выступил на своём бенефисе 22 ноября 1868 г., где, кроме оперы «Фауст» Гуно, прозвучала симфония бенефицианта и в его же исполнении скрипичная фантазия Аллара на темы из оперы «Фаворитка» [72]. Весной 1869 г. в городском театре состоялся ещё один большой концерт Антониетти. В числе прочего, им были исполнены собственные сочинения для скрипки «Буря» и «Венецианский карнавал». Безымянный критик «Одесского вестника» отметил: «Концерт, данный вчера (...) г. Антониетти, был одним из наиболее многолюдных» [51]. Подробней о концерте отозвался, критикуя невзыскательные вкусы одесской публики, Кузминский, отметив, что бенефициант «...пренаивнейшим образом разыгрывает разную дребедень (...). Г. Антоньетти играет на скрипке как аматер, и для концерта совсем не годится. (...) Игра вялая, сонная, апатичная. Стыдно выходить перед публикой в таком виде. (...) Театр был полон, и публика все хлопала, хлопала...» [20].

С осени 1868 г. в составе оркестра итальянской оперы появился первый скрипач Ф. Брамбилла [72]. На одесской оперной сцене ещё со второй половины 1830-х гг. выступали певицы сёстры Брамбилла, а прервалась деятельность музыкантов этой династии в конце 1915 г., когда сын Ф. Брамбиллы, виолончелист Э. Брамбилла, преподаватель одесской консерватории, один из самых ярких одесских музыкантов, застрелился по невыясненным причинам [62, с. 15.].

В декабре 1868 г. Одессу посетил виолончелист Ч. Казелла, выступивший как солист и композитор с местными музыкантами и соли-

стами оперы [7]. Рецензируя концерт, критик N. отметил слабый тон, неуверенный смычок и механизм, «...далеко не соответствующий его титулу виолончелиста-соло его величества короля Италии» [80], подчеркнув, что из всей программы «г. Казелла очень хорошо исполнил: одно – “Воспоминание” Мариани, и другое – собственное сочинение» [80]. А Кузминский пожалел короля Италии из-за «не совсем удачного выбора придворного виолончелиста» [21].

В апреле 1869 г. в Одессе состоялся концерт «почтенного контрабасиста» Уголини, с участием Пагани и Сапорити и пр., по словам И. Кузминского «согласно исполнивших дует на флейте и фаготе. Новость комбинации этих инструментов немало способствовала успеху исполнителей. Г. Пагани, кроме того, очень удовлетворительно выдержал свою партию на фортепиано в трио Майзедера» [22]. Фаготист Сапорити и контрабасист Баунака участвовали в марте следующего года в концерте лучшего одесского скрипача тех лет Ж. Франка, исполнив с одесскими музыкантами Большой септет Бетховена [16].

В числе музыкантов оркестра одесской итальянской оперы был и А. Л. Бернарди, первый тромбонист оркестра, ставший со временем известным в городе военным капельмейстером и нотным издателем. По его инициативе в городе в 1868 г. был создан руководимый им бальный оркестр, в который входило 15 музыкантов из оперного оркестра [75]. В первой половине 1870-х г. Бернарди занимает должность дивизионного капельмейстера и возглавляет в течении многих лет «хор музыки» 15-й артиллерийской дивизии, выступая во главе этого коллектива на многочисленных городских торжественных мероприятиях и, летом, в местах отдыха и увеселения одесситов [64]. Бернарди был автором многочисленных сочинений для оркестра, большинство которых составляли типичный для тех времен репертуар садовой музыки, но, тем не менее, приветствовались публикой [20].

Летом 1869 г. в саду благородного собрания выступал итальянский слепорожденный скрипач А. Л. Росси, исполнивший попури на темы опер Беллини и Паччини [31]. В мае 1870 г. в Одессе гастролировала пианистка Т. Гвиди, в программе которой были Фантазия С. Тальберга на две русские темы, Венецианский карнавал Ю. Шульгофа и Большая фантазия А. Фумагалли для одной левой руки на мотивы из оперы «Роберт Дьявол» Дж. Мейербера и пр. [54].

В марте 1871 г. инструменталисты оркестра итальянской оперы скрипач Брамбилла, виолончелист Парини, флейтист и пианист Пагани дали большой концерт, в котором, кроме оперных солистов, участвовали флейтист-чех Ямек, скрипач Бертини, альтист Читерио и пианист Комуни. Наряду с вокальными номерами артисты исполнили увертюру Ф. Зуппе (Брамбилла и Пагани), концерт для виолончели на мотив из оперы «Сомнамбула» Г. Кваренги (Парини), большое трио для скрипки виолончели и фортепиано К. А. Гамбини (Брамбилла, Парини и Пагани), увертюру Дж. Россини (Пагани и Брамбилла), большую фантазию для двух флейт Пицци на мотивы из оперы «Мария Падилла» Г. Доницетти (Пагани и Ямек), квинтет Бертини для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (Бертини, Брамбилли, Читерио, Комуни и Парини) [2]. Как отметил Кузминский, в этом концерте «... было всего понемногу, итальянское tutti-frutti. <...> Все, и публика, и участники, особенной взыскательности не выказали, и, в результате, все остались довольны» [25].

В феврале 1871 г. Витоло и капельмейстер оперного оркестра скрипач Бертини участвовали в концерте примадонн итальянской оперной труппы Кортези, Вичини и Миллер [65]. В том же месяце в прощальном концерте Э. Палерми выступили инструменталисты Парини, Брамбилла, Пагани и скрипач-чех К. Бабушка [18], а в начале мая скрипач Бертини участвовал вместе с местными музыкантами: немцами М. Куммером, Р. Фельдау, певицей-любительницей С. Н. Серебренниковой и гастролером-скрипачом еврейского происхождения Ф. Консоло (подлинное его имя Иехиэль Нахман Сфарди) в концерте в пользу еврейских семей, пострадавших в результате еврейского погрома [32]. В октябре 1871 г. Бертини снова предстал перед одесской публикой в качестве капельмейстера итальянской оперы. «Капельмейстер <...> г. Бертини владеет большими познаниями в музыке <...>, и благодаря его способностям одесская публика имеет ныне довольно удачный выбор состава итальянской труппы», – отмечала одесская пресса [66].

В марте 1872 г. фаготист оперного оркестра Сапорити участвовал в концерте Р. Фельдау, сыграв в ансамблях Квинтет Л. Бетховена оп. 16 для фортепиано, гобоя кларнета, трубы и фагота и «Largetto et Finale» из Квинтета Л. Шпора для фортепиано, кларнета, флейты,

трубы и фагота [43]. Концерт при полном зале слушателей «по выбору пьес, их исполнению, и участию артистов произвел впечатление весьма respectable» [67]. Через несколько дней после этого концерта Сапорити и скрипач Брамбилла участвовали в вокально-инструментальном концерте девицы А. Деспуэз и г. Стиле [44]. В том же месяце состоялся концерт А. Роберти, придворного флейтиста турецкого султана и Д. Антониетти с его учениками Ф. Беллоти и Дж. Ирфре. На фортепиано солистам аккомпанировал сам Антониетти [45]. Начало мая ознаменовалось посещением Одессы музыкантом с мировым именем, композитором и дирижёром, Дж. Боттезини [57]. «Концерт, данный г. Боттезини <...> удался вполне. <...> Искусство, с которым царь контрабасистов владеет своим инструментом – неподражаемо», отмечал «Одесский вестник» [52].

С сентября 1872 г. спектаклями одесской итальянской оперы руководил капельмейстер Сарти, при котором оркестр преобразился, стал играть «согласно и обрисовывать довольно тонкие музыкальные узоры в нарастании и падении звуков, вдаваясь в изгибы сценических ситуаций» [46]. Спектакли одесской итальянской оперы, как и концерты итальянских музыкантов, вынужденно прервались после пожара 1 января 1873 г., уничтожившего городской театр.

Кроме игры на традиционных инструментах итальянские гастролёры периодически знакомили публику и с более экзотическими. Так, осенью 1863 г. на юге России гастролеровал итальянский мандолинист-виртуоз Вимеркати. В его репертуаре были в основном пьесы скрипичного репертуара. «Г. Вимеркати отлично, почти изумительно играет на мандолине. <...> Право, это весьма почтенный артист, который, наверное, доставит многим приятные ощущения, потому что инструмент и игра его выходят из ряда обыкновенных явлений», – отмечал одесский рецензент [63]. В марте 1869 г. в Одессе гастролеровал слепой итальянец Пикко, игравший на коротенькой флейте с тремя отверстиями [47]. «Мы не знаем как отнестись к нему – с симпатией ли, или с удивлением? Дело в том, что г. Пикко <...> действительно производит чудеса на таком неблагодарном инструменте, но дудочка все-таки остается дудочкою. <...> О музыке нет и помину. Это своего рода музыкальный фокус <...>. С этой точки зрения г. Пикко – действительно кудесник: он делает возможным почти невозможное, и по-

этому прельщает публику и собою, и своим мизерным инструментом», – отмечал одесский корреспондент [29].

В начале 1870 г. в Киеве и Одессе выступал семейный квартет Валенти, состоявший из двух гитар и двух мандолин [56]. Следующим летом коллектив снова гастролировал в Одессе: «На даче Ланжерон 16 июля Большой концерт на мандолине исполняет общество г. Валенти с участием нескольких дам», – информировала читателей газета «Одесский вестник» [77]. А чуть позже та же газета сообщала, что «24 и 26 июня большой вечер, вокальный и инструментальный, дан будет итальянскими артистами под управлением г. Валенти. Петь будут русские, немецкие и богемские песни» [76].

Осенью-зимой 1870 г. в городе гастролировал слепой музыкант – исполнитель на мандолине и однострунной гитаре Вайлатти, о котором рецензенты писали: «Не только публика, но и компетентные ценители отдают ему несомненную заслугу в совершенном овладении инструментом и во вкусе, с которым он воспроизводит трудные музыкальные пьесы» [50]. После успешных выступлений в Мариинском и Городском театрах Вайлатти играл в зале «Гармония» с участием оперных певиц и певцов, дирижёра оперного оркестра Бертини и оркестровых инструменталистов Перини, Витоло и Брамбиллы [5]. А в начале января 1871 г. он выступал в концерте вместе с местной вокалисткой Э. Абрас, певцом Палерми, скрипачом Брамбиллой и несколькими любительницами, исполнив на мандолине Фантазию из русских пьес, Фантазию на темы из оперы «Трубадур» Дж. Верди, и – на однострунной гитаре – Фантазию на темы из оперы «Сомнамбула» В. Беллини [6]. «В концерте <...> высказалось вполне замечательное искусство слепца-артиста г. Вайлатти: большая фантазия на оперу “Il Trovatore” была сыграна им с таким совершенством, что его игрою слушатель не мог не увлечься; с таким же совершенством исполнил г. Вайлатти на однострунной гитаре вариации на мотивы из оперы “Сомнамбула”; каким искусством нужно обладать, чтобы с помощью одной только струны усладить слух целым потоком гармонических звуков!» – отмечал рецензент [34]. А с лета до начала зимы 1871 г. в городах юга России выступал неаполитанец Кальдерацци, исполняющий музыкальные пьесы на 52 стаканах разной величины. «Новороссийский телеграф» писал, что они издают «небесные звуки, пол-

ные чарующей гармонии» [33], а «Одесский вестник» поместил корреспонденцию из Елисаветграда, где упоминается Кальдерацци, который «угощал публику игрою на инструменте, состоящем из 52 пустых стеклянных стаканов» [81].

В последующие десятилетия, вплоть до Первой мировой войны, итальянские музыканты продолжили традицию выступлений в городе. Анализ этого периода их деятельности и общие выводы будут даны в следующей статье.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. Раниери // *Одесский вестник*. — 1866. — 21 июля.
2. [Анонс концерта артистов итальянской оперы] // *Одесский вестник*. — 1871. — 13 февр.
3. [Анонс концерта 16 февраля в пользу бедных] // *Одесский вестник*. — 1869. — 6 февр.
4. [Анонс концерта в Городском театре] // *Одесский вестник*. — 1865. — 18 февр.
5. [Анонс концерта Вайлатти в зале «Гармония»] // *Одесский вестник*. — 1870. — 5 дек.
6. [Анонс концерта Вайлатти] // *Одесский вестник*. — 1870. — 31 дек. — Вечернее прибавление.
7. [Анонс концерта виолончелиста Казеллы] // *Одесский вестник*. — 1868. — 25 дек.
8. [Анонс концерта Д. Витоло] // *Одесский вестник*. — 1869. — 11 марта.
9. [Анонс концерта Л. Вольта и К. Пиачеци в зале Ришельевского лицея] // *Одесский вестник*. — 1864. — 19 марта.
10. [Анонс концерта Л. Джервази] // *Одесский вестник*. — 1866. — 5 марта.
11. [Анонс концерта любителей музыки] // *Одесский вестник*. — 1865. — 26 окт.
12. [Анонс концерта Меропе Моретти] // *Одесский вестник*. — 1868. — 4 мая.
13. [Анонс концерта пианиста Буддеуса] // *Одесский вестник*. Воскресное прибавление. — 1865. — 21 марта.
14. [Анонс концерта пианиста Буддеуса] // *Одесский вестник*. — 1864. — 12 марта.

15. [Анонс концерта пианиста Клечинского] // *Одесский вестник*. — 1867. — 22 апр.
16. [Анонс концерта скрипача Франка] // *Одесский вестник*. — 1870. — 5 марта.
17. [Анонс прощального концерта дирижера оркестра Одесской итальянской оперы г. Ахиллеса Марцорати] // *Одесский вестник*. — 1868. — 7 марта.
18. [Анонс прощального концерта Э. Палерми] // *Одесский вестник*. — 1871. — 25 февр.
19. Бемоль. «Дон Карлос» / И. М. Кузминский // *Новороссийский телеграф*. — 1869. — 10 марта.
20. Бемоль. Музыкальная хроника. IV. // И. М. Кузминский // *Новороссийский телеграф*. — 1869. — 23 марта.
21. Бемоль. Музыкальная хроника. II. / И. М. Кузминский // *Новороссийский телеграф*. — 1869. — 19 марта.
22. Бемоль. Музыкальная хроника. Концерты г. Уголини и г-жи Мавриной / И. М. Кузминский // *Новороссийский телеграф*. — 1869. — 30 апр.
23. Бемоль. Музыкальная хроника. Материалы для истории музыкального развития в Новороссийском крае / И. М. Кузминский // *Одесский вестник*. — 1875. — 5 февр.
24. Бемоль. Музыкальная хроника. Материалы для истории музыкального развития в Новороссийском крае. II. / И. М. Кузминский // *Одесский вестник*. — 1875. — 6 февр.
25. Бемоль. Фельетон. Музыкальная хроника / И. М. Кузминский // *Новороссийский телеграф*. — 1871 — 23 февр.
26. Бемоль. Фельетон. Музыкальная хроника. Опера Динора, музыка Мейербера / И. М. Кузминский // *Новороссийский телеграф*. — 1870. — 14 окт.
27. Варварцев М. Италійці в Україні (XIX ст.) : Біографічний словник діячів культури / М. Варварцев ; [Нац. АН України, Інститут історії України] — К. : Ін-т історії України, 1994. — 190 с.
28. Внутренние известия // *Одесский вестник*. — 1861. — 17 янв.
29. Г. Пикко и его дудочка // *Одесский вестник*. — 1869. — 25 марта.
30. Г-ий. Одесский листок / Г-ий // *Одесский вестник*. — 1863. — 23 марта.
31. Городская хроника // *Новороссийский телеграф*. — 1869. — 30 июля.

32. *Городская хроника // Новороссийский телеграф.* — 1871. — 2 мая.
33. *Городская хроника // Новороссийский телеграф.* — 1871. — 23 мая.
34. *Городская хроника // Новороссийский телеграф.* — 1871. — 9 янв.
35. *Городской листок // Одесский вестник.* — 1861. — 11 апр.
36. *Городской листок // Одесский вестник.* — 1861. — 8 апр.
37. *Дерибас А. М. Старая Одесса : Забытые страницы : Исторические очерки и воспоминания / А. М. Дерибас ; [Сост. : О. Ф. Ботушанская и др. ; Авт. предисл. : С. Р. Гриневецкий ; Авт. послесл. : Е. М. Голубовский, О. И. Губарь]. — К. : Мистецтво, 2005. — 415 с.*
38. *Джервази Л. Фельетон. Музыкальная хроника. Дебют 2-жи Дестен / Л. Джервази // Новороссийский телеграф.* — 1869. — 30 дек.
39. *Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794–1855) / Я. С. Кацанов // Из музыкального прошлого : сб. очерков / Ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. — М. : Гос. музыкальное изд-во, 1960. — С. 393–459.*
40. *Концерт // Одесский вестник.* — 1863. — 19 февр.
41. *Концерт // Одесский вестник.* — 1869. — 4 дек.
42. *Концерты // Одесский вестник.* — 1863. — 2 марта.
43. *Концерты // Одесский вестник.* — 1872. — 12 марта.
44. *Концерты // Одесский вестник.* — 1872. — 18 марта.
45. *Концерты // Одесский вестник.* — 1872. — 28 марта.
46. *Меломан. Театральные заметки / Меломан // Одесский вестник.* — 1872. — 16 сент.
47. *Музыкальная новость // Одесский вестник.* — 1869. — 15 марта.
48. *Музыкальные и театральные новости // Одесский вестник.* — 1866. — 17 дек.
49. *Музыкальный вечер // Одесский вестник.* — 1863. — 13 апр.
50. *[О выступлениях мандолиниста Вайлатти] // Одесский вестник.* — 1870. — 26 нояб.
51. *[О концерте Д. Антониетти] // Одесский вестник.* — 1869. — 13 марта.
52. *[О концерте контрабасиста Боттезини] // Одесский вестник.* — 1872. — 11 мая.
53. *[О концерте пианиста Вейнберга] // Одесский вестник.* — 1868. — 2 марта.
54. *[О концерте пианистки девицы Терезы Гвиди] // Одесский вестник.* — 1870. — 6 мая.

55. [О предстоящих концертах] // *Одесский вестник*. — 1861. — 23 марта.
56. [О прибытии в Одессу квартета Валенти] // *Одесский вестник*. — 1870. — 10 марта.
57. [О прибытии в Одессу контрабасиста Боттезини] // *Одесский вестник*. — 1872. — 2 мая.
58. [О прошедших концертах] // *Одесский вестник*. — 1866. — 3 марта.
59. [О составе французской опереточной труппы] // *Одесский вестник*. — 1872. — 1 авг.
60. *Одесский листок* // *Одесский вестник*. — 1863. — 5 янв.
61. *Одесский театр* // *Одесский вестник*. — 1862. — 31 июля.
62. Отчёт правления Одесского Литературно-Артистического клуба за 1915-й год. — Одесса : Тип. С. О. Розенитрауха, 1916. — 35 с.
63. П. С. *Одесский листок* / П. Сокальский // *Одесский вестник*. — 1863. — 5 окт.
64. Публичные гулянья // *Одесский вестник*. — 1874. — 4 июля.
65. Р. Де-Р-с. [О концерте артистов итальянской оперы] / Р. Де-Рибас. // *Одесский вестник*. — 1871. — 21 февр.
66. Р. Невольная дань дедушке Крылову / Р. // *Одесский вестник*. — 1871. — 2 нояб.
67. Смесь и мелочи // *Одесский вестник*. — 1872. — 15 марта.
68. *Современная летопись* // 1863. — 12 нояб.
69. *Театр и музыка* // *Одесский вестник*. — 1880. — 13 марта.
70. *Театральная и концертная деятельность* // *Одесский вестник*. — 1861. — 21 янв.
71. *Театральные и музыкальные новости* // *Одесский вестник*. — 1868. — 15 авг.
72. *Театральные и музыкальные новости* // *Одесский вестник*. — 1868. — 21 нояб.
73. *Театральные новости* // *Одесский вестник*. — 1866. — 6 дек.
74. Тедеско И. *Театральные и музыкальные заметки. II. Русская кантата «Пир Петра Великого» для хора и оркестра, сочинение П. Сокальского / И. Тедеско* // *Одесский вестник*. — 1861. — 18 мая.
75. *Частные объявления* // *Одесский вестник*. — 1868. — 6 окт.
76. *Частные объявления* // *Одесский вестник*. — 1871. — 23 июня.

77. Частные объявления // *Одесский вестник*. — 1871. — 8 июня.
78. Чижевич А. Воспоминания старожилы / А. Чижевич. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://odessa.club.com.ua/poesia/p0052.phtml>
79. Шамасва К. І. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст. : Навч. посібник / К. І. Шамасва. — К. : ІЗМН, 1996. — 112 с.
80. N. Одесский листок. I. / N. // *Одесский вестник*. — 1869. — 4 янв.
81. V. Елисаветград (Корр. Одесск. вестн.) / V. // *Одесский вестник*. — 1871. — 21 дек.

ЩЕПАКИН В. М. Итальянские музыканты-инструменталисты в концертной жизни Одессы (1860–1872). На основе публикаций в одесской периодике (1860–1872) анализируется многогранная концертная деятельность в Одессе итальянских музыкантов-инструменталистов.

Ключевые слова: итальянские музыканты, музыкальная культура Одессы, инструментальное исполнительство, дирижёрское искусство.

ЩЕПАКИН В. М. Італійські музиканти-інструменталісти в концертному житті Одеси (1860–1872). На основі публікацій в одеській періодиці (1860–1872) аналізується багатогранна концертна діяльність в Одесі італійських музикантів-інструменталістів.

Ключові слова: італійські музиканти, музична культура Одеси, інструментальне виконавство, диригентське мистецтво.

SCHEPAKIN V. M. Italian musicians-instrumentalists in the concert life of Odessa (1860–1872). On the basis of periodical publications in Odessa (1860–1872) analyzed multifaceted concerts in Odessa Italian musicians-instrumentalists.

Key words: Italian musicians, musical culture of Odessa, instrumental performance, conductor's art.

ОСОБЕННОСТИ ПОДБОРА И ОБЫГРЫВАНИЯ КЛАРНЕТОВЫХ ТРОСТЕЙ.

Одной из важнейших проблем в современном исполнительском кларнетовом искусстве является умение кларнетиста самостоятельно подогнать трость. Проблема трости существует столько, сколько существует сам кларнет.

Цель статьи – выявить оптимальную продолжительность и последовательность действий при подгонке кларнетовой трости. **Объектом** исследования служит процесс оптимизации обыгрывания тростей традиционно сложившийся в творческой деятельности нескольких поколений кларнетистов. **Предметом** исследования является детерминированный порядок действий и продолжительность этапов обыгрывания тростей. В качестве **методологии** исследования избран оптимизационный подход к процессу обыгрывания трости, дающий возможность получать отличные результаты кларнетисту любого уровня мастерства.

В истории кларнетового исполнительского искусства есть важнейшие этапы развития инструментов. Так современный кларнет полностью сформировался к концу XIX века и на сегодняшний момент есть существенная разница между старинными кларнетами и современными, на которых играют солисты, артисты симфонического оркестра и камерных ансамблей. Однако, несмотря на серьезные отличия между старинными и современными кларнетами, между ними остался один общий элемент – это трость, благодаря которой, собственно, и может звучать кларнет. Со времени изобретения кларнета проблема изготовления тростей всегда стояла очень остро. Еще на рубеже XIX–XX веков трости для кларнета изготавливались вручную. Каждый музыкант должен был изготавливать трости самостоятельно. Это требовало значительных затрат времени, необходимых инструментов и сырья, а также мастерства в изготовлении кларнетовых тростей. В настоящее время, когда налажен массовый выпуск качественных фирменных тростей, все же остается важнейшей проблема подгонки трости под амбушюр конкретного исполнителя. Поэтому

весьма важно своевременно ознакомить студентов со строением трости и методикой ее дотачивания, т. к. подгонка трости способствует извлечению красивого звука, качественной артикуляции и устойчивой интонации.

История изготовления кларнетовых тростей тесно связана с эволюцией музыкальных инструментов. Еще в Древности и позднее, в Средневековой Европе, музыканты играли на духовых инструментах с однолепестковой тростью. Такую трость имел и шаломо – музыкальный инструмент, взятый И. Деннером в конце XVII века за основу при изобретении кларнета. Долгое время Деннера считали изобретателем также и мундштука с прикрепляющейся к нему однолепестковой тростью. Однако немецкий исследователь Герберт Хейде полагает, что инструменты с аналогичным мундштуком и тростью существовали задолго до изобретения кларнета, и в доказательство ссылается на икону XVI века из собора св. Марка в г. Мозеле, на которой изображены инструменты с такими мундштуками [7, с. 4]. А со второй половины XVIII века уже постепенно складывается формат эталона трости и мундштука. Теперь трости и площадки мундштуков в сравнении с деннеровскими длиннее и уже, а толщина пластинки не превышает миллиметра. Срез же пока не пришел к привычному для современной трости профилю, что тормозило развитие нюансировки, хотя качество интонации благодаря известной свободе амбушюра было достаточно высоким. Надо отметить, что в XVIII веке постановка, манера игры и звучание инструмента отличались от современных, т. к. трость, была обращена к верхней губе исполнителя и крепилась к мундштуку шнурком.

В начале XIX века в Германии возникла и получила распространение манера игры тростью к нижней губе.

Выдающийся кларнетист XIX века Иван Мюллер (1786–1854) изобрел машинку для крепления трости к мундштуку. Трость времен Мюллера весьма похожа на современную, хотя она немного уже нынешних немецких тростей (10–11 мм), а ее профиль представляет собой сложную кривую. В XIX веке стандартизация мундштуков позволила применить механический метод в изготовлении кларнетовых тростей.

Современные публикации, посвященные кларнетовому искусству, обязательно включают в себя проблемы изготовления и подгонки тро-

сти. Так, например, Д. Рендал ссылается на книгу Оскара Комметана «Музыка и музыкальные инструменты», где описывается механический метод изготовления тростей, в основу которого положен принцип срезания профиля на тростниковой заготовке по копиру [7, с. 5]. За полтора столетия принцип изготовления тростей не изменился.

За всю историю кларнета для изготовления тростей пробовали использовать самые различные материалы: это и стебли травянистых растений, и различные породы деревьев, пластинки из кости и металла. В исследовательской литературе приводятся сведения об изготовлении в 1914 году, алюминиевой трости [7, с. 7]. Дальнейшее внедрение в жизнь синтетических материалов породило попытки заменить тростник еще более современными материалами.

Однако трости, сделанные из пластмасс, широкого распространения не получили, т. к. им недостает привычного специфического тембра и мягкости звучания. Поэтому до сих пор единственным материалом, который используется для изготовления тростей, является тростник вида *arundo donax*.

В XX веке свойства тростника (его плотность, удельный вес, упругость, выносливость и другие качества) исследовался целым рядом ученых. При этом стало уделяться значительно больше внимания выращиванию тростника: расширились посевные площади тростника, постоянно совершенствовалась агротехника его выращивания. Расширился ареал культивации тростника. Более высокие требования стали предъявляться к качеству сырья, что привело к улучшению качества выращиваемого тростника в Аргентине (провинция Мендоза); улучшается качество тростника, выращиваемого в некоторых районах Китая. Но, тем не менее, исследовательские работы над созданием синтетического материала для изготовления тростей, по своим качествам не уступающему натуральному тростнику продолжают. В своей книге «История духового музыкально-исполнительского искусства» В. Н. Апатский упоминает фирму «Hartmann – Fiberreed», которой удалось создать фибрволокнистый синтетический материал, приближающийся по своему строению и свойствами к тростнику *Arundo donax* [1, с. 52–53].

XX век обеспечил механизацию изготовления тростей, способствующую массовости их производства. Фирмы используют станки, управляемые компьютерной программой, что позволяет производить

трости с параметрами, идентичными параметрам заданной модели трости. В XX веке появилась тенденция играть на так называемых исторических (старинных) инструментах, которые раньше можно было увидеть только в музеях музыкальных инструментов. Сейчас эти инструменты часто звучат в концертах в составе ансамблей старинной музыки. Многие фирмы, наряду с современными инструментами стали изготавливать точные копии старинных. Фирмы – изготовители тростей производят трости как для современных кларнетов, так и для бассетгорнов, шаломо и т. д.

При выборе новой трости, а также при последующей подгонке трости, следует учитывать многие факторы. В «Инструкции по тростям для кларнета и саксофона» Л. Гая рекомендуется выбирать из новой пачки трости со следующими признаками: «прожилки должны быть плотные и прямые, волокна однородные золотистого или светло-желтого цвета, пятка трости должна быть симметричной формы, если смотреть на трость горизонтально» [4, с. 17]. Также предписывается отбраковывать трости зеленоватого цвета, а также имеющие серые полосы на корке. Можно проделать тест на качество камыша. В упомянутой инструкции Л. Гая предлагается «нажать большим пальцем со стороны пятки на корку; если она довольно легко зазубривается, то камыш может быть чересчур рыхлым и легко расслаиваться на волокна. В то время, как камыш хорошего качества не поддается легкому давлению пальца» [4, с. 18].

Используя традиционный, сложившийся за 300 лет лексикон, трость характеризуется следующим образом: звучащая и не звучащая, также она может быть свободная, легкая, яркая, а может быть зажата, глухая, ватная, тяжелая, трескучая, тусклая и т. д. Срок службы трости ограничен 1–2 месяцами. На протяжении этого периода трость меняет свои тембровые качества. К. Мюльберг в своей книге «Путь к совершенству игры на кларнете» классифицирует периоды в звучании трости следующим образом: «Первый период – это обыгрывание, когда трость быстро намокает, в звуке образуется много примесей, а амбушюр исполнителя постепенно к ней приспособливается. Вторым периодом – это стабилизация трости и всего исполнительского аппарата кларнетиста. В третьем периоде трость постепенно утрачивает упругость, тембр звука ее обедняется» [5, с. 21].

Раскрытие проблемы подгонки трости, освещенные в последних публикациях, при всей авторитетности авторов и детальном рассмотрении данной проблемы, все же не содержат оптимального варианта подгонки трости доступного как мастеру по изготовлению тростей, так и рядовому исполнителю. В данной статье предлагается следующий способ подгонки тростей.

Подгонка трости необходима для полного включения трости в звукообразовательный процесс, объединяющий в единое целое конкретный инструмент, мундштук и манеру исполнителя. Процедура подгонки обычно рассчитана на двухнедельный срок. Опираясь на «Инструкцию по тростям для кларнета и саксофона» Л. Гая хочу предложить метод обыгрывания тростей, сочетающий в себе несомненные достоинства, содержащиеся в методе упомянутого автора с оптимальным сроком, в который удалось уложить все самые важные слагаемые процесса подгонки известные ранее. При этом надо помнить, что процедура подгонки является важнейшей для придания трости высокого качества звучания. Для достижения нужного результата следует выбрать из пачки несколько более тяжелых тростей, нежели те, на которых сразу можно играть, т. к. их облегчают в ходе процесса подгонки. Далее мы рассмотрим минимальный (пятидневный) цикл подгонки тростей, который является оптимальным для студентов и молодых исполнителей.

1-й день

Для начала процедуры подгонки трость кладут в теплую воду примерно на одну минуту так, чтобы уровень воды не превышал границы плеча трости. В своей «Методике изготовления кларнетовых тростей» А. Степанов говорит: «Уже в первом звуке пробуемой трости заложена информация, позволяющая профессионалу определить ее главные характеристики и наметить, если надо, пути к улучшению. Как правило, первый звук, с которого начинается проба трости, – “g” первой октавы. Этот звук, воспроизведенный в различных нюансах, дает представление о пружине трости, ее амплитуде, тембре и чистоте звука. Это устойчивый звук, на который механика инструмента не оказывает значительного влияния» [7, с. 29]

Если трость слишком тяжелая, ее следует облегчить наждачной бумагой, затем поиграть несколько секунд. Если трость стала чуть

легче, не следует сразу облеγχать ее еще, т. к. полежав как минимум сутки, она может изменить свои свойства. Далее надо снова поместить трость в воду на несколько секунд и положить на стекло. Потом смахнуть лишнюю воду пальцем и, пока трость еще влажная, потереть ее, проводя пальцем по вибрирующей части от плеча до острия, оказывая на трость небольшое давление. Количество движений должно быть не меньше тридцати. Затем трость переворачивают и то же самое проделывают на ее площадке, проводя по ней большим пальцем, и делая движения сверху вниз. Этих движений должно быть тоже не менее тридцати. Л. Гай в «Инструкции по тростям для кларнета и саксофона» утверждает, что «такая процедура необходима для того, чтобы отжать лишнюю влагу и закрыть поры на поверхности трости, что позволит ей оставаться более устойчивой к воздействию влажности в дальнейшем, вне зависимости от изменений погоды, которые могут весьма очевидно сказаться на качестве звучания» [4, с. 20].

2-й день

Во второй день, прежде чем размачивать трость, нужно избавиться от пыли, образовавшейся со стороны площадки в виде мельчайших частиц материала. Эту пыль осторожно удаляют острым ножом, максимально легкими движениями не касаясь острия трости. На лезвии ножа должны оставаться только частицы пыли, а не волокна. При этом трость должна быть сухой. Эта процедура поможет избежать деформации трости, самого губительного изменения, которое может превратить хорошую трость, в абсолютно непригодную для игры. После размачивания тростей надо поиграть на каждой 2–3 минуты, проверяя качество и атаку звука. Если трость по-прежнему тяжела, ее можно еще немного облегчить.

3-й день

Третий день начинаем так же, как и второй, с удаления пыли на тростях. В этот день надо поиграть на каждой трости не более 5-ти минут. Следует избегать излишнего намочения трости, когда вибрирующая часть приобретает темный цвет. Это может привести к деформированию трости, потери упругости и легкости звучания. Восстановить эти качества практически невозможно! Если какая-то трость стала слишком легкой, можно обрезать ее, удалив очень тон-

кий краешек камыша с острия трости. Облегчая трость, всегда нужно помнить о том, что необходимо сохранить симметрию профиля трости. При выполнении этих действий, рекомендуется держать трость против источника яркого света.

4-й день

Четвертый день снова начинаем с процедуры очистки трости от пыли. Ее будет уже совсем немного, волокна камыша будут практически чистыми и, таким образом, четвертый день станет последним по очистке трости от налета. При необходимости, работу по облегчению трости можно продолжить.

5-й день

На пятый день на трости можно играть 5–7 минут, после чего следует приступить к коррекции острия трости. Как известно, состояние кончика трости определяется исполнением звуков «gis», «a», «b» первой октавы в тихих нюансах. Если появляется шипящий призвук – это значит, что на кончике трости остался лишний материал. Для проверки качества кончика трости используют быстрое чередование «e» третьей октавы – «a» первой.

После каждого прикосновения к острию трости следует проверить результат, играя на инструменте. А. Степанов предлагает определять кондицию острия трости следующим образом: «мундштук охватывается так, чтобы игровой срез трости находился в полости рта и с нижней губой не был в контакте, т. е. кроме дыхания, на трость не влияли другие факторы. При подаче дыхания образуется высокий звук, соответствующий “d” четвертой октавы. Чем он устойчивей и свободней в извлечении, тем ровнее и лучше сбалансирован кончик трости с основными линиями среза» [7, с. 32]. Нужно постоянно контролировать упругость трости. Это делают, слегка прогибая трость на подушечке пальца.

Одной из главных задач кларнетисты считают подбор трости оптимальной упругости. Это качество трости – упругость, кларнетисты называют «пружина». Она формируется средней доминантной линией среза. Слишком упругая пружина создает чрезмерное напряжение амбушюра. Облегчая излишне упругую пружину, следует стачивать материал ближе к плечу трости. При облегчении пружины надо следить, чтобы трость не намокла, иначе ощущения амбушюра могут быть об-

манчивы, и трость можно облегчить больше, чем требовалось. Слабая пружина трости имеет тенденцию к понижению строя.

Если трость слишком легкая, это значит, что область вблизи острия слишком слаба по сравнению с остальной ее частью и требуется подрезка трости. Если трость тяжелая, снимается еще немного материала с краев внизу вибрирующей части.

Работы по подгонке трости выполняются постепенно, их не надо форсировать, т. к. это длительный поэтапный процесс, а не однократная процедура. Подгоняя трость к мундштуку, следует учитывать, что трость должна быть легко управляемой во всех регистрах при различных нюансах, хорошо обеспечивая атаку звука, интонационную устойчивость, а также обладать красивым тембром. Подгонка же трости представляет собой поистине ювелирную работу. Когда трость обыграна, на ней можно заниматься около часа ежедневно, а использовать в концертах еще более продолжительное время.

И в заключение несколько обобщений, касающихся исполнительства на кларнете:

1. Не следует использовать для игры слишком легкие или слишком тяжелые трости, они должны соответствовать используемой модели мундштука.

2. Трости нужно начинать разыгрывать по 2–3 минуты в день каждую, чтобы тростник стабилизировался. К концу периода разыгрывания можно играть на каждой трости до 10 минут. Период разыгрывания зависит от самого музыканта и составляет минимум 5 дней. Не рекомендуется брать новую трость и сразу играть на ней продолжительное время.

3. Следует менять трости в ходе занятий, тогда не возникнет привыкание губного аппарата исполнителя к одной трости. Занимаясь на разных тростях, в том числе и не на слишком хороших, можно заметить, что трость, которая не была лучшей в ходе обыгрывания, в дальнейшем может отлично зазвучать.

4. На обыгранной, подготовленной для последующего использования в концертной практике трости, следует хотя бы 2–3 раза в неделю играть по несколько минут, для контроля свойств, которые могут измениться, если трость хранится без использования.

5. Исполнитель должен быть готов к тому, что в концертном

зале может быть как высокая влажность, так и низкая, поэтому у него должны быть и более тяжелые и более легкие трости, по сравнению с теми на которых он обычно играет.

Подобная предусмотрительность облегчает работу исполнителя во многих случаях, когда влажность делает удобные трости тугими, с неподдающимся контролю звукоизвлечением. В исполнительской практике нередко случалось, что перед концертом, в связи с погодными условиями все подготовленные для концерта трости становились слишком тяжелыми для исполнения различных оркестровых соло, которые должны игратьсь звонко и с четкой артикуляцией. В такой ситуации только наличие запасных обыгранных легких тростей позволяло музыканту успешно сыграть в концерте.

Трость играет исключительную роль в звукообразовании. Ранее каждый кларнетист изготавливал для себя трости самостоятельно. Это отнимало много времени и предполагало наличие качественного сырья, необходимых инструментов и соответствующих профессиональных навыков. Сейчас эти заботы взяли на себя фирмы по производству тростей, выпускающие весьма качественную продукцию. Однако операция по подгонке тростей под конкретного исполнителя осталась по-прежнему необходимой и выполнить ее наилучшим образом может только сам музыкант. Поэтому, очень важно, чтобы каждый исполнитель овладел соответствующими навыками. Подгонка трости – это тонкая работа; иной раз одно неточное движение может сделать трость непригодной для дальнейшей эксплуатации. С другой стороны, занимаясь подгонкой трости музыкант сам участвует в процессе придания трости качеств, которые помогут раскрыть всю красоту звучания кларнета.

ВЫВОДЫ. Несмотря на широкие возможности, позволяющие в наше время приобретать готовые фирменные трости, процедура подгонки несколько не устарела и ее нельзя отменить, т. к. она позволяет качественно улучшить игру исполнителя. Обойтись без подгонки трости на сегодняшний день не представляется возможным.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Анатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. — К. : ТОВ «Задруга», 2012. — 408 с.*

2. Андреев Е. Т., Диков Б. А. *Практические советы по изготовлению и подгонке тростей для деревянных духовых инструментов. Выпуск VIII. Военно-дирижерский факультет при МОЛГК, Москва 1964.*

3. Благодатов Г. В. *Кларнет — М. : Музыка, 1965 . — 82 с.*

4. Гай Л. *Инструкция по тростям для кларнета и саксофона. — Eufonia, Brescia, 2001. — 51 с.*

5. Мюльберг К. *Путь к совершенству игры на кларнете. — Одесса, 2003. — 86 с.*

6. Скорородов В. П. *Мастерство кларнетиста: Советы учителя. — Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2012. — 248 с.*

7. *Методика изготовления кларнетовых тростей / Сост. Степанов А. — Л., 1982. — 44 с.*

ТРЕТЬЯКОВ С. Особенности подбора и обыгрывания кларнетовых тростей. Освещается современная методика подгонки и обыгрывания кларнетовых тростей. Обыгрывание – необходимый этап в работе исполнителя над тростью, позволяющий добиться красивого тембра, интонационной устойчивости и отчетливой артикуляции.

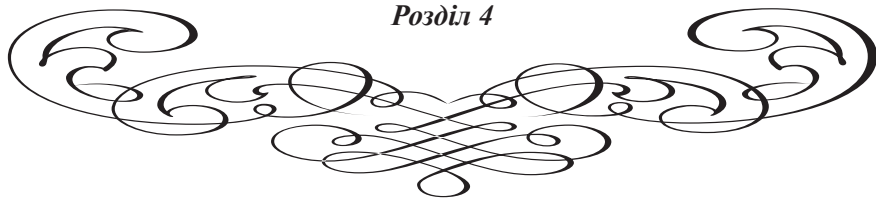
Ключевые слова: кларнет, трость, обыгрывание.

ТРЕТЬЯКОВ С. Особливості підбору та обігрування кларнетових тростин. Висвітлюється сучасна методика приладжування та обігрування кларнетових тростин. Обігрування – необхідний етап у роботі виконавця з тростинами, який дозволяє досягти красивого тембру, інтонаційної досконалості та чіткої артикуляції.

Ключові слова: кларнет, тростина, обігрування.

TRETYAKOV S. Peculiarities of selection and using to the best effect of clarinet reed. Modern methodics of adjusting and playing up of clarinet reed is interpreted in the article. Playing up is a necessary stage of performer's work with a reed, which allows to achieve a beautiful timbre, intonation stability and distinct articulation.

Key words: clarinet, reed, playing up.



ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І КІНЕМАПОТРАФ

УДК 792. (477)

Юрій Евсюков

**ПРОБЛЕМА ПАУЗЫ В ДЕЙСТВЕННОМ ПОВЕДЕНИИ
АКТЕРА (ПЕРСОНАЖА) В ПРЕДЛАГАЕМЫХ
ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ**

**«В пространстве, что зовется паузой,
не пусто, а чисто»
(А. Васильев)**

Цель – проанализировать проблему паузы в контексте актерской партитуры роли и выяснить степень важности овладения мастерством «держат паузу» на этапе подготовки в стенах вуза. Среди множества составляющих многопланового существования актера большое значение имеет пауза. К. С. Станиславский считал, что умение актера держать паузу является одним из критериев актерского мастерства, так как умение «держат паузу» – это умение создать напряжение, интригу, проверить наличие контакта с залом, обеспечить безусловное внимание к происходящему, удержать нить спектакля, следовательно, пауза является одним из основных средств художественной выразительности.

Если в профессиональной терминологии даже существует устойчивое выражение: «держат паузу», которое индексирует высокую степень актерского мастерства, то перед педагогом стоит задача научить студентов не только органично существовать и распоряжаться

текстом роли, нужно научить студента органично и осознанно молчать.

В современном театре основным свойством создаваемого образа должен стать особый, индивидуальный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через определенный способ думать, поэтому большое значение приобретают сейчас называемые некогда московским режиссером А. Д. Поповым «зонами молчания» сегменты актерской партитуры.

Другой ученик К. Станиславского – В. Топорков рассуждал в своем учебнике по мастерству актера: «Актерское искусство, как и любое другое, не терпит пустот» [6, с. 56]. По разрыву действенной линии В. Топорков определял симптомы неумелости, неграмотности, неопытности актера-любителя или начинающего актера. Способ устранения и предотвращения подобных разрывов действенного поведения персонажа режиссер и педагог усматривал только в процессе «восприятия» действительности, осмысления воспринятого и вынесения своего суждения.

Манера исполнения в эпоху режиссерского театра предполагает наличие у актера не только прекрасной техники, но и интеллекта, так, как актер должен осознанно существовать в спектакле. В существовании актера должна быть некая загадка, которую зритель должен стремиться разгадать. Если зритель опережает актера, если актер предсказуем, это означает, что он находится в плену архаичной манеры исполнения, что, к сожалению, сегодня не редкость.

Однако, рассмотрим паузу как таковую. Переоценить ее значение невозможно, так как пауза является предельной формой внутреннего действия, когда внешние средства выразительности актера исчерпаны или когда их недостаточно. Пауза может быть полной и неполной. Во время полной паузы действие не прекращается, но становится менее выраженным. Зритель чувствует ее настораживающую и напряженную силу.

Существует два рода пауз: предшествующие действию и следующие за ним.

Пауза первого рода подготавливает зрителя к восприятию предстоящего действия, она пробуждает внимание зрителя. Так, например, была организована сцена выхода Лира в постановке «Король Лир»

Роберта Стуруа на сцене Тбилисского театра им. Шота Руставели. Исполнявший заглавную роль актер Рамаз Чхиквадзе впервые появлялся только после изнурительной, казалось, абсурдно долгой (минуты три) паузы, в которой вся семья Лира и его двор привычно застыли в церемониальном ожидании повелителя. Естественно, что эта пауза служила подготовке зала к встрече с главным героем трагедии – правителем-самодуром, терроризирующим всю страну.

Второй род пауз суммирует и углубляет для зрителя полученные им впечатления от действия, которое уже свершилось. В напряженно психологическом спектакле «Закон» по пьесе В. Винниченко (постановка Андрея Бакирова на сцене Харьковского академического драматического театра им. Т. Г. Шевченко) есть колоссальная по своему значению пауза, которую держит актриса Майя Струнникова. После неудавшегося покушения на жизнь соперницы, героиня – Инна Васильевна, сама в последний момент отказавшаяся от своего плана, испугавшись взять на душу убийство, остается на сцене в оглушительной тишине. После экстагической динамики: порывов, истерики, слез – контрастная пауза, статика (Инна присаживается к столу и пьет уже остывший кофе). Актриса может держать тут паузу сколь угодно долго, и зал будет слушать ее, норовя расслышать биение сердца гордой героини, у которой только что, на глазах публики, оборвалась последняя ниточка со своим счастьем, собственной жизнью. А все потому, что эта пауза М. Струнниковой имеет содержательный объем. Она подытоживает всю предшествующую лихорадочную деятельность Инны. Она таит в себе интригу – как выйдет Инна Васильевна из состояния остро переживаемого поражения? Когда же после огромной паузы Инна обращается к Круглику с просьбой немедленно увести ее и Таму как можно более далеко отсюда, голос актрисы звучит уже подчеркнуто спокойно. Инна овладела собой в долгий момент паузы, момент напряженной внутренней борьбы, который внешне проявлялся только в сосредоточенном допивании кофе.

Паузы бывают текстовыми и пластическими. Во время паузы актер не статичен психологически. Он сохраняет и развивает напряженную внутреннюю жизнь персонажа. Паузой актер часто «отыгрывает» оценку – реакцию на происходящие события. Именно оценка в первую очередь свидетельствует о профессиональном уровне ак-

тера и о степени его одаренности. Действие, не сопровождающееся паузой, оставляет лишь поверхностное впечатление. Паузы делают спектакль трепетным, страстным, с одной стороны, и углубленным, с другой.

Разработка теории актерской «паузы» в Украине имеет значительный фундамент. В начале прошлого столетия гениальный реформатор украинского театра Лесь Курбас, среди прочих своих новаций, коснулся и разработки категории паузы в контексте провозглашенного им закона ритмичности. Его ученик Александр Запорожец вспоминал, что Л. Курбас многократно возвращался к проблеме ритма: «к значению ритмического построения сценического действия для передачи внутреннего нравственного смысла событий, внутренней динамики человеческих страстей и переживаний. Он говорил о том, что в мире нет пустот, что тишина и пауза – это особая наполненность ритмами, что есть ритм у цвета, у света, у линии, и что талантливость актера зависит прежде всего от его умения различать все богатство этих оттенков и их особых сочетаний» [1, с. 164].

Об этом же писал в своем труде К. Станиславский: «Действие на сцене должно быть музыкальным. Движение должно идти по бесконечной линии, тянуться, как нога на струнном инструменте, обрываться, когда нужно, как стакатто колоратурной певицы...» [4, с. 208].

Правильно подготовленная и исполненная пауза способствует возникновению атмосферы в спектакле.

Очень важно чувствовать длительность паузы и ни в коем случае не передерживать ее. Поскольку можно разрушить атмосферу самой паузы. Атмосфера спектакля создается ансамблем актеров, и если актеры душевно чужие друг другу, очень сложно создать необходимую атмосферу.

Не всегда пауза наполнена абсолютной тишиной, иногда она может быть поддержана посторонними эффектами, иногда режиссер наполняет паузу музыкой, шумами, звуками. Часто актеры в паузе уходят от статики благодаря пластическому существованию. Вот как описывает подобную паузу в работе с ведущей актрисой московского театра им. Советской Армии Л. Добржанской М. О. Кнебель: «Начали с паузы. В комнате тусклый свет. Издали слышится тоскливое, драматичное танго, потом на его фоне шум уходящего поезда. Добржанская

стала медленно спускаться по лестнице. Двигалась она медленно, спокойно, может быть, нарочито спокойно. Постояла, подошла к столу, закурила сигарету, тут же потушила ее и направилась к дивану, легла на него лицом вверх и только бессильно опустила руку. Казалось, жизнь ушла из нее» [2, с. 162]. Можно привести сходный пример и из спектакля, принадлежащего нашему времени. В постановке «Королева краси» по пьесе Мартина МакДонаха (на сцене харьковского театра им. Т. Шевченко «Березиль») режиссер Степан Пасечник прибегнул к намеренно растянутой первой сцене – экспозиции не только быта, но всей судьбы престарелой Мэг (Елена Качан). По сути, это и есть пауза, предвещающая сюжет. В экспозиции героиня встает с кресла-качалки, передвигается по своей комнате, где все ей привычно, прожигает утюгом простынь, замачивает ее в раковине, кормит птиц за окном, пытается приготовить себе завтрак, просыпает на пол хлопья, вносит коробку со своими «сокровищами», слушает музыку, еще звучащую в ее душе, как воспоминание о молодости. На протяжении почти десяти первых минут действия зрители не слышат от Мэг ни одного внятного человеческого слова, но успевают прочувствовать одиночество, чуждость, хлопотливость и бесполезность ее существования. А значит, дело режиссером сделано – зритель введен в экспозицию сюжета, заканчивающегося трагедией.

Желание отразить целый мир в столкновениях небольшой группы персонажей, желание максимально приблизиться к горьковской острой конфликтности диктовало и другому великому режиссеру минувшего столетия – Г. А. Товстоногову в работе над постановкой пьесы «Мещане» способ отбора сценических средств. Большое значение в этом спектакле получили паузы. В сценическом выражении режиссер стремился передать конфликт пьесы Максима Горького через смену трех состояний: скандал, атмосфера перед скандалом, атмосфера после скандала, как точно обозначил значимость паузы в спектакле мастера театральным критиком: «Дом Бессеменова как вулкан, который – то затухает, то снова извергает свою лаву. Куски тишины и мира в этом доме на удивление кратки. В последнем акте будет самая длинная пауза, и Товстоногов готовит ее особенно тщательно. Старшие Бессеменовы уходят в церковь, их дети и другие домочадцы собираются пить чай. В комнате стало как-то просторнее и светлее.

Звучит песня «Вечерний звон», а потом Елена переводит эту песню в частушки. В этот момент входят чинные богомольцы – сам Бессеменов и его жена. Веселье кончилось» [5, с. 144–145].

Любая пауза должна быть подготовлена. Чтобы пауза «прозвучала», чтобы проявить смысл этой паузы, следует довести до апогея действие, которое ее предваряет, и после паузы необходим всплеск эмоций – только так пауза «прозвучит» в полной мере и будет «работать».

Примером такой паузы может служить сцена объяснения Вари и Лопахина из спектакля «Вишневый сад» на сцене Харьковского театра им. Т. Шевченко «Березиль». Режиссер В. Кучинский создал приподнятую атмосферу: все персонажи бегают, кричат, готовятся к отъезду. Лопахин уже намеревается сделать Варе предложение, Варя приходит, их оставляют вдвоем. Повисает долгая, мучительная пауза, но объяснения за ним так и не последовало. Снова все шумят, смеются, суетятся вокруг... Благодаря этой «обрамленной» паузе проявляется драматизм сцены. В этой звенящей тишине звучит боль Вари, которую не выразить словами.

Опираясь на собственный опыт практической педагогики, хочется обратить особое внимание на работу над этюдами со студентами-первокурсниками.

Педагог – лицо ответственное за образование студентов. Нужно научить их работать над внутренней жизнью персонажа для того, чтобы они смогли раскрыть свою внутреннюю жизнь не в психологическом, а в духовном смысле.

Также немаловажно помочь ученику «расшифровать» свое тело, научить его владеть телом, заставить тело «говорить» более выразительно, нежели людское слово.

Что же такое бессловесный этюд? Это именно пауза, бессловесное существование в заданных обстоятельствах. Именно с этих этюдов начинается обучение студентов актерскому мастерству. Это очень трудный и важный этап, так как требует от студентов сразу многих умений: веры в предлагаемые обстоятельства, внимания, фантазии, сосредоточенности и т. д., но главное – умения сделать мысль зримой, осязаемой, не произнося, при этом ни единого слова.

Нужно отметить большое значение тренингов на первом году обучения, так как основным выразительным средством в этюде яв-

ляется тело. Тренинги помогают студенту избавиться от «зажимов», учат использовать выразительные средства своего тела. В общем для Украины и ее соседей культурном пространстве известно множество методов актерских тренингов. Метод «биомеханики» В. Мейерхольда, тренинги Е. Грозовского, разработанные на основе классических осанн йоги, и производные, в свою очередь, от последних тренинги А. Васильева и его учеников – В. Кучинского, Г. Гладия. Находясь в постоянном тренинге, ученик постепенно обретает власть над собственным телом, оно становится послушным ему, а поведение актера в предлагаемых обстоятельствах – органичным.

Очень часто на первом курсе студенты вместо бессловесных этюдов показывают отрывки из пьес с большим количеством текста. На мой взгляд, это наносит ущерб неокрепшей органике студента. Прежде, чем давать студентам текст, нужно научить их органичному бессловесному поведению.

Современный театр пребывает в непрерывном поиске, появляются новые течения, новые методы, новые имена. Г. Богданов – ученик Н. Кустова, который, в свою очередь, учился у В. Мейерхольда, в своих творческих поисках пришел к выводу, что только «биомеханика» универсальна и применима в любых сферах театрального искусства. Он рассматривает «биомеханику» как способ создания особой динамической театральности, когда актер может держать паузу длиной в полтора часа.

Пример такой «паузы-действия» – одна из последних работ Г. Богданова. Это спектакль по пьесе российского драматурга Фариды Нагима в исполнении Тони де Майера. Он представляет собой моно действие, состоящее из ремарок и нескольких фраз героя, которые он произносит в конце спектакля. Г. Богданов репетировал спектакль, используя метод «биомеханики» В. Мейерхольда, пытаясь выстроить весь спектакль как непрерывное действие, выраженное через ритмичное движение, жест и паузы. Сама пьеса представляет собой большую «паузу» перед звучащими в финале словами.

Опыт Г. Богданова показал, что с помощью «биомеханики» можно продержать «паузу-действие» длиной в полтора часа и при этом действие будет захватывающим и внятным. Это потрясающий опыт, когда не слово, а целостный шлейф ассоциаций, новый смыслообраз,

за которым уже стоит приобретенный веками опыт слова, заставляет по-новому, более совершенно научиться видеть и отображать мир и открывает новые возможности, как для актера, так и для зрителя.

Несомненно, на такую степень свободы в творчестве имеют право личности, более того – отважные личности, которые позволяют себе не прятаться за так называемыми «традициями». Благодаря таким людям, овладевшим методом, но сохранившим в себе необходимую степень свободы эксперимента, театр развивается, а занятие театром становится наукой.

Педагог, если он творческая личность, должен воспитывать ученика, который способен осознать, зачем он пришел в театр, решил заниматься искусством. Это послужит в дальнейшем возможности выхода за рамки внутренних ограничений, реализации себя через творчество. Процесс становления творческой личности сложен. И потому от педагога, прежде всего, требуется знание ученика, постижения особенностей его творческой индивидуальности.

Зачастую, к большому сожалению, некоторые режиссеры представляют себе театр как искусство текстовой презентации, более того, называют это прочтением автора, но не обременяют себя поиском больших смыслов, тех кодов, которые надо уметь раскрывать, расшифровывать, забывают, что каждое произведение символично.

Мне представляется более своевременным и перспективным подход режиссера, как сформулировал его талантливый российский режиссер А. Кончаловский. Исследуя творчество А. Чехова, он пришел к выводу: «Драма у Чехова практически никогда не присутствует на сцене, она всегда «за кадром». Драма – это то, что было или то, что будет, или то, что за сценой (выстрел Треплева). Чехов как бы ломает главный принцип старого театра, где действие двигалось событиями. У него оно движется не событиями, а паузами, сменами настроений. Именно в этом режиссер, если он пытается добраться до сути, выражает себя» [3, с. 423].

Выводы. Мнение А. Кончаловского представляется тем более важным, что он рассуждает о драматургии, открывшей путь режиссерскому театру в пространстве всей бывшей Российской империи, драматурга-новатора, чье парадоксальное видение реальности во многом сформировало театральную эстетику XX ст. Таким образом,

можно прийти к выводу, что категория «паузы» является особенно значимой в театре XX–XXI вв. и, соответственно, проблема овладения студентами-актерами мастерством «держат паузу» требует особо пристального внимания.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Запорожец А. Мастер // *Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие* / Ред. коллегия : Н. Б. Кузякина, И. Ф. Драч, Л. С. Таниук // — М. : Искусство, 1987. — 464 с. — С. 164.
2. Кнебель М. О. *О том, что мне кажется важным.* — М. : Искусство, 1971. — 486 с.
3. Кончаловский А. *Возвышающий обман.* — М. : ЭКСМО, 2012. — 362 с.
4. Кристи Г. *Воспитание актера школы Станиславского* / Ред. и предисл. В. Прокофьева. Учеб. пособие для театр. ин-тов и училищ. Изд. 2-е. — М. : Искусство, 1978. — 431 с.
5. Товстоногов Г. А. *Зеркало сцены.* / Г. Товстоногов. — сост. Ю. С. Рыбаков ; предисл. К. Л. Рудницкого / — В 2 т. — Л. : Искусство, 1980. — кн. 1. — 303 с.
6. Топорков В. *Про технику актора.* К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. — 105 с.

ЄВСЮКОВ Ю. Проблема паузи у дієвій поведінці актора (персонажу) у запропонованих обставинах. У статті розглядається одна з вагомих навичок сучасного актора – вміння «тримати паузу» – у зв'язку з безперервною і цілісною партитурою ролі. Автор базує свої міркування на теоретичних розробках Л. Курбаса, К. Станіславського, М. Кнебель, Г. Товстоногова та ін.

Ключові слова: акторська майстерність, пауза, ритм, темпо-ритм.

ЄВСЮКОВ Ю. Проблема паузы в действенном поведении актера (персонажа) в предлагаемых обстоятельствах. В статье рассматривается одно из главных умений современного актера – «держат паузу» в контексте целостной и непрерывной партитуры роли. Автор базирует свои размышления на теоретических наработках Л. Курбаса, К. Станиславского, М. Кнебель, Г. Товстоногова и др.

Ключевые слова: актерское мастерство, пауза, ритм, темпо-ритм.

EVSYUKOV Y. Problem of pause in effective behavior of actor (personage) in the offered circumstances. One of main abilities of modern actor is examined in the article – to “hold a pause” in the context of integral and continuous score of role. An author bases the reflections on theoretical works by L. Kurbas, K. Stanislavsky, M. Knebel, G. Tovstonogov and other.

Key words: actor mastery, pause, rhythm, rate-rhythm.

УДК 791.43 (477)“19”

Владимир Миславский

ЗАРОЖДЕНИЕ УКРАИНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА В ПЕРИОД УНР И ГЕТМАНСТВА

В начале марта 1917 года в Украине создаются благоприятные условия для развития украинского кинематографа. После создания Центральной Рады под председательством Михаила Грушевского, перестали действовать все запреты относительно украинского языка и культуры. Начинается значительный рост украиноязычных изданий. Учреждаются курсы для учителей. 31 марта 1917 года открывается первая украинская гимназия.

Время пребывания во главе Украины гетмана П. Скоропадского было недолгим, однако оно ознаменовалось подъемом образования и культуры. Именно в период гетманского правления в Украине на правительственном уровне пытались создать украинскую кинематографию.

При ГУМНК была образована Кинематографическая секция, возглавляемая Л. Старицкой-Черняховской¹. Секция планировала использовать кинематограф в просветительских и пропагандистских целях: производить научные фильмы, снимать местную хронику, открывать кинотеатры для показа научных и игровых фильмов с титрами

¹ С 9 марта по 19 апреля 1930 года в Харькове проходил процесс по сфабрикованному обвинению в создании в 1926 году СВУ с целью «свержения Советской власти при помощи интервенции и реставрации капиталистического буржуазного строя с военно-фашистской диктатурой». Судили 45 человек – представителей украинской интеллигенции, в числе которых была Людмила Старицкая-Черняховская [19].

на украинском языке. Согласно черновику приказа о вольнонаемных от 5 января 1918 года, с 1 января заместителем заведующего Кинематографической секцией назначается Я. Яцовский. С. Сёмак получает должность кинооператора [9, с. 672].

На протяжении января–февраля сотрудники секции Я. Яцовский, С. Сёмак, В. Миляев и В. Васильев «решали организационные вопросы», связанные с обустройством лаборатории, закупкой оборудования и киноплёнки. Лишь в начале марта секция предпринимает первые попытки производства хроникальных съёмок. Однако ввиду того, что у секции не имелось киноплёнки, решили привлечь к съёмке хроникальных сюжетов кинооператора В. Добржанского, с последующим выкупом негатива и позитивной копии. Благодаря поддержке владельца крупного киевского кинотеатра А. Шанцера, секции удалось в марте привлечь Добржанского к съёмке ещё четырех сюжетов. Лишь 13 мая 1918 года секция произвела первую самостоятельную хроникальную киносъёмку [9, с. 672–673].

28 марта 1918 года министр народного образования получает на рассмотрение подготовленное Кинематографической секцией обоснование «Закона» о цензуре на фильмы, которые будет смотреть молодежь, о надписях на украинском языке в фильмах самого различного содержания и об условиях развития украинской кинематографии [9, с. 675].

В августе 1918 года на волне своей новой политической инициативы гетман П. Скоропадский издает указ об украинизации кинематографа. Текст указа распространило Украинское почтово-телеграфное агентство. Даже в московских «Известиях» ВЦИК от 25 августа 1918 года появилось упоминание об этом историческом событии. Немецкое агентство также сообщило об указе Скоропадского многим европейским периодическим изданиям [1, с. 40].

Благодаря закупке украинским правительством немецкого кинооборудования Кинематографическая секция смогла произвести съёмку нескольких хроникальных сюжетов: «Резиденція Гетьмана», «Український комендант Ровінський» и др. [20, с. 17–18].

Также секция рассматривала возможность открыть в Киеве «Студию экранного искусства», в которой планировалось готовить актёров, сценаристов, режиссёров и других специалистов. Важнейшим

аспектом работы секция считала производство игровых фильмов с «идейными и национальными образами», преимущественно «патриотического и историко-героического направления».

Для реализации своих планов секция ГУМНК поддерживала тесные контакты с руководством организованной в начале лета 1918 года компанией «Українфільма». В руководящий состав «Українфільми» вошли сестры Старицкие, Я. Яцовский, актер И. Марьяненко, писатель О. Олесь, врач Черняховский, председатель – бывший министр почт и телеграфов Сидоренко [10, с. 192].

В докладной записке руководителя «Украинфильмы», адресованной ГУМНК Украины, речь шла о намерении компании начать производство и распространение фильмов. Также сообщалось, что обществом специально для школ приобретены и еще будут приобретаться фильмы научного содержания. При этом особо подчеркивалось: «Вся деятельность общества “Українфільма” имеет, и будет иметь направление чисто культурно-просветительское на национальной почве» [12, с. 36–37].

В самом названии общества – «Украинфильма» было заложено основное направление деятельности – прокат и производство фильмов, отражающих важнейшие вехи в истории Украины и раскрывающих важнейшие политические задачи молодого Украинского Государства.

Газетные и журнальные публикации того времени содержат информацию, что уже в сентябре 1918 года компанией «Українфільма» предполагалось начать съемки «картин бытового и исторического содержания» [14].

В октябре «Украинфильма» обратилась ко всем литераторам Украины с предложением о предоставлении сценариев на конкурс: «Товарищество “Украинфильма” обращается ко всем украинским литераторам с предложением присылать ему сценарии для кино-театра, не стесняясь темами на исторические или бытовые сюжеты. Присылать сценарии можно по адресу: Столыпинская 25, кв. 5. Личные переговоры ежедневно от 5 до 7 ч. дня» [16, с. 14].

В жюри конкурса состояли видные деятели культуры А. Вознесенский, И. Бунин, С. Юшкевич и др. [8]. В связи с этим в киевском журнале «Театральная жизнь», в частности, сообщалось, что первую

премию получил сценарий Л. Старицкой-Черняховской «Вітер з Півночі», в котором шла речь о разрушении в 1775 году российскими войсками Запорожской Сечи, вторую – сценарий «Чорна рада» [15, с. 18]. Однако сценарий «Чорной рады» был признан художественной комиссией «не отделанным с технической стороны», в связи с этим художественная комиссия «Украинфильмы» просила автора «раскрыть свой псевдоним и войти с нею в переговоры» [16, с. 14].

20 июня Кинематографическая секция приобретает одно из лучших киевских ателье «Светотень» С. Писарева, которое простаивало с конца 1917 года [9, с. 677]. В конце октября в газете «Киевская мысль», сообщалось что, получив поддержку Украинского Государства и приобретя собственное киноателье и технологическое кинооборудование, Кинематографическая секция организовала общество «Украинфильма», которое начало работать над постановкой игровых картин – «Руйнування Січі», «Чорна рада», «Кармелюк» [9, с. 677]. Съемки картины «Кармелюк» планировалось провести на родине Кармелюка на Подолье под руководством Я. Яцовского.

«Украинфильма» заручилась согласием на сотрудничество в качестве сценаристов известных писателей В. К. Винниченко, М. К. Вороного и О. Олеся [17, с. 14], [18, с. 12], но, вероятно, так и не развернуло деятельность. Приглашенный обществом «Украинфильма» режиссер Сигизмунд Веселовский собирался поставить фильмы «Чорна Пантера»² и «Брехня» по пьесам представителя новой генерации украинской национальной драматургии Владимира Винниченко³. Попутно отметим, что пьеса «Брехня» в постановке театра Н. Садовского с большим успехом шла в Киеве с 1910 года [5, с. 27].

Однако интересным и нужным проектам компании «Украинфильма», так и не суждено было осуществиться. В 1918 году «Украин-

² Постановку «Черной пантеры» с Е. Полевицкой в главной роли С. Веселовскому удалось осуществить в 1921 году в Германии на основанной им совместно с одесским театровладельцем и прокатчиком Шварцем и художником Р. Шнейдером фирме «Russo-Film». Первой постановкой компании стал фильм «Кара» (1920, сцен. А. Вознесенский, реж. С. Веселовский) с участием российских и немецких актеров [2, с. 335–336].

³ Киновед Л. Госейко ошибочно указал, что пьесы «Чорна Пантера» и «Брехня» собирался экранизировать В. Висковский [20, с. 17]. В 1918 году Висковский работал на студии Д. Харитонова в Одессе.

фильма», несмотря на все имеющиеся возможности, не изготовила ни одного фильма. Во многом нереализованными остались и планы, связанные с приобретением научных картин. Единственной успешной деятельностью «Украинфильмы» являлся прокат иностранных (немецких) фильмов.

Финансовая политика гетманской Украины была тесно связана с Германией и Австро-Венгрией. 15 мая 1918 года Украина подписала финансовое соглашение с этими странами, согласно которому был принят довольно удобный для нее расчетный валютный курс. Кроме того, Украина обязывалась предоставить этим странам заем в 400 миллионов карбованцев [3, с. 12]. При помощи Германии в Украине проходил и процесс формирования отечественной денежной системы (17 октября была отпечатана партия национальных украинских бумажных дензнаков в берлинской «Reichsdrukerei» в гривневых номиналах) [3, с. 12].

Политика «невмешательства» Германии во внутренние дела украинского государства также ознаменовалась широким внедрением на украинский рынок немецких фильмов при непосредственном участии общества «Украинфильма». О кинопрокатной деятельности общества уже постфактум сообщал некий Дефо в харьковском журнале «Кіно» в марте 1929 года:

«...Организация “Украинфильмы” совпадает со временем правления Гетмана. Проворные немцы с Нейбабельсберга очевидно хотели заграбастать в свои руки вновь открытый кинорынок, а именно – Украину. И вот в связи с этим, с помощью гетманского правительства основывается организация “Украинфильма”, которая главным своим заданием ставит прокат иностранных, то есть немецких фильмов. “Украинфильма” после эвакуации немцев существовала еще недолгое время, так и не сумев произвести собственную продукцию, а потом и вовсе исчезла, не оставив о себе ни единого следа кроме марки...» [4, с. 2].

Киновед Б. Берест в вышедшей в 1962 году в Нью-Йорке книге «Історія українського кіна» отмечал, что «Украинфильма» за время своего существования сумела только закупить в Германии некоторую киноаппаратуру [1, с. 40].

После падения Гетманата общество существовало еще восемь месяцев – вплоть до середины августа 1919 года. Его ликвидация состо-

ялась на заседании президиума Народного комиссариата образования УССР: «Президиум Наркомпроса на заседании от 16 августа постановил: передать предприятие “Украинфильма” – “Дніпросоюзу” как реквизированное без формальных оснований» [11, с. 24].

В 1918 году в Киеве работали многочисленные немецкие торговые представительства, в том числе и кинематографические, в планы которых, конечно же, не входила закупка фильмов произведенных в Украине. Попутно заметим, что в том же году, на контролируемых германским правительством территориях Украины гастролировала немецкая театральная труппа Макса Рейнхардта, которая, как известно, ставила спектакли исключительно на немецком языке [6, с. 4].

Также в Киеве проходили гастроли других немецких театральных коллективов, которые в основном посещались немецкими и австрийскими солдатами (в частности на сцене «Молодого театра» шла постановка «Потонувший колокол» Гауптмана) [9, с. 60].

Возвращаясь к деятельности Кинематографической секции в 1918 – начале 1919 года, добавим, что руководство в основном занималось «организационными вопросами», связанными с получением помещения, закупкой кинооборудования, киноплёнки, кинопавильона и т. д., о чем свидетельствуют десятки писем, разосланные секцией в различные государственные инстанции.

Когда Кинематографическая секция приобрела лучший по техническому оснащению павильон, принадлежавший ранее С. Писареву, и, казалось, для налаживания собственного кинопроизводства уже нет преград, съемки украинских фильмов так и не начались. По решению Министерства народного образования павильон со вспомогательными помещениями и всем оборудованием 22 июня 1918 года был сдан в аренду т-ву «Нептун», которое обязалось выплачивать по договору от 8 до 10 тысяч карбованцев ежемесячно. Также т-во «Нептун» обязывалось в течение 15 дней каждого месяца снимать украинские картины для Министерства народного образования и прокатывать эти фильмы в Украине, России, на Кавказе и в Сибири [9, с. 63–64]. Однако, как показало время, компания «Нептун» так и не произвела ни одного украинского фильма.

Весьма сомнительной кажется и финансовая операция проведенная «Українфильмой» в августе 1918 года. Согласно письма «Україн-

фільми», адресованного Главному управлению искусств и национальной культуры, компанией было закуплено в венской фирме «Челси» 35 000 метров чистой киноплёнки [9, с. 65].

Обратимся к фактам. В марте Кинематографической секцией были закуплены негативы и позитивные копии фильмов «Парад вільного козацтва» и «Свято Шевченка» у В. Добржанского по цене из расчета 2 крб. 50 коп. за метр (ежемесячный оклад чиновника средней руки составлял 500 крб. в месяц) [9, с. 48–49].

Если сделать простой математический расчет, то результаты окажутся явно не в пользу руководства компании «Украинфильма». Вызывает недоумение политика «Украинфильмы», которая на покупку у венской фирмы «Челси» 35 000 метров чистой киноплёнки потратила около 70 000 крб. Несомненно, что эти средства можно было бы направить на финансирование производства хроникальных и игровых украинских фильмов заказанных у любой из работавших киевских или переехавших в Киев московских кинокомпаний, которые по свидетельству руководителя Театрального отдела М. Старицкой-Черняховской «собираются в Киеве и захватывают все предприятия в области кинематографа» [9, с. 54].

Прежде всего, дирекции «Украинфильмы», как нам кажется, необходимо было руководствоваться мнением Гетмана П. Скоропадского, считавшего, что в информации и пропаганде кроме прессы важнейшую роль играет кинематограф [13, с. 220].

Финансовую политику руководства «Украинфильми» иначе, как непрофессиональной назвать нельзя. Впрочем, не исключены злоупотребления, которые имели место в Украине в 1918 году. О всевозможных нарушениях чиновников многих министерств вспоминал П. Скоропадский. В частности, гетман отмечал, что когда летом 1918 года пост министра продовольствия занял Гербель, он начал свою деятельность с того, что «выгнал около 350 лиц, заседавших там без всякого дела, немедленно просил назначение следственной комиссии, которая при первом же беглом обзоре положения в министерстве возбудила около ста дел по мошенничеству, краже и беззастенчивой спекуляции» [13, с. 220].

Скоропадский, уделявший много внимания украинскому искусству, вместе с министром искусств П. Дорошенко вынашивал идею «ши-

роко распространить кинематограф среди народа с воспитательной и научной целью» [13, с. 228–229]. Гетман помогал Молодому Украинскому театру, участвовал в создании Государственного оркестра, который должен был знакомить публику с лучшими произведениями украинской классической музыки. Также в это время была основана Школа кобзарей и Академия художеств. Кроме того, был открыт Украинский государственный театр, на должность руководителя которого в мае 1918 года был приглашен П. Саксаганский. В труппу вошли М. Заньковецкая, Б. Романицкий, В. Любарт и др. Также предполагалось основать Украинский государственный оперный театр [5, с. 67].

В 1918 году в украинском театре происходят важные положительные изменения. Он интенсивно начинает освобождаться от этническо-бытовых признаков и приобретает черты, присущие передовым европейским театрам, в первую очередь таким, как Государственный драматический театр, Государственный народный театр и Молодой театр [7, с. 132].

Также Кинематографическая секция работала над законопроектами, предусматривающими монополизацию приобретения иностранных фильмов государством и введение киноцензуры. После принятия упомянутых законопроектов могло выйти постановление о монополизации государством кинопроизводства, кинопроката и кинотеатров.

1918 год был знаменателен для Украины также благодаря первым попыткам на государственном уровне заложить основы украинского кинематографа, использовать кино для широкой популяризации украинского языка, украинского образования и украинской культуры. Однако планы, связанные с развитием украинской кинематографии оказались нереализованы из-за тяжелейших условий, в которых оказалась Украина в декабре 1918 года.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берест Б. *Історія українського кіна*. Бібліотека Українознавства. Ч. 7. — Нью-Йорк, 1962.
2. Буховецкий Д. *Русская кинематография в эмиграции // Киноведческие записки (Москва)*. — 2002. — № 58.

3. Гай-Нижник П. П. Фінансова політика Уряду Української Держави гетьмана П. Скоропадського (29 квітня – 14 грудня 1918 р.) : Автореф. дис. ... канд. історичних наук : 17.00.01. — К., 2000.
4. Дефо. Українфільма // Кіно (Харків). — 1929. — № 6.
5. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя. — К. : Либідь, 1999.
6. Мельпомена (Одесса). — 1918. — № 29. — 19 октября.
7. Пенькова О. О. Становлення та розвиток українського театру // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ). — 2002. — № 4.
8. Последние новости. — 1918. — 4 октября.
9. Пуха Л. Витоки української державної кінематографії: (Від літа 1917 – до літа 1918 р.) // Доповіді та повідомлення ІV Міжнародного конгресу україністів (Одеса, 26–29 серпня [1999 р.]) : Секція «Мистецтвознавство». О.–К. : Вид-во Асоціації етнологів, 2001. — Кн. 2.
10. Рибаків М. Хрещатик відомий і невідомий. — К. : КИЇ, 2003.
11. Росляк Р. Українфільма // Кіно-Театр (Київ). — 2001 — № 3.
12. Росляк Р. В. Становлення кіноосвіти в Україні (друга половина 10-х – початок 30-х рр. ХХ ст.) : Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. — К., 2004.
13. Скоропадський П. Спогади. Кінець 1917 – грудень 1918. — Київ–Філадельфія, 1995.
14. Театральная жизнь (Киев). — 1918. — № 26.
15. Театральная жизнь (Киев). — 1918. — № 27.
16. Театральный журнал (Харьков). — 1918. — № 2. — 20 октября.
17. Театральный журнал (Харьков). — 1918. — № 5. — 3 декабря.
18. Театральный курьер (Ростов-на-Дону). — 1918. — № 5.
19. Шаповал Ю. Театральная история // Зеркало недели. — 2005. — 12–19 марта.
20. Hosejko L. Histoire du cinéma Ukrainien 1896–1995. — Lausanne : A Die, 2001.

МИСЛАВСЬКИЙ В. Н. Зародження українського державного кінематографа в період УНР і Гетьманства. У статті аналізується становлення українського державного кінематографа в роки УНР та Гетьманства, а також вплив політичної кон'юнктури на тематику фільмів.

Ключові слова: Українська народна республіка, Гетьманство, історія кіно, Українфільма.

МИСЛАВСКИЙ В. Н. Зарождение украинского государственного кинематографа в период УНР и Гетманства. В статье анализируется становление украинского государственного кинематографа в годы УНР и Гетманства, а также влияние политической конъюнктуры на тематику фильмов.

Ключевые слова: Украинская народная республика, Гетманство, история кино, Украинфильма.

MISLAVSKIJ V. N. The origin of the Ukrainian state cinema with period in the Ukrainian People's Republic and Hetmanate. The article analyzes the emergence of Ukrainian state of cinema in the years of the UPR and the Hetmanate. And the impact of the political situation on the subject of movies.

Key words: Ukrainian People's Republic, Hetmanate, history of cinema, Ukrainfilm.

УДК 791.43.01

Александра Овсянникова-Трель

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ КИНОМУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Искусство кино – одно из самых молодых и самых популярных видов художественного творчества в культуре XX столетия, которое в силу своей синтетической природы находится в «зоне доступа» массового культурного сознания. Комплексно воздействуя на различные рецепторы нашего восприятия – зрительные, слуховые, образно-ассоциативные – киноискусство в «удобной» для нас форме актуализирует извечные темы человеческого Бытия. Современные исследователи-киноведы всё чаще рассматривают искусство кинематографа в свете теории воздействия и восприятия, выявляя специальные функции каждого из составляющих элементов «киновоздействия» [2]. Естественен в этом смысле и интерес музыкантов к музыкально-звуковому компоненту в кино, и интерес этот опирается на музыковедческий

подход к анализу звукового ряда, который, как и остальные элементы художественного целого, несёт определённую содержательно-смысловую функцию.

Сегодня в нашем понятийном обиходе всё чаще звучат такие понятия как медиатекст, медиажанры, которые имеют самое непосредственное отношение к кино. Под медиатекстом понимается «...разновидность художественного (синтетического) текста, сложная поливидовая и полижанровая структура, организованная через систему элементов – визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) – на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации» [12, с. 13]. Обычно выделяют три формы бытования музыки в системе медиатекста: музыка к медиатексту (например, музыка, написанная к фильму, но еще не включенная в его монтажный ряд); музыка в медиатексте (т. е. включенная в аудиовизуальный синтез произведения медиаискусства); музыка из медиатекста (саундтрек, вычлененный из многоглойной партитуры медиатекста и функционирующий вследствие этого обособленно). Последняя из указанных форм, которую можно рассматривать в качестве автономного музыкального материала, как правило, представляет наиболее частый интерес для музыкантов. Многообразие музыкально-звукового компонента медиатекста (фильма) сегодня обозначается рядом терминов: прикладная, функциональная, оформительская, медиамузыка. Привычней же всего для нас – понятие *киномузыки*, которую мы понимаем в качестве важнейшей составляющей художественной целостности кинотекста. Современное развитие искусства кино, как и любого другого, нельзя понимать и правильно анализировать вне социально-культурного и духовного контекста, который обуславливает художественную специфику кинотворчества. Поэтому *целью* данной статьи стало выявление художественных принципов функционирования музыкально-звукового ряда в кино в свете эстетических идей искусства постмодернизма.

Вторая половина XX столетия явилась предельно динамичной и радикальной эпохой в развитии художественного творчества, которая поставила под вопрос устоявшиеся эстетические нормы и каноны, законы коммуникативных возможностей искусства, в том числе и музыкального. Социально-культурные процессы и искусство

второй половины XX столетия открыли совершенно новые возможности творческого сознания и деятельности человека, которые декларируют новое, отличное от предыдущих классических эпох понимание художественности. Категория художественности выступает как основополагающая и сущностная характеристика различных видов и явлений искусства, поэтому её исследование имеет методологическое значение для всех направлений искусствознания. Традиционно искусствознание понимает художественность как «... искусствоведческую категорию, обозначающую общий родовой признак искусства, которое в отличие от других видов общественного сознания является образным, т. е. художественным отображением жизни. Вне художественности нет искусства» [10, с. 1]. Художественность представляет собой сложный и многоаспектный феномен, который выступает как синтетическое или системное качество всех сторон произведения искусства.

Как отмечают многие исследователи культуры XX века, эстетическую базу искусства второй половины XX века составляют идеи постмодернизма, среди которых – терпимость к маргинальности и радикальным экспериментам, космополитизм и, в то же время [4], [8], [9], [11]. Новейшими тенденциями художественного творчества являются технологизация, виртуализация, коммерциализация, стирание границ между элитарным и массовым искусством, утрата мировоззренческой, жанровой и стилевой целостности, полистилистика, освобождение от каких-либо норм и канонов.

Идея творчества в контексте постмодернистской эстетики значительно изменяется: творческий акт не равен сакрально-духовному смыслу творения, как это понималось и в классические эпохи, и в период радикализма послевоенного авангарда. «Постмодернизм <...> отбросил демиургические амбиции и содержание. Постмодернистский взгляд на мир отказывается от рационалистической готовности авангарда быть спасителем человечества. Такой подход не верит в великие исторические мифы о приближении какой-нибудь цели, а ориентируется, прежде всего, на жизнь субъекта в современности», – пишет Г. С. Медникова [9, с. 129].

И если в предыдущих исторических эпохах срабатывает система «художник – произведение искусства», то в постмодернизме акцент

переносится на отношение «произведение искусства – зритель, слушатель, читатель», что свидетельствует о принципиальных изменениях. Художник перестает быть «творцом», так как смысл произведения рождается непосредственно в акте его восприятия. Эта идея отражена в концепции «смерти автора» Р. Барта, в которой провозглашается отказ от авторской монополии на источник смысла, возможность новых интерпретаций художественного текста и, соответственно, увеличение его многозначности [3].

По мнению В. Бычкова, на рубеже XX–XXI столетий рождается новая поликанальная многоуровневая эстетика (сначала неклассическая, а затем постнеоклассическая), которая исключает из сферы искусства его фундаментальные принципы. На смену мимесису, идеализации, символизации в искусстве приходит метод *конструирования* художественного целого на основе коллажа-монтажа. Огромную роль приобретает принцип диалогизма – своеобразной полифонии различных культурных, языковых, стилевых, жанровых пластов [4, с. 336]. «Современное искусство – это даже не выбор стилей, это рама, система представлений, возможность высказаться любому», – отмечает В. Дьяконов [5, с. 30]. Большая часть направлений современного искусства представлена так называемым «актуальным» или «альтернативным» искусством, включающим такие новейшие формы, как инсталляция, перформанс, хеппенинг, видеоарт, концептуальное искусство, искусство минимализма и т. п.

При изобилии всякого рода «альтернативных» вариантов художественного творчества в современной культурной практике, на сегодняшний день в специальных справочно-энциклопедических изданиях отсутствует научное определение данного понятия, тем более – не разработана его теоретическая концепция (за исключением, разве что, альтернативной музыки, к которой принято относить некоторые направления рок-музыки). Сам термин «альтернатива» [фр. *alternative* от лат. *alternare* *чередоваться*] – обозначает «...каждую из исключających друг друга возможностей» [1, с. 42]; производное понятие «альтернативный» – определяется как «...допускающий одну из двух или нескольких возможностей» [1, с. 42]. Данные определения со всей очевидностью указывают на идею избирания того или иного возможного варианта, той или иной возможности. Если переводить эти по-

нения в сферу художественного творчества, то становится ясным, что понятие «альтернативного» апеллирует к выбору определённых моделей (образцов) стилей, жанров, художественных принципов и приёмов, которые были сформированы на протяжении исторической эволюции. В этом ракурсе можно предположить, что искусство второй половины XX века альтернативно в своём основании, поскольку оно обращено к «наработкам» прошлых эпох, и достаточно часто ими «пользуется».

И, тем не менее, часто встречающееся в современном искусствоведческом обиходе понятие «альтернативного искусства» (альтернативная живопись, альтернативный театр, альтернативная музыка), указывает на магистральную творческую установку избрания «иного» пути реализации художественного замысла, или «иного» понимания выразительных возможностей какого-либо вида искусства, отличного от устоявшихся в историческом континууме жанровых или стилевых норм, иными словами – от жанрово-стилевых канонов.

В области киноискусства отмеченный отход от канонов и нормативов, стремление к «иному» пониманию художественной специфики кинематографа, к «иному» языку и выразительности, отчётливо и даже демонстративно проявилось в возникновении европейского альтернативного кино, которое принято обозначать как направление арт-хаус, или интеллектуального кино. И неслучайно работы таких мастеров арт-хауса как К. Рассел, П. Пазолини, П. Гринуэй или Л. Фон Триер в отечественном кинопрокате выходили под грифом «Другое кино» или «Кино без границ»: этот классификационный ярлык действительно отражал суть «иного» режиссёрского взгляда на искусство кино.

В режиссёрских концепциях «другого кино» часто принципиально меняется отношение к пространственно-временной организации фильма: вместо привычного линейного развития сюжета мы сталкиваемся с коллажностью изложения материала, подобием визуально-звукового калейдоскопа. Это соответствует методу монтажа-конструирования, который отмечает В. Бычков в качестве одного из основных для постмодернистского художественного мышления [4, с. 336]. Творческий метод британского режиссёра П. Гринуэя основан именно на таком понимании художественного пространства фильма, коллаж-энциклопедия – это его «фирменный» способ изло-

жения материала и подачи информации, при котором смешиваются исторические эпохи, сюжетные линии, аудио-текстовые и визуальные фрагменты, язык и технологические приёмы различных видов искусств. Наиболее известные примеры подобных работ режиссёра – фильмы «Не Моцарт» (1991), «Книга подушки» (1996, другие названия – «Интимный дневник», «Записки у изголовья»), «Чемоданы Тульса Люпера» (2003). Последний из названных фильмов представляет собой в некотором роде уникальное явление в плане комплексного, полижанрового решения медиатекста: «Чемоданы Тульса Люпера» – это мультимедийный проект, в который по замыслу режиссёра должны были войти три фильма, телесериал и книги (осуществлялся на протяжении 2002–2005 годов).

Подобный приём смешения эпох и несвязанных по смыслу текстовых фрагментов, смещающих действие на уровень каламбура и абсурда, присутствует в знаменитом своей постмодернистской эстетикой фильме «Монти Пайтон и священный Грааль» (режиссёры Т. Гиллиам и Т. Джонс, 1975).

Принцип конструирования визуального пространства кадра, основанный на использовании эффекта живописного изображения (учитывая особые выразительные свойства света, цвета, перспективы) также отображает «иной» взгляд на технологию создания художественной концепции фильма. Такой «живописный» метод характерен для таких фильмов П. Гринуэя как «Отсчёт утопленников» (1988), «Ночной дозор», посвящённый истории создания знаменитой картины Рембрандта (2007), а также одному из последних фильмов А. Сокурова «Фауст» (2011), работам С. Параджанова, в которых часто используется визуальный эффект «оживших фресок» («Цвет граната», 1969).

В отношении музыкально-звукового контекста фильма также можно говорить о принципиальном переосмыслении художественных функций звука и музыки в кинотексте. Современные искусствоведы, обращаясь к исследованию специфики музыки в кино (или аудиосоставляющей медиатекста), подчёркивают «...двойственность ситуации, когда, с одной стороны, не обладая достаточными знаниями в области музыкального искусства и вследствие этого не понимая подчас важной выразительно-смысловой роли этой неотъемлемой части целого, киноведы оставляют «за кадром» вопросы, связанные

со звучащей материей. С другой стороны, не будучи специалистами в области кино, академические музыковеды не уделяют достаточного внимания музыке в медиажанрах, игнорируя значимость разработки методики ее анализа» [12, с. 3–4].

Сама речь понимается режиссёрами не как носитель вербального смысла и логики, но как своеобразный звуковой фон, сопровождающий действия героев. «Орнаментальное слово», слово-орнамент – такая модель словесного текста, по мнению, Ю. Арабова весьма популярна у режиссёров авторского кино: «...Герои могут нести с экрана различную чепуху, не имеющую особой смысловой нагрузки <...> Слово становится звуковым фоном, сопровождающим (или оттеняющим) изображение. Иногда неважность словесного ряда может подчеркивать важность ряда изобразительного. И в этом высказывании мы соединяемся с третьей моделью, со словом-контрапунктом к изображению, визуальному ряду» [2, с. 21]. Такой приём часто присутствует в фильмах К. Муратовой, речь её героев часто приближена к своеобразному музыкальному фону, заменяющему собственно музыку («Чеховские мотивы», 2002; «Мелодия для шарманки», 2009 и др.).

В. Мирзоев свой фильм «Случайный взгляд» (2005, по «Котловану» А. Платонова) называет глухонемым кино: режиссер практически отказывается от разговорной речи в кадре, изображая человека, находящегося в обществе, но ничего не слышащего и не разговаривающего ни с кем. В. Мирзоев выносит речь (скорее даже шёпот) за кадр, сопровождая его черным экраном с текстом.

С. Параджанов в более раннем «Цвете граната» часто использует прием сопоставления средневековой армянской иконописи и ее интерпретацию в движении: лица героев совершенно бесстрастны – они уподоблены ликам икон, они бесстрастны и немые. Режиссёр отказывается от разговорной речи в кадре: однако закадровая речь не является выражением мыслей и переживаний героев, как у В. Мирзоева, она цитирует строки армянского поэта Саят-Нова, которые иногда сопровождаются черным экраном с текстом. Такие режиссёрские решения апеллируют к выразительным смыслам «музыки тишины», «говорящей тишины», поэтике молчания, столь значимым для художественных представлений постмодернизма. Молчание и тишина в данном

случае – это музыка, причём более смыслово наполненная, нежели реально звучащая.

В этом же контексте следует рассматривать и те режиссёрские опыты, которые принципиально избегают какого-либо музыкального элемента в кинотексте, когда музыка вообще «выключена» в аудио-визуальном пространстве фильма. Одним из самых шокирующих вариантов такой киноэстетики являются фильмы Л. Фон Триера («Догвилль», 2003; «Идиоты», 1998; «Рассекая волны», 1996). Без музыки звучащая реальность человеческих мыслей и действий, осуществлённая съёмкой любительской камерой, достигает гиперреалистичности будничности и обыденности.

Особый интерес вызывает музыкальный ряд фильма, являющийся существенным компонентом кинотекста. Обладая определенной художественной ценностью и своим «голосом», музыка включена в общую ткань кинопроизведения: ей принадлежит определенная конкретная роль в формировании смыслового контекста фильма. Объединяя и обобщая сменяющиеся эпизоды фильма, выполняя особые требования музыкальной речи, такие как лаконизм и сжатость, соответствуя движению киноизображения, музыка в кино проявляет свое главное свойство – способность отражения жизни в емких, обобщенных образах.

Современное «другое кино» выдвигает и «другое» понимание музыки и звука в кино, их художественных функций, которые в контексте постмодернистской эстетики безгранично расширяются и углубляются в своих возможностях конструирования смыслов.

Для современных режиссёров авторского кино естественным образом особую значимость приобретают всякого рода музыкальные символы и знаки, которые в контексте художественной концепции фильма могут выполнять функцию некоего атрибута как идеи в целом, так и какого-либо явления в частности. Как отмечает в своей докторской диссертации Т. Шак, «... феномен цитатности становится важным стимулятором *подтекстовой* функции музыки в медиатексте, поскольку модифицирует семантику оригинального текста за счет ассоциаций, связанных с текстом-источником» [12, с. 32]. Именно такое смысловое значение приобретает музыка Р. Вагнера (и её самый главный атрибут – вступление к «Тристану») в последнем

фильме Л. Фон Триера «Меланхолия» (2011): *единственный* вариант музыки в этом фильме соответствует замыслу режиссёра в воплощении меланхолии как экзистенциальной исчерпанности, «усталости» главной героини и планеты Земля. Музыка Р. Вагнера, соотносимая в европейской культурной памяти с романтическим пафосом идеи Жизни-в-Смерти, становится органичным музыкальным решением внутренних стремлений героини фильма и судьбы планеты.

В фильме французского режиссёра Б. Блие «Слишком красивая для тебя» (1989) цитирование музыки Ф. Шуберта также несёт специальную художественно-смысловую функцию: она становится чуть ли не реальным соперником главного героя Бернара в его «борьбе» за своё счастье и метаниях между красавицей-женой Флоранс и любовницей-секретаршей. Через возвышенную и простую музыку Ф. Шуберта в фильме сталкиваются две сферы – суетность бытия главного героя и вечные идеалы Любви и Смирения. Удивительным по силе воздействия становится возглас отчаявшегося Бертрана, обращённый в камеру: «Выключите же, наконец, эту музыку!».

А. Сокуров в фильме «Фауст» (2011) создаёт удивительно «звучащее» визуально-звуковое пространство, которое буквально погружает зрителя в атмосферу немецкого быта XIX века. Композиционно-образные истоки визуального пространства сокуровского «Фауста» – в бытовых и пейзажных картинах немецкой живописи эпохи бидермайера (декорации, ландшафт, интерьер, костюмы). Музыкальный фон фильма также ориентирован на звуковой образ немецкой романтической музыки, с её характерными монологическими «фаустовскими» интонациями, и этот образ органично вписан в философско-этический смысловой контекст истории доктора Фауста.

Композитор Андрей Сигле, который является практически неизменным автором музыки к фильмам А. Сокурова («Отец и сын», «Телец», «Солнце», «Александра») создаёт обобщённую звуковую палитру звукообразы немецкого музыкального романтизма, которые воспринимаются в данном контексте как носители великой «фаустовской» культуры и души (в терминологии О. Шпенглера), «большого» и исчерпавшего себя европейского мира. «Как в фильме Сокуров представил своё обобщённое видение немецкой и европейской культуры, так я в саундтреке старался обобщить тенденции европейской

музыки от барокко через полифонию к классике XIX века», – говорит автор музыки к «Фаусту» [6]. Причём А. Сигле не идёт по пути стилизации или цитирования музыкального материала, его музыка как бы «напоминает» о Бахе, Брамсе, особенно Вагнере, и даже Чайковском. Вплетаясь в звуковой контекст фильма (речь, бытовые звуки и звуки природы), музыкальный фон становится неотъемлемой частью тщательно проработанной звуковой среды, которую можно понимать в художественно-смысловом контексте фильма как «симфонию бытия» [6].

Таким образом, художественные функции музыки в современном кино во многом отвечают эстетическим идеям постмодернистского искусства, которые отражают свойство «атрибутивности» мышления современного человека. Приём цитирования и стилизации, применяемый авторами киномузыки в рассмотренных образцах современного кинематографа, направлен на воплощение предельной концентрации художественной выразительности и смысловой содержательности. Это, в свою очередь, значительно увеличивает и усложняет функцию музыкального ряда в кинотексте. Музыка в кино, по словам З. Лиссы, на современном этапе своего развития «... от очень точной, но чисто внешней иллюстрации визуальных деталей она переходит к более сложным функциям. От синхронности, когда музыка только подчеркивает уже представленные в зрительном кадре детали, она переходит к асинхронности, к кинематографическому контрапункту. При этом формы этого контрапункта весьма дифференцированы, и роль музыки возрастает иногда до самостоятельной передачи целой линии действия. Функциональные связи между музыкой и фильмом в целом растут количественно, дифференцируются и совершенствуются качественно» [7, с. 37].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Альтернатива, Альтернативный* // *Словарь иностранных слов* [под ред. И. В. Лёхина и Ф. Н. Петрова]. — М., 1954. — С. 42.
2. *Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие* / Ю. Н. Арабов. — Москва : ВГИК, 2003. — 106 с.
3. *Барт Р. Смерть автора* / Р. Барт // *Избранные работы : Семиотика. Поэтика*. — М., 1994. — С. 384–389.

4. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. В 2-х кн. / В. Бычков. — Книга 2. — М. : Изд-во Культурная Революция, 2008. — 832 с.

5. Дьяконов В. Поверхность и содержание: современному искусству не хватает наглядности / В. Дьяконов // Новый мир искусства. — 2005. — № 7 (42). — С. 41–43.

6. Конь и трепетная лань. Интервью Андрея Сигле «Русской газете» : [электронный ресурс]. — Режим доступа : www.rg.ru/2011/09/16/sigle-poln.html

7. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. — М. : Музыка, 1970. — 495 с.

8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.

9. Меднікова Г. Українська і зарубіжна культура XX століття : [навч. посіб.] / Г. Меднікова. — К. : Т-во Знання, КОО, 2002. — 214 с.

10. Художественность // Litena. Ru : Библиотека. Литературное наследие [электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://litena.ru/literaturovedenie/.../index.shtml>

11. Чередниченко Т. Диалоги о «постсовременности» / Т. Чередниченко // Музыкальная академия. — 1998. — № 1. — С. 1–12.

12. Шак Т. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : автореф. дис.докт. искусствoved. : 17.00.02 — Музыкальное искусство / Т. Ф. Шак. — Ростов-на-Дону, 2010 — 54 с.

ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ А. А. Художественные функции киномузыки в контексте постмодернистской эстетики. В статье рассматривается художественная специфика киномузыки в контексте эстетических принципов постмодернизма. Выявляется образно-содержательная и выразительная функция музыкально-звукового ряда в образцах киноискусства на рубеже XX–XXI веков.

Ключевые слова: киноискусство, киномузыка, музыкально-звуковой ряд, художественная функция.

ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ О. А. Художні функції кіномузики в контексті постмодерністської естетики. У статті розглядається художня специфі-

ка кіномузики в контексті естетичних принципів постмодернізму. Виявляється образно-змістовна і виразна функція музично-звукового ряду в зразках кіномистецтва на рубежі XX–XXI століть.

Ключові слова: кіномистецтво, кіномузика, музично-звуковий ряд, художня функція.

OVSYANNIKOVA-TRELL A. Artistic functions of music in cinema in the context of postmodernism aesthetics. In the article the artistic specific of music in cinema is examined in the context of aesthetic principles of postmodernism. Article shows the expressive function of musical-voice row in the standards of cinematographic art on the border of XX–XXI of ages.

Key words: cinematographic art, music in cinema, musical-voice row, artistic function.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, головний хормейстер оперної студії, професор кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Бурель Олександр Володимирович – здобувач кафедри історії музики, артист оркестру Харківської обласної філармонії.

Ганзбург Григорій Ізраїлевич – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист ХМУ ім. Б. М. Лятошинського, член Національної спілки композиторів України.

Гаргай Оксана Миронівна – аспірантка кафедри скрипки ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

Горобець Роман Юрійович - аспірант кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Гребнева Ірина Вікторівна – викладач-методист, зав. відділом струнно-смичкових інструментів ХССМШ-і, здобувач кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Грицун Юлія Миколаївна – здобувач кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського, член Національної спілки композиторів України, лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів композиторів.

Денисенко Ірина Євгенівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Димченко Станіслав Сергійович – професор, заслужений працівник культури України, відмінник освіти України, декан факультету музичного мистецтва Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Енська Олена Юрїївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Євсюков Юрій Степанович – актор Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, доцент кафедри майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Заслужений артист України.

Єфіменко Аделіна Геліївна – доктор мистецтвознавства, професор Волинського національного університету імені Лесі Українки, м. Луцьк.

Забара Максим Володимирович - здобувач кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії імені П. І. Чайковського; викладач кафедри фортепіанного виконавства і художньої культури Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Зав'ялова Ольга Костянтинівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри мистецької педагогіки та хореографії Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Засадна Ольга Володимирівна – аспірантка кафедри історії та теорії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Золотарьова Наталія Сергіївна – здобувач кафедри історії та теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Інюточкіна Ніна Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Купріяненко Емма Борисівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Кутасевич Андрій Валентинович – в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Кушова Евеліна Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Ляшенко Лідія Леонідівна – здобувач кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, викладач ДМШ № 40, м. Київ.

Мартинюк Анатолій Кирилович – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного виховання та хореографії Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького.

Мельнік Олександра Валеріївна – аспірантка кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Миславський Володимир Наумович – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри історії та теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Овсянникова-Трель Александра Андреевна – кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Перепелиця Олександр Олександрович – викладач Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Полещук Анастасія Георгіївна – викладач кафедри Історії та теорії музики Луганської державної академії культури та мистецтв, здобувач кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Сердюк Олександр Віталійович, кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської національної юридичної академії ім. Ярослава Мудрого.

Третяков Сергій Миколайович – старший викладач кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського, концертмейстер групи кларнетів академічного симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії.

Цобіна Олена Олексіївна, аспірант кафедри музичного мистецтва Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського, викладач Одеської середньої спеціальної музичної школа-інтернату ім. професора П. С. Столярського.

Чень Жуньсюань, асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Чорна Єлизавета Борисівна – старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Шубіна Ольга Миколаївна – аспірантка кафедри історії та теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського, викладач ХМУ ім. Б. М. Лятошинського.

Щепакін Василь Михайлович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікацій основного
змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата
за спеціальністю «мистецтвознавство».
Бюлетень ВАК України. — 2010. — № 11 (133).

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

Збірник наукових статей
Випуск **38**

Відповідальний за випуск: **І. С. Драч, д-р мистецтвознавства,
професор**
Редактор-упорядник: **Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства**

Комп'ютерна верстка: **О. Б. Мальцев**

Підписано до друку 27.12.2012. Формат 60 x 84 1/16.
Умов. др. арк. 23,0. Об. вид арк. 23,5.
Зам. № . Тираж 100 прим.

Видавництво ТОВ «С. А. М.»
Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 1105 від 31.10.2002 р.
Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б.
Телефон: (057)752-47-90

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С. А. М.»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б*