ISSN 2519- 4496

Міністерство культури України
Харківський національний університет
мистецтв ім. І.П.Котляревського

До 100-річчя Харківського національного
університету мистецтв ім. І.П.Котляревського

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство

Збірник наукових статей
Випуск 46

Харків
2017

УДК 78.01
П78

До 100-річчя Харківського національного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського

Затверджено до друку рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського (протокол №11 від 26.06.2017 р.)

Редакційна колегія

Вєркіна Тетяна Борисівна — народна артистка України, професор, кандидат мистецтвознавства, ректор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського — голова редакційної колегії (м. Харків, Україна);

Драч Ірина Степанівна — професор, доктор мистецтвознавства, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, Україна);

Jeremus-Lewandowska Anna — prof., dr. hab., Wydzial Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im I. J. Paderewskiego w Poznaniu (Polska); [Еремус-Левандовска Анна — професор, доктор хабілітований, вокально-акторська кафедра, Музична академія ім. І. Падеревського у Познані (м. Познань, Польща)];

Кияновська Любов Олександрівна — професор, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (м. Львів, Україна);

Черкашина-Губаренко Марина Романівна — професор, доктор мистецтвознавства, кафедра історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ, Україна);

Шаповалова Людмила Володимирівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім І. П. Котляревського (м. Харків, Україна).

П78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство:** зб. наук. статей ХНУМ ім. І.П.Котляревського [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л.В.Шаповалова]. — Харків : ХНУМ ім. І.П.Котляревського, 2017. — Вип.46 — 414 с.

Пропонована збірка наукових праць репрезентує новітній досвід вітчизняної музикології за напрямами, що у взаємодії відбивають «домінанти» наукового пошуку та музичної практики XXI століття: «Академічна наука про музику», «Виконавська інтерпретологія» та «Народна інструментальна творчість України». Знаковим є принцип діалогу різних поколінь музикознавців — знаних вчених, викладачів та молодих аспірантів і пошукачів, що наслідують традиції попередників, забезпечуючи спадкоємність української наукової школи, її укорінення у Майбутнє.

Видання призначене для студентів та викладів середніх та вищих музичних навчальних закладів України та гуманітаріїв, хто цікавиться музичним мистецтвом як складовою національної картини світу сучасної культури.

УДК 78.01

© Харківський національний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського, 2017

Розділ І.

АКАДЕМІЧНА НАУКА ПРО МУЗИКУ: ІСТОРІЯ І СЬОГОДЕННЯ

УДК 7.071.1 : 786.61 (430)

Беличенко Н.
Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

«FIORI MUSICALI» ФРЕСКОБАЛЬДИ — CLAVIER-UBUNG III И.С.БАХА: ФУГЕТТА-РИЧЕРКАР

Беличенко Н. «Fiori musicali» Фрескобальди — clavier-ubung III И.С.Баха: фугетта-ричеркар. В статье исследованы генеалогические «корни» баховской хоральной фугетты в связи с большими фугированными (монотематическими и многотемными) инструментальными жанрами Дж. Фрескобальди, а именно, ричеркарами и канцонами на материале двух эпохальных циклов органных хоральных обработок, принадлежащим перу Дж. Фрескобальди («Fiori musicali») и И. С. Баха (Clavier-ubung III). Сделан вывод о том, что обнаруженные устойчивые закономерности баховских фугетт, указывающие на ричеркар, есть доведение до своего логического предела жанра, имеющего в своей основе аналогичную ричеркару, основанную на принципе экспонирования, модель формообразования. Таким образом, фугетта Баха не есть уменьшенная копия фуги, поскольку ее истоки коренятся не в фуге, а в устоявшихся литургических формах органных хоральных версетов и «интонаций» в stile antico Шейдта, Фрескобальди, Пахельбеля и многих других авторов. Наследуя своим предшественникам в устойчивых литургических жанрах и сохраняя исходную композиционную модель в целом, Бах значительно ее усложняет, углубляет и преобразует в нечто новое — фугетту.
Ключевые слова: Clavier-ubung III И. С. Баха, «Fiori musicali» Дж. Фрескобальди, хоральная фугетта, ричеркар.

Беличенко Н. «Fiori musicali» Фрескобальді — clavier-ubung III І.С.Баха: фугетта-ричеркар. Досліджено генеалогічні «корені» бахівської хоральної фугетти у зв'язку з великими фугованими (монотематичними і багатотемними) інструментальними жанрами Дж. Фрескобальді, а саме ричеркарами і канцонами, на матеріалі двох епохальних циклів органних хоральних обробок, що належить перу Дж. Фрескобальді («Fiori musicali») та І. С. Баха (Clavier-ubung III). Зроблено висновок про те, що виявлені стійкі закономірності ба-

ховських фугет, які вказують на ричеркар, є доведення до своєї логічної межі жанру, що має в своїй основі аналогічну річеркару, засновану на принципі експонування, модель формоутворення. Таким чином, фугетта Баха — не є зменшеною копією фуги, оскільки її витоки кореняться не в фузі, а в усталених літургійних формах органних хоральних версетів і «інтонацій» у stile antico Шейдта, Фрескобальді, Пахельбеля і багатьох інших авторів. Наслідуючи попередникам у стійких літургійних жанрах і зберігаючи вихідну композиційну модель в цілому, Бах значно її ускладнює, поглиблює і перетворює в дещо нове — фугетту.

Ключові слова: Clavier-ubung III І. С. Баха, «Fiori musicali» Дж. Фрескобальді, хоральна фугетта, ричеркар.

Belichenko N. Frescobaldi's «fiori musicali» — bach's clavier-ubung III: fughetta — ricercar. The following article is dedicated to observing fughetta genre in J.S. Bach's works in the context of a composition-style system of his outstanding Italian predecessor. The object of the research is the identification of genealogical 'roots' of Bach's choral fughetta in relation to great fugal G. Frescobaldi's instrumental genres (monothematic and polythematic), that is ricercares and canzonas.

Common elements of Frescobaldi's 'Fiori musicali' organ loops and Bach's *Clavier-ubung III* are established in the work: their irreducibility to organ mass, (non liturgical titles serve its confirmation), the consistent and cyclic implementation of the idea of major and minor arrangements, the presence of non-liturgical music, an overwhelming importance of serious contrapuntal work.

The structure of each of the three components of the cycle parts of Frescobaldi, thematically entirely caused by the treatment of the chosen Gregorian source (Kyrie from monophonic masses "Della Domenica", "Delli Apostoli", "Della Madonna"). This structure reveals a similar internal division into groups of consecutive small Kyrie-versets ("variirte", with cantus) and large ("fugirte", without cantus) treatments (canzonas and richercars) of the same chant. At first glance, Bach organizes the cycle otherwise, even in opposite in many ways: There is an interconnected group of chants instead of a single melody and there are two or three, and so on instead of large groups of similar successive treatments. At this the inverse analogies between «Fiori musicali» and Clavier-ubung III are not exhausted by the general compositional laws.

Almost all the Kyrie-versets (in other words minor chorale arrangements with cantus firmus) in Frescobaldi's works are meant to be masterfully worked out fughettas into chorales, often two thematic. However their resemblance to major chorales from Bach's 'Clavier-ubung III' (in relation to the forethought and

completeness of that 'second plan form', i.e. 'Kyrie' и 'Christe' BWV 669-671) doesn't raise any doubts. That resemblance intensifies essentially due to systematical inversion technique used by Bach in the fugues of major 'Kyrie', in many ways similar to the one that Frescobaldi uses in 'Fiori musicali'.

Thus, in the number of Bach's major Catechism Chorales there can be found a steady structural fughetta model on the chorale, a typical one for Frescobaldi's minor organ arrangements; fughetta at the same time transforms into a voluminous fugue.

As typical ricercar features in Bach's chorale fughettas there can be distinguished the followings: autonomation of an accompanying theme (countersubject), stretto texture and polythematicism in its various displays (including inversion ones).

Among the most distinctive compositional fughetta-ricercar types there can be named the following: fughetta-motet *contraria* with cantus firmus, double fughetta with separate and common theme displaying (including fughetta *contraria*), and also fughetta *inversa*. As the result, the appearance of fughetta-ricercar becomes explicable: the historic commonness of the roots of both forms is quite obvious. Even if to exclude the connotations 'difficulties', 'scholarism' of ricercar as the initial motet's 'instrumental copy', – the same exposing formation principle remains the determinant, which compositionally arranges that saturate theme work, just like in fughetta.

In a number of his works, dedicated to ricercar's 'rhetoric interpretation', W. Kirkendale came to the conclusions that are interesting and valuable in relation to our topic. Among other factors, the musicologist esteemed the preluding introductory function of an Italian imitational ricercar as an equivalent to the Cicero's *Exordium [Kirkendale W. On the Rhetorical Interpretation of the Ricercar and J. S. Bach's Musical Offering, 1997]*. The author also points out a purely liturgical function of the imitational ricercar, for instance before the mass or after the liturgy of word, before Eucharist. A very significant moment is that the ricercares from Frescobaldi's 'Fiori musicali' are chosen as examples *[Kirkendale W. Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach, 1979]*. As the result, delimitating from North-German fugue, ricercar (according to Kirkendale) seems to get closer to actually *invention*. In that way that approach can be also taken to Bach's fughettas and especially to minor fugued chorales from *Clavier-ubung III* (considering their in many ways equal liturgical function and the orientation to Frescobaldi's traditions of major imitation forms).

Giving a brief summary about the ricercarness of Bach's chorale fughettas, the main idea can be pointed out: various abilities of that old form as the most 'sophisticated' in the field of multistage exposure, that were sensitively caught

and developed by Bach in specific conditions of German organ fugue-verset. Thus Bach's fughetta is not a lessened copy of a fugue, because its springhead doesn't originate in fugue but in conventional liturgical forms of organ chorale versets and 'intonations' in *stile antico* of Scheidt, Frescobaldi, Pachelbel and many others. Taking over from his predecessors in those steadfast liturgical genres and taking a good care of original compositional model on the whole, Bach complicates it significantly, makes it more profound and in that way modifies it into something absolutely new – the fughetta. Here (as well as in the fugue), Bach saturates the composition in the unexpected connotations of genre: he uses design techniques, which initially are not inherent to it, but also do not conflict. Thus, the composer claims this form, going by the completely new and different from his contemporaries way.
Key words: Clavier-ubung III by J.S. Bach, "Fiori musicali" by J. Frescobaldi, choral fughetta, ricercar.

Постановка проблемы. Связь с научными задачами. Статья посвящена рассмотрению жанра фугетты в творчестве И. С. Баха в контексте композиционно-стилевой системы его выдающегося итальянского предшественника Дж. Фрескобальди и завершает серию публикаций автора, посвященных хоральным фугеттам Баха [1; 2; 3]. Обратившись к двум эпохальным циклам органных хоральных обработок, принадлежавшим перу Дж. Фрескобальди («Fiori musicali») и И. С. Баха (*Clavier-ubung III*), своей задачей мы ставим обнаружение глубинных внутренних связей между ними на уровне конкретных композиционных идей, касающихся генезиса жанра хоральной фугетты.

Цель работы — установление генеалогических «корней» баховской хоральной фугетты в связи с большими фугированными (монотематическими и многотемными) инструментальными жанрами Фрескобальди, а именно, ричеркарами и канцонами.

Изложение основного материала. Вполне вероятно, что замысел последовательного применения различной техники при обработке группы литургических напевов в масштабах крупного органного цикла возник у Баха благодаря изучению цикла «Fiori musicali». Перечислим здесь лишь некоторые точки соприкосновения:

• несводимость к органной мессе как «Fiori musicali», так и Clavier-ubung III, убедительным подтверждением чему являются

прежде всего «нелитургические» наименования обоих циклов. Распространенное альтернативное название третьей части Клавирных упражнений как Органной мессы, впервые использованное, Кригером в 1930 г. [7, § 2, III], как указывает Хиггинботт, не соответствует намерениям Баха/ Это следует из развернутого заглавия, данного самим композитором. Подтверждением тому служит и композиция цикла, имеющая гораздо больше общего со структурой лютеранского катехизиса, нежели со структурой мессы (см.схему 3). Из Ординария мессы в обоих циклах задействованы лишь отдельные части (см. схемы 1-2);

- последовательное циклическое воплощение идеи малых и больших обработок: лаконичные Kyrie-версеты и большие обработки “super Kyrie” с Alio modo в «Fiori musicali»; большие и малые хоралы на Катехизис в Clavier-ubung III;
- присутствие не литургической музыки в конце цикла: Бергамаска и Каприччио с Alio modo в «Fiori musicali»; четыре Дуэта в Clavier-ubung III;
- преобладающее значение плотной контрапунктической работы, особо важная роль характерной «ричеркарной» техники, в том числе и в малых обработках: Kyrie-версетах и ричеркаров и канцон Alio modo в «Fiori musicali»; фугеттах в Clavier-ubung III.

Структура каждой из трех составляющих цикл Фрескобальди частей, тематически всецело обусловленных обработкой избранного григорианского первоисточника (Kyrie из одноголосных месс Della Domenica, Delli Apostoli, Della Madonna), обнаруживает аналогичное внутреннее членение на группы идущих подряд малых variirte Kyrie-версетов (с кантусом) и больших (без кантуса) fugirte обработок (канцон и ричеркаров) одного и того же хорала. На первый взгляд, Бах организует цикл иначе, во многом даже противоположно: вместо одного напева — взаимосвязанная группа песнопений, вместо обширных групп однородных последовательных обработок — пары-тройки и т. д. При этом обратные аналогии между «Fiori musicali» и Clavier-ubung III не исчерпываются общекомпозиционными закономерностями. Так, почти все Kyrie-версеты, то есть малые хоральные обработки с кантусом фирмусом, в цикле Фрескобальди представляют собой мастерски разработанные фугетты на хорал, нередко двухтем-

ные, как, например, Kyrie 9 из первой части «Fiori musicali», Della Domenica (см. рис. 1).

Однако сходство их с большими хоралами из Clavier-ubung III в отношении продуманности и законченности этой «формы второго плана» (и, заметим, особенно с «Kyrie» и «Christe» BWV 669-671, написанными, как и версеты Фрескобальди, в stile antico) не вызывает сомнений:

Это сходство особенно усиливается благодаря систематической инверсионной технике, используемой Бахом в фугах больших «Kyrie», аналогичной той, которую применяет в «Fiori musicali» Фрескобальди (ср. рис. 3 и 4):

Итак, в ряде больших хоралов Баха на Катехизис обнаруживается устойчивая структурная модель фугетты на хорал, типичная для малых органных обработок Фрескобальди; фугетта при этом трансформируется в пространную фугу. Возникает резонный вопрос: можно ли обнаружить в цикле Фрескобальди прообразы баховских малых хоралов, в большинстве своем фугетт? Логично предположить, что ими являются большие fugirte обработки (без кантуса, но в тесном взаимодействии с темой хорала), то есть ричеркары и канцоны-интонации, предназначенные для заполнения необходимых в процессе богослужения пауз: после Чтений или Символа веры, во время Возношения, до или после Причастия и т. д. Для ответа на этот вопрос повнимательнее всмотримся в характерные приметы ричеркара в фугеттах И. С. Баха.

Тенденция к ричеркарности в хоральных фугеттах Баха. В одной из предшествующих работ нам уже приходилось указывать на автономизацию сопровождающей темы (противосложения), стреттность изложения и многотемность как типичные черты ричеркара в баховских фугеттах [1, 18–21]. Сходным образом тематически весомым, в связи с его производным характером по отношению к хоральному прототипу, оказывается противосложение к четвертому проведению темы в приведенной выше фугетте на кантус фирмус из Della Domenica Фрескобальди (см. пример 1, тт. 7–21).

Что же касается участия стретт в экспозиционном изложении темы, необходимо заметить, что в баховских фугеттах оно почти никогда не бывает стреттным. Потому, скорее как исключение, вос-

Схема 1. *Фрескобальди. «Fiori musicali»: структура цикла*

della Domenica	delli Apostoli	della Madonna
01. Toccata avanti la messa della Domenica	18. Tocata avanti la messa delli Apostoli	34. Toccata avanti la messa della Madonna
02. Kyrie della Domenica	19. Kyrie delli Apostoli	35. Kyrie della Madonna
03. Kyrie	20. Kyrie	36. Kyrie
04. Christe	21. Kyrie	37. Christe
05. Christe, alio modo	22. Christe	38. Christe
06. Christe, alio modo	23. Christe	39. Kyrie
07. Christe, alio modo	24. Kyrie	40. Kyrie
08. Kyrie	25. Kyrie	41. Canzon dopo la pistola
09. Kyrie, alio modo	26. Kyrie	42. Recercare dopo il credo
10. Kyrie, alio modo	27. Canzon dopo la pistola	43. Tocata avanti il ricercar
11. Kyrie ultimo	28. Tocata avanti il ricercar	44. Recercar con obligo di cantare la quinta parte-senza tocarla
12. Kyrie, alio modo	29. Tocata cromaticha post il credo	45. Tocata per la levatione
13. Kyrie, alio modo	30. A tro recercar	46. Bergamasca
14. Canzon dopo la pistola	31. Tocata per la levatione	47. Capriccio sopra la Girolmeta (+Alio modo)
15. Recercare dopo il credo (+Alio modo, si placet)	32. Recercar con obligo del basso come appare	
16. Tocata cromaticha per la levatione	33. Canzon quarti toni dopo il post commune	
17. Canzone post il commune (+ Alio modo)		

Схема 2. ***И. С. Бах. Clavier-übung III: структура цикла***

Прелюдия (pro organo pleno) BWV 552

(из немецкой мессы)

Das Kyrie

C.f. in Soprano. a 2 Clav. e Pedale
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 669 - *большой хорал*
C.f. in Tenore. a 2 Clav. e Pedale
Christe, alter Welt Trost BWV 670 - *большой хорал*
a 3. C.f. in Basso
Kyrie, Gott Heiliger Geist BWV 671 - *большой хорал*
Alio modo. Manualiter
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 672 - *малый хорал*
Christe, alter Welt Trost BWV 673 - *малый хорал*
Kyrie, Gott Heiliger Geist BWV 674 - *малый хорал*

Das Gloria

a 3. C.f. in Alto
Allein Gott in der Höch sei Ehr BWV 675 - *малый хорал*
a 2 Clav. e Pedale
Allein Gott in der Höch sei Ehr BWV 676 - *большой хорал*
(manualiter) Fughetta super:
Allein Gott in der Höch sei Ehr BWV 677 - *малый хорал*

(на Катехизис Лютера)

10 заповедей

C.f. in Canone. a 2 Clav. e Pedale
Diess sind die heiligen zehn Gebot BWV 678 - *большой хорал*
(manualiter) Fughetta super:
Diess sind die heiligen zehn Gebot BWV 679 - *малый хорал*

Символ веры

In organo pleno
Wir glauben all' in einen Gott BWV 680 - *большой хорал*
(manualiter) Fughetta super:
Wir glauben all' in einen Gott BWV 681 - *малый хорал*

Отче наш

C.f. in Canone. a 2 Clav. e Pedale
Vater unser im Himmelreich BWV 682 - *большой хорал*
Alio modo. Manualiter
Vater unser im Himmelreich BWV 683 - *малый хорал*

Крещение

A 2 Clav. e C.f. in Pedale
Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 684 - *большой хорал*
Alio modo. Manualiter
Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 685- *малый хорал*

Исповедь

A 6. In organo pleno con Pedale doppio
Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir BWV 686 - *большой хорал*
Alio modo. Manualiter
Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir BWV 687 - *малый хорал*

Причастие

A 2 Clav. e C.f. in Pedale
Jesus Christus unser Heiland BWV 688 - *большой хорал*
(A 4. Manualiter) Fuga super:
Jesus Christus unser Heiland BWV 689 - *малый хорал*

4 Дуэта BWV 802 – 805

Фуга a 5 (pro organo pleno) BWV 552

Схема 3. Катехизис – Немецкая месса – Clavier-ubung III

Катехизис Лютера

10 заповедей.

1. Символ веры.
2. Отче наш.
3. Крещение.
4. Причастие.

Краткое увещевание к исповеди.

Хоральные прелюдии из Clavier-übung III

1. Das Kyrie (BWV 669-674).
2. Das Gloria (BWV 675-677).
3. 10 заповедей (BWV 678-679).
4. Символ веры (BWV 680-681).
5. Отче наш (BWV 682-683).
6. Крещение (BWV 684-685).
7. Исповедь (BWV 686-687).
8. Причастие (BWV 688-689).

Немецкая месса Лютера

1. Das Kyrie.
2. Das Gloria.
3. Das Credo.
4. Отче наш.
5. Das Sanctus.
6. Das Agnus Dei.

Рис. 1. Фрескобальди. «Fiori musicali», Della Domenica, Kyrie (№9). Два различных графических символа обозначают вступления двух разных тем в трехголосной фугетте в голосах, сопровождающих кантус фирмус (в альтовом голосе, в изложении бревисами).

принимается стреттная двойная фугетта BWV 702 «Das Jesulein soll doch mein Trost», где уже при ответе (тт. 3–5) вторая тема проводится стреттно.

Перейдем к рассмотрению характерных композиционных типов фугетты-ричеркара.

Фугетта-мотет contraria на кантус фирмус.[1] Как известно, именно мотет стал основанием имитационного ричеркара, обусло-

Рис. 2. И. С. Бах. «Christe, aller Welt Trost» BWV 670, тт. 1–12

вив собою характерные приметы последнего. Потому так органично в череду «ученых» фугетт из Clavier-ubung III вписывается малый мотет (alio modo) на хорал «Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir» BWV 687. Несмотря на некоторое сходство с распространенной формой органных хоралов Пахельбеля (кантус фирмус в верхнем голосе, предимитация перед началом каждой строки), здесь имеются существенные отличия, которые гораздо в большей степени указывают на фугетту-ричеркар Фрескобальди. Так, вместо кратких простых преди-

Рис. 3. И. С. Бах. «Kyrie, Gott heiliger Geist» BWV. 671, тт. 1–8 (перед вступлением хорала)

Рис. 4. Дж. Фрескобальди. «Fiori musicali», Della Madonna, Kyrie (№35)

митаций, переходящих, как это обычно бывает у Пахельбеля, в свободное не имитационное многоголосие, перед нами целостная строфическая контрафугетта (contraria), отражающая, без сомнения, закономерности многоэтапного «ученого» ричеркара в миниатюре.

Двойная фугетта с раздельным и совместным экспонированием тем, в том числе фугетта-contraria. В условиях совместного экспонирования выделяется упомянутая выше двойная фугетта BWV 702 «Das Jesulein soll doch mein Trost», в которой каждая из тем построена на соответствующей строке хорального первоисточника. Другой уникальный пример — контрафугетта (contraria) BWV 685 «Christ unser Herr zum Jordan kam» из Clavier-ubung III, построенная по принципу последовательного тройного отражения (инверсии) первоначального соединения основных тем. Добавим, что вторая тема, имеющая, на первый взгляд, сопутствующий характер, по своим очертаниям не лишена сходства с третьей строкой хорального напева.

Фугетта-inversa.[2] Эту уникальную для данной формы разновидность встречаем в фугетте на «Dies sind die heil'gen zehn Gebot» BWV 679 из Clavier-ubung III, имеющей две экспозиции — в прямом движении и в инверсии, хотя неточной и неполной. В результате возникает эффект так называемой фугетты-inversa. Здесь — еще один прием усложнения экспонирования, в чем-то сходный с предыдущим типом (где второй темой в какой-то мере выступает обращенный вариант основной темы), однако все же в условиях однотемности.

Так становится возможным появление фугетты-ричеркара. И это не удивительно: историческая общность корней обеих форм вполне очевидна. Даже если исключить коннотации «сложности», «учености» ричеркара как первоначальной «инструментальной копии» мотета, решающим фактором, организующим всю эту «ученую» тематическую работу композиционно, остается, как и в фугетте, все тот же экспонирующий принцип формообразования.

Особо следует остановиться на характеристике соотношения фугетты-ричеркара и риторики. Так, У. Киркендейл в ряде своих ра-

1. О содержании понятия fuga contraria в трудах Вальтера, Марпурга, Альбрехсбергера см. работы А. Манна, К. Южак, К. Дискина [10, с. 158, 187; 6, с. 152; 4, с. 114].

бот, посвященных «риторической интерпретации» жанра ричеркара [7; 8], приходит к весьма интересным и ценным, с точки зрения нашей темы, результатам. В частности, исследователь рассматривает прелюдийную, вступительную функцию итальянского имитационного ричеракара (в конкретном историческом контексте) как эквивалент цицероновского Exordium (точнее, его тип insinuatio, с фигурами, соответствующими различным видам имитации) [8, 346]. У. Киркендейл указывает также и на сугубо литургическую функцию имитационного ричеракара, в частности, перед мессой или после Литургии Слова, перед Литургией Евхаристии. Весьма показательно, что в качестве примеров им избираются при этом ричеркары из «Fiori musicali» Фрескобальди [7, 41–42]. Вступая далее в дискуссию с П. Уолкером, Киркендейл четко размежевывает ричеркар и фугу не столько стилистически, сколько с точки зрения риторики — в отношении их функций [8, 343–345]. В результате, как нам кажется, ричеркар, по Киркендейлу, отграничиваясь от северонемецкой фуги, непосредственно сближается с инвенцией. В этом смысле к ученым фугеттам Баха, и в особенности к малым фугированным хоралам из Clavier-ubung III, — учитывая их во многом аналогичную литургическую функцию и ориентацию на традиции больших имитационных форм Фрескобальди, — также может быть применим данный подход, лишний раз подтверждающий неоднозначность трактовки жанра композитором.

Выводы и дальнейшие перспективы исследования. Кратко резюмируя сказанное о ричеркарности баховских хоральных фугетт, выделим главное: многообразные возможности этой старой формы, как особо «изощренной» в сфере многоэтапного экспонирования, чутко схваченные и развитые Бахом в специфических условиях немецкой органной фуги-версета. И отмеченные выше устойчивые закономерности баховских фугетт, указующие на ричеркар, не есть ли доведение до своего логического предела жанра, имеющего в своей основе аналогичную ричеркару, основанную на принципе экспонирования, модель формообразования?

---

2. Об инверсионной фуге в трактовке Марпурга пишет А. Манн [10, с. 187], о ричерка¬те в понимании Альбрехсбергера – К. Дискин [4, с. 112].

Итак, фугетта Баха — не есть уменьшенная копия фуги, ибо ее истоки коре¬нятся отнюдь не в фуге, но в устоявшихся литургических формах органных хоральных версетов и «интонаций» в stile antico Шейдта, Фрескобальди, Пахельбеля и многих других мастеров, — достаточно вспомнить вышеприведенные образцы фугированных хоралов из Clavier-ubung III. Наследуя своим предшественникам в этих устойчивых литургических жанрах и бережно сохраняя исходную композиционную модель в целом, Бах значительно ее усложняет, углубляет и, таким образом, преобразует в нечто новое — фугетту. Здесь (как, впрочем, и в фуге), насыщая композицию неожиданными жанровыми коннотациями, используя конструктивные приемы, изначально ей не присущие, но и не вступающие в противоречие, — Бах утверждает эту форму, как было выявлено, идя совершенно новым и иным, нежели его современники, путем. Необходимость углубленного компаративного анализа баховской хоральной фугетты и аналогичных в жанровом отношении образцов, принадлежащих как его современникам, так и последующим поколениям композиторов, составляет перспективу дальнейшего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беличенко Н. Органная фугетта И. С. Баха. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. 2008. Вип. 21. С. 16–22.
2. Беличенко Н. Хоральные фугетты Баха в системе «variierte – fugierte» хоралов. Аспекти історичного музикознавства. 2016. № 7. С. 37–45.
3. Беличенко Н. Хоральные фугетты Баха: жанрово-исторический контекст. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. 2015. Вип. 43. С. 218–226.
4. Дискин К. Примеры из фуг И. С. Баха в трактате И. Г. Альбрехтсбергера «Основательное наставление в композиции» // Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха. СПб.: Сударыня, 2008. С. 95–125.
5. Южак К. Программа курса Х. С. Кушнарева «Полифония И. С. Баха»: две версии — две эпохи. СПб.: Сударыня, 2003. 175 с.
6. Higginbottom, E. Organ Mass // NGD. URL: http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html
7. Kirkendale, W. Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach. Journal of the American Musicological Society. 1979. XXXII. P. 1–44.
8. Kirkendale, W. On the Rhetorical Interpretation of the Ricercar and J. S.

Bach's Musical Offering. Studi musicali. 1997. XXVI. P. 331–376.
9. Mann, A. The Study of Fugue. New York: Dover Publications, 1987. 352 p.

REFERENCES

1. Belichenko N. "Organnaya fugetta I. S. Bakha" [Organ fughettas of J. S. Bach]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The problems of interaction of art, pedagogy, and theory and practice of education], vol. 21 (2008): 16-22.
2. Belichenko N. "Khoralnye fugetty Bakha v sisteme «variierte – fugierte» horalov" [Bach chorale fughettas in the "variierte – fugierte" chorale system]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of the historic for musicology], no. 7 (2016): 37-45.
3. Belichenko N. " Khoralnye fugetty Bakha: zhanrovo-istoricheskiy kontekst" [Bach chorale fughettas: the genre-historical context]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The problems of interaction of art, pedagogy, and theory and practice of education], vol. 43 (2015): 218-226.
4. Diskin K. "Primery iz fug I. S. Bakha v traktate I. G. Albrekhtsbergera «Osnovatelnoe nastavlenie v kompozitsii»" [Examples of the fugues of J. S. Bach in the treatise "Thorough instruction in composition" by J. G. Albrechtsberger]. In: Rabota nad fugoj: metod i shkola I. S. Baha [Work on the fugue: the method and the school of J. S. Bach]. St. Petersburg: Sudarynja, 2008, pp. 95-125.
5. Yuzhak K. Programma kursa Kh. S. Kushnareva «Polifoniya I. S. Bakha»: dve versii — dve epokhi [The program of Ch. S. Kushnarev course "Polyphony of J. S. Bach": two versions — two eras]. St. Petersburg: Sudarynja, 2003. 175 p.
6. Higginbottom, E. Organ Mass. NGD. URL: http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html
7. Kirkendale, W. "Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach". Journal of the American Musicological Society, vol. XXXII (1979): 1-44.
8. Kirkendale, W. "On the Rhetorical Interpretation of the Ricercar and J. S. Bach's Musical Offering". Studi musicali, vol. XXVI (1997): 331-376.
9. Mann, A. The Study of Fugue. New York: Dover Publications, 1987. 352 p.

УДК 782.1(477) : 78.072

Казначеева Т. А.
Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой.

ПЕТР СОКАЛЬСКИЙ — ПЕРВЫЙ УКРАИНСКИЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ОПЕРНЫЙ КОМПОЗИТОР

Казначеева Т. А. Петр Сокальский — первый украинский профессиональный оперный композитор.
Статья посвящена проблемам становления украинского оперного искусства. Рассмотрены основные стилистические особенности оперного творчества П. Сокальского. Проанализировано проявление специфических признаков танцевальных жанров европейской и украинской танцевальной культуры в опере «Осада Дубно», особенности их воплощения и влияние на типологические свойства драматургии.
Ключевые слова: опера, танцевальный жанр, жанровое обобщение, лейтжанр, полонез, пляска с хором, большая танцевальная форма.

Казначеєва Т.А. Петро Сокальський — перший український професійний оперний композитор. Стаття присвячена проблемам становлення українського оперного мистецтва. Розглянуто основні стилістичні особливості оперної творчості П. Сокальського. Проаналізовано прояв специфічних ознак танцювальних жанрів європейської та української танцювальної культури в опері «Облога Дубна», особливості їх втілення і вплив на типологічні властивості драматургії.
Ключові слова: опера, танцювальний жанр, жанрове узагальнення, лейтжанр, полонез, пляска з хором, велика танцювальна форма.

Kaznacheieva T. Peter Sokalskiy — first Ukrainian professional opera composer.
The article deals with the problems of formation of Ukrainian opera. The main stylistic features of the opera art by P. Sokalskiy have been covered. We analyzed the expression of the specific characteristics of dance genres of European and Ukrainian dance culture in «The Siege of Dubno» opera, especially their implementation and impact on the typological characteristics of drama.
In the modern period of a rapid revival of the national Ukrainian culture the questions of formation of national musical and opera theater art in Ukraine are particularly important.

The development of the opera genre in the XIX century is characterized by the appearance of a significant amount of original works of the Ukrainian composers. The opera «The Siege of Dubno» has a special place in the history of the Ukrainian opera. P. Sokalskiy was the first Ukrainian composer who appealed to the plot of the story by N. Gogol «Taras Bulba». The libretto, written by the composer himself, contains significant changes and additions (compared to the literary original source). The large-scale opera work consists of a prologue and four acts. The opera was started in 1876, and it was published — in 1884. In Kharkov, in the house of the brother of the composer — Ivan Sokalskiy — at one of the amateur musical evenings by local and touring in the city of musicians and artists, the opera «The Siege of Dubno» was performed.

In the orchestral introduction (№1) of the prologue of the opera (before the curtain) the composer has already prepared rhythmic saturation and tonal scope of the subsequent dance scene.

The whole dance fragment Allegro moderato alla Polacca takes place in the background: from the room Panna Ursula, the daughter of Kiev voivodes the hall with the colonnade is seen where guests pass in Polonaise. Polonaise in opera by P. Sokalskiy is filled with triumphant C major. We should note that different rhythmformulas of Polonaise persist throughout the prologue (№2, 4, 5). The internal structure of Polonaise is quite non-traditional, composer offers original, distinctive interpretation of the genre.

In the opera by P. Sokalskiy the Polonaise begins the formation of a «Polish image» (like in the opera «Ivan Susanin» by M. Glinka), bright and quite diverse embodied in the work. We should note that during further development of the musical dramaturgy of the opera the Polonaise becomes the value of a leithgenre. The characteristic dance rhythms (rhythmformulas Polonaise, Mazurka) repeatedly appear in the orchestra party throughout the opera (especially in the prologue and two scenes of the third act), and acquire the value of leithrhythmes and leithmotives. The dance elements appear even against the musical characteristics of the heroic epic image of Taras Bulba, as the anticipation of a conflict confrontation.

In addition to the use of specific features of the Polonaise and Mazurka genres which perfectly embody the national dance trends to create a «Polish image» the composer also uses the Waltz genre. The temp and rhythm of Waltz in the Arioso (No. 4) of Panna Ursula accurately convey her internal state. A variety of rhythmic sequences create a light, dancing image.

However, the central image of the drama incarnated in the opera by P. Sokalskiy becomes the image of the Ukrainian people. Its musical feature is based on song and dance of the Ukrainian and Russian folklore. The composer uses dance genres

Gopak, Kazachok and also creates scenes in which the dance is synthesized with the choir. Melodies of Gopak and Kazachok appear in the first (No. 11 dance with the choir) and the second act of the opera (No. 20 dance with the song in the scene of the revelries of the Cossacks).

In No. 11 — a dance with chorus (Allegro assai, B–dur) — different types of quotations used of typical folk song intonations in combination with the orchestra party and dance characteristic constituents create a vivid genre picture of Ukrainian life.

In general, dance numbers of the opera «The Siege of Dubno» by P. Sokalskiy produce a great dance form (the term has been introduced by us) — a set of individual dance scenes scattered throughout the opera, more or less completed, but held together by a single principle of dramatic development. Dance genres included in the great dance form of this opera, play an important role in the dramaturgy of the work: the genre of Polonaise, Mazurka and Waltz, which are the embodiment of the Polish camp, the composer contrasts the dance genres that proclaim the Ukrainian mentality (Gopak, Kazachok). We should note that this sample of a great dance form has a polygenre base. In addition to a constantly introduced leithgenre of Polonaise, starting with the entry, permeating the whole opera, an important role is also played by the genre of Mazurka, Waltz and of the Ukrainian folk dance.

We should also note the original approach of P. Sokalskiy to the drama of the main actors, the appearance of developed mass folk scenes in the operas, the introduction to the dramatic structure of the works of the folk-song melodies, reinterpreted in accordance with the author's intention, a new interpretation of the musical recitatives.

These features of the opera creativity of P. Sokalskiy allow us to call him the first Ukrainian professional opera composer. Especially acute is the question of the revival, preservation of his operas, and finding a full-fledged stage of life by them.

Keywords: opera, dance genre, genre generalization, leithgenre, Polonaise, plyaska with a chorus, great dance form.

Постановка проблемы. Бурное возрождение национальной украинской культуры поднимает вопросы становления национального музыкального и оперно-театрального искусства в Украине. Особенное место в развитии истории украинской культуры и искусства второй половины XIX в. занимает фигура Петра Сокальского. Следует восстановить историческую справедливость и отдать должное этому удивительно разносторонне одаренному ученому, композитору,

фольклористу, музыкальному критику. Его публицистическая, музыкально-общественная деятельность и композиторское творчество явились своеобразным провозглашением украинской ментальности и воплощением характерных ее особенностей. Своей многогранной музыкально-просветительской миссией П. Сокальский открывал дорогу украинской музыке на Юге Украины, являясь основоположником многих жанров в украинской профессиональной музыке.

Анализ последних исследований и публикаций. Впервые к исследованию творчества и архивных материалов композитора обратилась Т. Карышева [4]. Архивные источники, имеющие отношение к судьбе П. Сокальского, рассмотрены в исследованиях по истории украинской музыки Л. Архимович, Г. Тюменевой, С. Мирошниченко, Р. Кулик. Музыкальное наследие композитора проанализировано Т. Булат, А. Олейник, Л. Корний.

Труд П. Сокальского «Русская народная музыка. Великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной гармонической музыки», изданный в 1888 г. в Харькове (автор вступительной статьи — брат композитора И. Сокальский), явился значимым этапом в развитии украинской музыкальной фольклористики [7]. Некоторые аспекты данного исследования рассматривают А. Правдюк, М. Загайкевич, О. Гнатышин.

Однако проблема освещения оперного наследия П. Сокальского, а также вопрос о его полноценной сценической жизни стоят в достаточной степени остро. Актуальность данной статьи заключается в раскрытии значения оперного наследия П. Сокальського для развития украинской культуры второй половины XIX в.

Петр Петрович родился 14 сентября 1832 года в г. Харькове, умер 30 марта 1887 года в г. Одессе. Был внуком профессионального музыканта и дирижера, сыном профессора Харьковского университета. С 1847 по 1852 гг. получал образование в Харьковском университете (естественнонаучный факультет), в котором к середине XIX в. уже сложились определенные традиции в развитии украинистики. Речь идет о научных трудах по украинскому языку, письменности и истории, наличии сборников памятников украинской народной словесности [2].

П. Сокальский был редким на то время активным приверженцем украинской («малороссийской») культуры. Анализ его наследия позволяет сделать вывод о высокой творческой активности, о неуемном стремлении стать национальным композитором. Композиторскую квалификацию П. Сокальский приобретал путем постоянного самообразования. Обучался в Петербурге (1861–1862) на курсах специальной теории у педагога-профессионала Н. Зарембы, был вольнослушателем в консерватории.

О подлинном интересе к историческому прошлому украинского народа свидетельствует выбор П. Сокальским темы для своей первой оперы — «Мазепа» («Мария»). Основу либретто, созданного самим композитором, составила поэма А. Пушкина «Полтава». Опера была начата во время поездки П. Сокальского в Америку (1856–1858), закончена — в Одессе (в конце 1858 г.). Клавир оперы хранится в Национальной библиотеке Украины им. В. Вернадского (отдел рукописей, архив П. Сокальского, № 1– 38833).

Опера «Мазепа» не была оркестрована и не имела сценического воплощения. Отметим использование композитором народно-песенных мелодий, введенных в драматургическую ткань произведения и переосмысленных в соответствии с авторским замыслом. Интонации музыкальных речитативов близки к естественным интонациям человеческой речи. Хоровые эпизоды имеют существенное драматургическое значение, представляют собой прообраз развитых массовых народных сцен, которые появятся в более поздних оперных произведениях композитора.

Либретто следующей оперы П. Сокальского — «Богдан Хмельницкий» («Борьба на Украине»), начатой в 1862 г., должно было быть основано на отрывках из отдельных стихотворений и поэм Т. Шевченко («Гайдамаки», «Катерина», «Наймичка»). В оригинале рукописи все тексты представлены в русском переводе, в сочетании с народными украинскими песнями. Знакомство с произведениями Шевченко, встреча с людьми, которые были близки к народному поэту, дали композитору «*ключ к решению проблемы украинской оперы* и стали могучим толчком к новым исканиям» [4, с. 138, выделено нами. – Т. К.]. К большому сожалению, работа над оперой не была завершена.

В поисках новых сюжетов для оперных либретто, связанных с Украиной, П. Сокальский обращается к произведениям Н. Гоголя.

В письме харьковскому другу братьев Сокальских Г. Дани-левскому композитор пишет: «Знаете ли, что это такая трудная вещь — сотворить либретто для малороссийской оперы… — невообразимо. На чистом малороссийском языке — нельзя; некому будет играть; на чистом русском тоже нельзя; я остановился на слоге Гоголя (русская речь, но малороссийские обороты, конструкции и запах…)» [цит. по 5, с. 30].

Используя основу сюжета повести Н. Гоголя, в 1862 году П. Сокальский начинает работу над оперой «Майская ночь». Характерный национальный колорит тексту либретто придают также использованные композитором тексты Т. Шевченко и Л. Глебова. Оперу П. Сокальский завершит в 1876 г. в Одессе. Отдельные отрывки из «Майской ночи» исполнялись в Петербурге (1867), на концертах в Одессе. Однако полностью опера не была поставлена. Несомненно, на судьбу этого самобытного произведения повлиял циркуляр П. Валуева (1863). Опера была передана на рассмотрение капельмейстеру Мариинского театра К. Лядову, но не смогла пройти через его «цензуру», а также преодолеть общую атмосферу унижения украинского (малороссийского) языка.

Необходимо согласиться с мнением Т. Карышевой, С. Мирошниченко о том, что «Майская ночь» П. Сокальского должна быть оценена как первая национальная лирико-комическая бытовая опера.

Основные стилистические особенности «Майской ночи» свидетельствуют о продолжении развития характерных тенденций, наметившихся в предшествующих оперных произведениях композитора. Мелодическую основу музыкального материала составляют народные песенные и танцевальные обороты, используются подлинные украинские народные песни. В опере можно отметить наличие достаточно развитых массовых сцен, существенную роль в драматургии произведения играют развернутые танцевальные сцены (финал первого действия, сцена с хором «Гоп, гоп, гопака» из второго действия). Выразительные, по-новому интерпретированные комичные речитативы свидетельствуют о самобытном подходе к характеристике основных действующих лиц. Структура сольных номеров близка к бытовому романсу. В ансамблевых сценах ощутима связь с

бытовой украинской музыкальной комедией.

Наиболее зрелая опера П. Сокальского «Осада Дубно» занимает особенное место в истории украинской музыкальной культуры.

Оперы на основе повести Н. Гоголя «Тарас Бульба» создали Н. Афанасьев (1860), К. Вильбоа, В. Кюнер (1880, Мариинский театр), В. Кашперов (1887, Большой театр). Однако из украинских композиторов именно П. Сокальский первым обратился к воплощению данного сюжета. Таким образом, данное произведение является первой национальной историко-героической оперой.

Начата опера в 1876 г., завершена в Одессе (1878). Первая редакция издана у В. Бесселя (СПБ, 1884), вторая (М. Ипполитова-Иванова) — посмертно под названием «Андрей Бульба» также у В. Бесселя (СПБ, 1905).

В монографии З. Юферовой указано, что в Харькове, в доме брата композитора — Ивана Петровича Сокальского — на одном из аматорских музыкальных вечеров силами местных и гастролирующих в городе музыкантов и артистов была исполнена опера «Осада Дубно» [9, с. 18].

Отметим, что либретто оперы, написанное самим композитором, содержит существенные изменения и дополнения (по сравнению с литературным первоисточником). Петербургский соученик, друг П. Сокальского — Н. Бороздин предупреждал: «Не могу не заметить, что переведя оперу на малороссийский язык, Вы рискуете. И литература, и музыкальные произведения на этом языке лишь недавно вышли из-под опалы, да и то не совсем» [цит. по 5, с. 45–46].

О постановке оперы в Петербурге хлопотал Н. Бороздин, однако ее не пропустил Е. Направник. М. Старицкий и Н. Лысенко приложили немало усилий для того, чтобы «Осада Дубно» обрела сценическую жизнь. Тем не менее, добиться полноценной ее постановки так и не удалось.

Несмотря на это, необходимо подчеркнуть исключительную роль данной оперы в становлении украинского оперного искусства. Сочетая наилучшие традиции украинского музыкального театра с сюжетом, относящимся к эпохе национально-освободительной борьбы украинского народа, П. Сокальский затрагивает важнейшие проблемы общественного масштаба. Опера «Осада Дубно», несомненно,

обладает самобытными эстетическими достоинствами и своим появлением открывает путь для дальнейшего развития украинской национальной культуры.

В украинской художественной культуре первой половины XIX в. зарождается, наследуя традиции предыдущего периода развития, национальный открытый театр. Интенсивное становление украинского оперного искусства начинается в начале 50-х годов XIX в.

В 1863 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге состоялось первое исполнение комической оперы С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем», первой украинской профессиональной оперы на национальный сюжет. В контексте общественно-культурной ситуации, сложившейся к концу XIX в., именно опера занимала передовые позиции современного искусства. Следует отметить, что, опера П. Сокальского «Осада Дубно» создана именно в указанный период.

Таким образом, необходимо рассматривать данное музыкальное произведение в исторической перспективе, с одной стороны, и в жанровом контексте конкретного исторического периода, с другой. Именно такого рода подход позволит определить роль оперы «Осада Дубно» в процессе становления драматургических и стилевых принципов украинской оперы. Кроме того, при анализе данной оперы особое внимание будет уделено выявлению и изучению принципов существования танцевальных жанров в контексте оперного искусства, а конкретно, проявлению специфических особенностей танцевальных жанров европейской и украинской танцевальной культуры.

Масштабное оперное произведение состоит из пролога и четырех действий.

Пролог открывается оркестровым вступлением (№1), в котором композитором полностью подготовлено ритмическое насыщение и тональная сфера последующего эпизода.

После поднятия занавеса звучит полонез (Allegro moderato alla Polacca). П. Сокальский предлагает оригинальную, самобытную трактовку данного жанра.

Почему именно полонез? Отметим, что воспроизводя типичные черты сложившегося и много раз использованного жанра, композитор «получает в свои руки и мощное средство обобщения, и дополнительный источник выразительности» [8, с. 92].

В опере П. Сокальского полонез начинает формирование «польского образа» (как у М. Глинки в опере «Иван Сусанин»), ярко и достаточно разнообразно воплощенного в произведении.

Возникает особое жанровое обобщение, в котором выразительность жанра полонеза и богатство связанных с ним образных ассоциаций обеспечивает определенное образно-эмоциональное воздействие музыки. А. Альшванг указывает именно на подобное обобщение через жанр, «где смысл происходящего на сцене раскрывается опосредованно через широко известный массовый музыкальный жанр» [1, с. 89-90].

Танец пронизывает торжествующий До мажор — тональность, создающая царственный образ, образ победителей.

Внутренняя структура полонеза достаточно нетрадиционна.

Несмотря на повторы, вариантность построения, танцевальный эпизод в целом характеризуется сквозным развитием. Каждый раздел, что характерно для танцевального жанра, завершается совершенными кадансами. Ритмо-формулы полонеза, их различные типы сохраняются на протяжении всего пролога, пронизывают многие его номера (№2, 4, 5).

Строение первой части (А) выглядит достаточно оригинально, характеризуется сквозным развитием.

П. Сокальский разрушает классическую танцевальную квадратность, намечая будущую противоречивость драматургии:

A	R	A1
C	a-d a e	C
3 + 3	3 + 2 + 2 +	3 о.п.+ 2
6 т	7 т	5 т

В трехтактном построении первого периода активно утверждается основная тональность C-dur. Здесь композитор предлагает упрощенную фактурную форму: постоянно ритмизированная мелодия и поддерживающее гармоническое сопровождение. На завершающих кадансах ритмо-формула переходит к виолончелям и контрабасам.

Разработка характеризуется фактурными перекличками. В «ответах» происходит ритмическое упрощение при постоянном подчер-

кивании аккордовых вершин, при гармонической поддержке «пропост». Тональная сфера середины не выходит за пределы первой степени родства: a – d + a + e. Масштабно здесь происходит дробление: 3 +2 +2. Каждое построение середины характеризуется новой совокупностью ритмических элементов. Первые три такта от перекличек в ля миноре приводят с помощью гаммообразных, противоположно направленных мелодий, к утверждению ре минора. В последующем двутакте (ля минор) появляется ответно-вопросная тембровая направленность. Основополагающим является нижний фактурный план. Завершает построение этажная дублировка расходящихся линий и утверждение ля минора. Следующий двутакт синтезирует ритмореплики и гаммообразное движение, в нем — ярко выраженное отклонение в ми минор, первый несовершенный каданс. П. Сокальский проявляет нестандартное гармоническое мышление. Перед доминантовым органным пунктом он использует VII мелодическую ступень, снимая тяготение к органному пункту.

Реприза первой части характеризуется трехтактным движением на фоне органного пункта, затем следует двухтактное утверждение До мажора.

Средняя часть полонеза (В) написана в достаточно далекой тональности — Ля-бемоль мажор (As-dur). Этой части свойственны: более мелодизированный тематический материал, другой тип динамики (crescendo, sf). По-прежнему нарушается квадратная структура, вновь следует трехтакт в более медленном темпе и rallentando – успокоение. Меняется ритмоформула, автор использует классический вариант полонеза: .

Затем возвращается трехтактная структура (С), появляется еще один (зеркальный) ритмический рисунок: . Последнее построение расширено за счет секвенций, применения вариантных ритмоформул и активного утверждения тональности доминанты (G–dur). В двух последних тактах (перед доминантовым органным пунктом) — целый ряд отклонений в мелодических фигурациях и альтерированный аккорд двойной доминанты (IV6 #1 3).

В завершении пролога находится тональная, но не тематическая, реприза (Д), которая характеризуется тональным возвращением в

C–dur, при постоянном обновлении ритмоинтонационной ситуации, различном тембровом содержании. Впервые полонез предвосхищен доминантовыми, «приглашающими» сигналами. Тональная реприза по своей структуре более цельная, отличается от основного полонеза отсутствием разделительных и совершенных кадансов: 3 такта (С – d), 4 такта (Д >С) и затем 6 тактов ярчайшего утверждения основной тональности (С–dur). Особенности гармонии: ряд отклонений, использование альтерированных аккордов двойной доминанты (перед К – Д #1, переходящий в ДД #1).

Кода интересна тембральным решением, «кричащими», фанфарными форшлагами. Отличается классическим построением по принципу дробления: 4+4+2+2+2 (органный пункт) + 4 (тонический органный пункт).

Отметим, что в ходе дальнейшего развития музыкальной драматургии оперы полонез приобретает значение лейтжанра. Помимо многократного применения ритмоформул полонеза, П. Сокальский использует характерные танцевальные ритмы мазурки. Таким образом, многократно появляющиеся в партии оркестра на протяжении всей оперы (особенно в прологе и двух картинах третьего действия) ритмы и мотивы полонеза и мазурки, приобретают значение лейтритмов и лейтмотивов. Танцевальные элементы появляются даже на фоне музыкальной характеристики героико-эпического образа Тараса Бульбы, как предвосхищение конфликтного противостояния.

Помимо использования специфических признаков жанров полонеза и мазурки, ярко воплощающих национальные танцевальные тенденции, для создания «польського образа» композитор использует также жанр вальса.

Темп и ритм вальса в ариозо (№4) панны Урсулы удивительно точно передают ее внутреннее состояние. Разнообразные ритмические секвенции создают легкий, танцевальный образ.

Однако, центральным образом драмы, воплощенным в опере П. Сокальского, становится образ украинского народа. Его музыкальная характеристика опирается на песенный и танцевальный украинский и русский фольклор. Композитор использует танцевальные жанры гопака, казачка, а также создает сцены, в которых танец синтезируется с хором. Мелодии гопака и казачка появляются в первом

(№11 пляска с хором) и во втором действии оперы (№20 пляска с песней в сцене пирушки запорожцев).

В №11 – пляска с хором (Allegro assai, B–dur) — различные варианты цитатно используемых типичных народных песенных интонаций в сочетании с партией оркестра и характерных танцевальных составляющих создают яркую жанровую картину украинского быта [6, с. 90–103].

После двух тактов вступления звучит хор, в партии которого соединились женское начало (сопрано) и более спокойная линия мужских голосов (тенора и басы). Экспрессивная оркестровая партия дублирует и синтезирует двуплановые хоровые линии. Мелодический материал основан на украинской народной песне «Ой варила горлица лободу» и, соответственно, имеет куплетную форму строения. Это самостоятельные куплеты с постоянными оркестровыми проигрышами, контрастной второй частью и репризностью («Ой варила горлица») в одной и той же тональности (B–dur).

Отметим полисодержательность данного номера: нередко оркестровая партия стремится к legato, а имитационная сфера представляет собой типично игровой элемент («дыб, дыб, на село»). Различные варианты цитатно используемых типичных народных песенных интонаций в сочетании с партией оркестра и характерных танцевальных составляющих создают яркую жанровую картину украинского быта.

В №20 — пляске с песней [6, с. 194–201] композитор точно воссоздает эмоциональную экспрессивность, энергичность и воинственный огненный темперамент украинского этноса. От медленных, простых шагов исполнители танца постепенно переходят к быстрым, виртуозным движениям. Манеру их исполнения очень точно описывает Н. Гоголь: «Около молодого запорожца четверо старых выработывали довольно мелко ногами, вскидывались, как вихорь, на сторону, почти на голову музыкантам, и, вдруг опустившись, неслись вприсядку и били круто крепко своими серебряными подковами плотно убитую землю. Земля глухо гудела на всю округу, и в воздухе далече отдавались гопаки и тропаки, выбиваемые звонкими подковами сапогов» [3, с. 228–229].

В целом танцевальные номера оперы «Осада Дубно» П. Сокаль-

ского образуют большую танцевальную форму (определение введено нами) — совокупность отдельных танцевальных эпизодов, рассредоточенных по всей опере, более или менее оформленных, но скрепленных единым принципом драматургического развития. Танцевальные жанры, входящие в состав большой танцевальной формы данной оперы, играют важную роль в драматургии произведения: жанрам полонеза, мазурки и вальса, которые являются олицетворением польского лагеря, композитор противопоставляет танцевальные жанры, которые провозглашают украинскую ментальность (гопак, казачок). Данный образец большой танцевальной формы имеет полижанровую основу. Помимо постоянно внедряемого лейтжанра полонеза, начиная со вступления, пронизывающего всю оперу, важную роль играют также жанры мазурки, вальса и бытовой украинской пляски.

Обратим внимание, что именно П. Сокальский первым использовал для создания либретто следующие литературные источники: поэму А. Пушкина «Полтава» (опера «Мазепа»), повесть «Тарас Бульба» Н. Гоголя (опера «Осада Дубно»), повесть «Майская ночь, или Утопленница» Н. Гоголя (опера «Майская ночь»), отрывки из поэм «Гайдамаки», «Катерина», «Наймичка» Т. Шевченко. Лишь позднее к некоторым из них обратился Н. Лысенко:

П. Сокальский	Н. Лысенко
Майская ночь (начата в 1862)	Утоплена (1885)
Осада Дубно (начата в 1876)	Тарас Бульба (1890)

Оперное творчество П. Сокальского сыграло существенную роль в процессе становления драматургических и стилевых принципов украинской оперы. Подчеркнем, что Н. Лысенко, зная оперные произведения П. Сокальского, не мог не учитывать их особенности и не ориентироваться на них (возможно, по принципу противопоставления, создавая собственное драматургическое решение).

Отметим самобытный подход П. Сокальского к драматургии основных действующих лиц, появление в операх развитых массовых народных сцен, введение в драматургическую ткань произведения народно-песенных мелодий, переосмысленных в соответствии с ав-

торским замыслом, новую трактовку музыкальных речитативов и использование разнообразных танцевальных жанров, в которых выразительно проявляются национальные танцевальные тенденции.

Указанные особенности оперного творчества П. Сокальского позволяют назвать его первым украинским профессиональным оперным композитором. Тем острее стоит вопрос о возрождении, сохранении его оперных произведений и обретении ими полноценной сценической жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1959. 314 с.
2. Гнатишин О. Є. Теоретичні концепції О. Потебні та П. Сокальського як етап у розвитку української етномузикології. Культура України: зб. наук. пр. 2011. Вип. 34. С. 128–139.
3. Гоголь Н. В. Избранные сочинения: в 2 т./вступ. статья П. Николаева; примеч. Н. Степанова, А. Бушмина, Г. Фридлендера. М.: Художественная литература, 1984. Т. 1. 575 с.
4. Каришева Т. І. П. П. Сокальський. Нариси про життя і творчість. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 280 с.
5. Мирошниченко С. В. Становление музыкального профессионализма в Одессе (доконсерваторский период): монография. Одесса: Астропринт, 2013. 228 с.
6. Сокальский П. П. Осада Дубно. Опера в четырех действиях. С.-Петербург: Нотопечатня В. Бесселя и К°, 1884. 440 с.
7. Сокальский П. П. Русская народная музыка. Великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной гармонической музыки. Харьков: Типография Адольфа Даре, 1888. 376 с.
8. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 102 с.
9. Юферова З. Б. ДОН-ДИЕЗ «ЮЖНОГО КРАЯ»: золотые россыпи композиторского и музыкально-критического наследия Владимира Сокальского: монография. Харьков: С. А. М., 2014. 404 с.

REFERENCES

1. Alshvang A. Izbrannye stati [Selected articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1959. 314 p.
2. Hnatyshyn O. Ye. "Teoretychni kontseptsii O. Potebni ta P. Sokalskoho yak etap u rozvytku ukrainskoi etnomuzykolohii" [The theoretical conceptions of O. Potebnya and P. Sokalskyi as a stage in the development of the Ukrainian

ethnomusicology]. Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine], vol. 34 (2011): 128-139.
3. Gogol N. V. Izbrannye sochineniya: v 2 t. [Selected works]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1984, vol. 1.
4. Karysheva T. I. P. P. Sokalskyi. Narysy pro zhyttia i tvorchist [P. Sokalski. Essays on life and work]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 1959. 280 p.
5. Miroshnichenko S. V. Stanovlenie muzykalnogo professionalizma v Odesse (dokonservatorskiy period) [The formation of musical professionalism in Odessa (pre-conservatory period)]. Odessa: Astroprint, 2013. 228 p.
6. Sokalskii P. P. Osada Dubno. Opera v chetyrekh deistviiakh [Siege of Dubno]. Opera in four acts. S.-Petersburg: Notopechatnia V. Besselia i K°, 1884. 440 p.
7. Sokalskiy P. P. Russkaya narodnaya muzyka. Velikorusskaya i malorusskaya v ee stroenii melodicheskom i ritmicheskom i otlichie ee ot osnov sovremennoy garmonicheskoy muzyki [Russian folk music. Great Russian and Little Russian, in its melodic and rhythmic structure and its difference from the foundations of modern harmonic music]. Kharkov: Tipografiya Adolfa Dare, 1888. 376 p.
8. Sokhor A. N. Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke [The aesthetic nature of the genre in music]. Moscow: Muzyka, 1968. 102 p.
9. Yuferova Z. B. Don-Diyez «Yuzhnogo Kraya»: zolotye rossypi kompozitorskogo i muzykalno-kriticheskogo naslediya Vladimira Sokalskogo [Don-Diez of the "Southern province": The golden deposits of composer's and musical-critical heritage Vladimir Sokalski]. Kharkov: S. A. M., 2014. 404 p.

УДК 781.42:780.616.432:78.071.1(477.54)

Мирошниченко С. В.
Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой

ПЕРВЫЙ МИКРОЦИКЛ — ОСНОВА ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА В. ИВАНОВА

Мирошниченко С. В. Первый микроцикл — основа полифонического цикла В. Иванова. В статье речь идет о фортепианном полифоническом цикле харьковского композитора В. Иванова (1936–2003), своеобразном произведении, в котором ярко сочетаются полифоническая традиционность и глубокая современность, проявившиеся в особенностях построения цикла, жанров микроциклов, в музыкальном языке пьес, в сохранении и разрушении основ структуры фуг, их интонационной сферы, новых основ сочетаний прелюдий и фуг.
Ключевые слова: полифонический цикл, обрамляющие номера, прелюдия, фуга, кластерная серия, лейткомплекс, лейттема.

Мірошниченко С. Перший мікроцикл — основа поліфонічного циклу В. Іванова. В статті мова йде про фортепіанний поліфонічний цикл харківського композитора В. Іванова (1936-2003), який створив своєрідний твір, де ярко збігались поліфонічна традиційність і глибока сучасність, що проявилися в особливостях побудови циклу, жанрів мікроциклів, в музичній мові п'єс, в збереженні і руйнуванні основ структури фуг, їх інтонаційної сфери, нових основ сполучення прелюдій і фуг.
Ключові слова: поліфонічний цикл, начальний і завершальний номера, прелюдія, фуга, кластерна серія, лейткомплекс, лейттема.

Miroshnichenko S. First micro cycle — basis of the polyphonic cycle of V. Ivanov. The article deals with the piano polyphonic cycle of a Kharkov composer — V. Ivanov (1936 – 2003), who created an original work, where polyphonic traditions and accurate timeliness are in a perfect harmony. They are shown up in peculiarities of cycle and micro cycle genres construction, in music language of plays, in maintenance and breach of structure basis of fugues, their intonation sphere, new basis of correspondence of preludes and fugues.
Ivanov referred several times to a polyphonic style of writing in different genres.

He also wrote a polyphonic cycle — 48 preludes and fugues for piano: first volume — in 1976, second — in 1979, third — in 1990, and later on he created the fourth volume. They consist of different combinations of the fugal plays, including preludes and fugues. This is a unique work from all points of view: music language, theme, structure, construction of micro cycles, correlation of preludes and fugues. We have already referred to the works of V. Ivanov and then we talked of drama nodes of his polyphonic cycle. The article suggested theory of polyphonic cycles' analysis, introducing the concept «polyphonic nodes» and disclosing some of its components on the example of the work (not known to the performers) of the composer V. Ivanov. «Ukrainian polyphony» was considered as a national performing repertoire.

The first volume is the basis of the whole multi-level work, whereas the first micro cycle appears to be a primary basis of all the subsequent ones. Therefore, to make peculiarities of the contents and structure of the first micro cycle clear — is the major task of our article.

Prelude of the first micro cycle of V. Ivanov (Allegretto, 20 bars, in C) is important for comprehension of the whole cycle, because it holds a through leading drama stress; contains main intonations, intonation complex, modal, texture cycle setting. There are several content and texture plans in Prelude. In the basis of their musical language there is a series and range of its variants — transformations and modifications: cluster, melodic, harmonic, with different textures and rhythmic group combinations.

Prelude is written in typical for serial thinking form — variation, built on a series variance. Let us dwell on a content and structure canvas of different plans of Prelude.

In the first and major plan (upper voice of the four beats) four-voice clusters are emerging. They go through the whole cycle, with its important intonation code: double tritone with chromatic filling. Three moves of clusters with a second tone step create twelve-sounded system-series. We will call this image (t. 1-4) — CLUSTER SERIES (CS). Basis of the clusters is a clear move by I — II — III degrees C-dur, and tops account for sounds: g, a, h, that is, if we gather them consecutively, then the consecutive scale degrees will be created: from c – to h. In general, the content of the clusters is the following: c – des – fis – g; d – es – gis – a; e – f – ais – h.

The second plan – is like melodic and rhythmic explanation of the above described CS. Taking into consideration basis of clusters (c – d – e), the composer fills other sounds of its components: seconds and tritones, with melody. Three elements of a sequence offer different rhythmic decision of the motive, direction of which varies from stability to syncopatedness. We will call this layer of Prelude — LEIT

THEME (LT) — it also goes through the whole cycle of V. Ivanov.
The third plan of Prelude is also very important. This is the first variation — another one from the important variants of presentation of twelve tones: subsequent chains of rising and falling tritones. For the further convenience we will call it LEIT COMPLEX (LC).
Prelude and Fugue 1 create feeling of unity and wholeness, because LC lies in the basis of both prelude, and fugue, of all its sections; whereas a 12-tone series (CS) — is a through one in the structure of the micro cycle content. As prelude is interpreted by variations on series, so fugue can be regarded as a series of variations. Internal filling of series in fugue repeats, continues and extends prelude variants: 7 variants of interpretation of modal series which have been studied by us, are far from exceeding their variance.
The micro cycle has one more peculiarity: tendency of the composer to adhere to squareness both in prelude, and in fugue — 4-bars theme structure, which as a result sometimes violates balance of the parts of the micro cycle. In addition — there is a constant wish to disconnect squareness by non-harmonic tones, chords-passages, which violate laws of polyphonic horizontals (in Fugue). Unity of Prelude and Fugue 1 is favored by dynamic meanness, connecting sections and phases, and performing form-creating role of common time — 4/4 and tempo–Allegretto.
We should also point out constant tritone correlation in everything — inside the series, tonality between themes' realization, relations between micro cycles. (We should point out that tritone relations of tonalities in fugue are peculiar to some composers of the second half of the XX century: for example, Fugue from the First partita of M. Skorik). In the work of V. Ivanov — tritone — is an intonation basis of thinking.
Key words: polyphonic cycle, frame numbers, prelude, fugue, cluster series, leit comlex, leit theme.

Постановка проблемы. Харьковским композитором В. Ивановым создан полифонический цикл из 48 различных сочетаний фугированных пьес, в том числе прелюдий и фуг, — оригинальное произведение со всех точек зрения: музыкального языка, тематического, структурного, строения микроциклов, соотношения прелюдий и фуг. Мы уже обращались к творчеству В. Иванова, и речь тогда шла о драматургических узлах его полифонического цикла [1].

Естественно, первый том является основой всего многоуровневого произведения, а первый микроцикл — оказывается первоосновой всех последующих. В связи с этим разобраться в особенностях содержания

и строения первого микроцикла — основная задача нашей статьи.

Изложение основного материала. Прелюдия первого микроцикла В. Иванова (Allegretto, 20 тактов, in C) важна для понимания всего цикла, т.к. несет сквозную ведущую драматургическую нагрузку; содержит основные интонации, интонационный комплекс, модальную, фактурную установку цикла. В Прелюдии предлагается несколько содержательно-фактурных планов, в основе музыкального языка которых лежит серия и ряд ее вариантов — трансформаций и модификаций: кластерных, мелодических, гармонических, с различными фактурными и ритмическими группировками.

Прелюдия написана в типичной для серийного мышления форме — вариационной, построенной на вариантности серии. Рассмотрим содержательную и структурную канву различных планов Прелюдии.

1) В первом и основном плане (верхний голос четырехтакта) намечаются четырехголосные кластеры, проходящие через весь цикл, с его важным интонационным кодом: двойной тритон с хроматическим заполнением:

Три перемещения кластера с секундовым тоновым шагом создают двенадцатизвучную систему-серию. Назовем этот образ (т. 1-4) — КЛАСТЕРНАЯ СЕРИЯ (КС). Основой кластеров является ясное движение по I – II – III ступеням C-dur. а вершины составляют звуки: g, a, h. Если собрать их последовательно, то они образуют последовательные ступени гаммы: от c – к h. В целом содержание кластеров следующее: c – des – fis – g; d – es – gis – a; e – f – ais – h.

Расшифруем ступенчатую суть КС, в которой при двух вариантах терций совмещаются вторая низкая (фригийская), четвертая высокая (лидийская), шестая высокая (дорийская), а также повышенная пятая (восходящий хроматический мажор) ступени. Так в КС сливается мажоро-минор с ладовым и хроматическим мышлением:

I Iнизк – II	IIIм – IIIM	IV – IV#	V – V#	VI – VI#	VII
C des – d	es – e	f – fis	g – gis	a – ais	h

Назовем содержание КС — первым заполнением серии Прелюдии. Этот образ (КС) занимает 4 такта Прелюдии и является темой для ее вариационной формы. Но КС вовсе не однозначна, т.к. вбирает в себя и второй план фактурного содержания.

2) Второй план — это как бы мелодическая и ритмическая расшифровка сути описанной выше КС. Опираясь на основы кластеров (c – d – e), композитор мелодизирует остальные звуки его составных: секунды и тритона. Три звена секвенций предлагают разное ритмическое решение мотива, направленность которого — от устойчивости к синкопированности. Назовем этот пласт Прелюдии — ЛЕЙТТЕМОЙ (ЛТ) — он также проходит через весь цикл В. Иванова.

Лейттема не устойчива, опоры отсутствуют, наиболее выделяются V и VI ступени (G, A); ритмическое содержание мелодической линии размыкает образ, делает его все менее реальным (последний звук "F" повисает и растворяется в завершающем кластере КС).

3) Третий план Прелюдии также очень важен. Это первая вариация — еще один из важнейших вариантов показа двенадцати тонов: последовательные цепи восходящих и нисходящих тритонов. Для удобства дальнейшего анализа назовем его ЛЕЙТКОМПЛЕКСОМ (ЛК).

Упомянутые в КС опоры (c1 – d1 – e1) возникают туг также в

качестве первых звуков секвенций 12-тонового образа. По сравнению с КС, здесь (в ЛК) иначе решается взаимозависимость звуков серии за счет повышенных ступеней с мажорной основой, подчеркнутой временными опорами. Это второй вариант заполнения серии в Прелюдии:

I – I# – II – II# –III – IV – IV# – V – V# – VI – VI# – VII
c – cis – d – dis –e – f – fis – g – gis a – ais – h

Форма воплощения мелодического содержания этого образа – 3-х частная, причем в середине в наличии лишь один опорный звук (d): c1 – g1; d1; e1 – h1. В крайних частях использованы «ломаные» тритоны, в средней – напряжение восходящих «прямых». Очень важна для слухового восприятия остановка на IV ступени (f2), которая выполняет функцию противосложения (вспомним, что второй образ прелюдии также завершался звуком F).

Первая вариация предлагает имитационную форму с пропостой-серией (интонационная основа темы предстоящей фуги) и с риспостой в кребсе (такой вариант ЛК будет использован в теме Ф24). Учитывая движение устоев в пропосте (c2 –d2 – e2 – f2), направленность их в риспосте оказывается F – A – (Cis) – C, что при внутренней напряженности приводит к тонической остановке (с квартовостью в мелодии — f2). Общая направленность темы выражена движением звуков серии от C к F, ответа от F к C.

Вариация, несмотря на принципиальное развитие образа-символа Прелюдии (регистровое, метро-ритмическое, фактурное и, особенно, внутреннего содержания серии), близка теме: темповое единство; продолжительность 4 такта, причем последний — задержание; тонические опоры.

Предложив в Allegretto четыре (если считать и вариант кребс) вер-

сии одного звукового комплекса-серии, В. Иванов воссоздал яркий токкатный образ, таинственно-загадочный по содержанию. Создается противоречивое явление с помощью темпово-ритмического и тембро-регистрово-интонационно-динамического языка. Если темпо-ритм «работает» на токкатную жанровость, то темброво-регистровое и интонационно-динамическое способствует созданию содержательной жанровости. Таинственно и загадочно звучат КС (кластерная серия) и ЛТ (лейттема), осваивая низкий регистр инструмента; затем две расходящиеся линии ЛК (лейткомплекса) охватывают высокий и крайне низкий регистры. При стойком звучании p, тембровое противопоставление производит ощущение широкого и глубокого пространства. Таинственное оцепенение воссоздается также описанной выше вариантностью серии, стаккатностью, синкопами и задержаниями.

Следующий раздел Прелюдии связан с изменением темпа — Andante и дальнейшими вариациями-вариантами образа КС.

4) Четвертый содержательный план — это вторая вариация (2 такта: 4/4 и 2/4), в которой продолжается тембровое противостояние: мелодизированные, регистрово разбросанные последовательные тритоновые звучания в прямом и обращенном движении, составляющие каноническую секвенцию (тт. 9-10).

Вновь устои c – d – e – h; начало in "c" и завершение на "F": c^3 – fis^3, G – Des; gis^3 – d^3, Es – A; e^3 – ais^3; H – F. Внутреннее содержание серии первоначальное (первый вариант заполнения серии): c –des – d – es – e – f – fis – g – gis – a – ais – h.

Третья вариация – динамическая реприза к первому двуплановому показу темы Прелюдии (1-4 тт.). Здесь (2 такта: 4/4 +2/4) возвращается преобразованный вариант темы (КС + ЛТ) в двойном уменьшении, ракоходе. а ЛТ еще и в интонационном варьировании последовательности звуков (т. 11-12).

Особо интересна мелодизированная ЛТ, использующая второй вариант наполнения серии, присущий ЛК (со всеми повышенными ступенями). Т.е. лейттема противопоставляется КС по содержанию серии, вобрав состав лейткомплекса (звуки e, d, c отсутствуют, как и в первооснове): h –ais – a – gis – g – fis – f – (e) – dis – (d) – cis – (c). Помимо того, все тритоны в ЛТ заполнены секундами, что создает обновленный лиризи-

рованный образ. Так уже в третьей вариации оказались синтезированными многие особенности предшествующего развития.

Последнее звено ЛТ органично вливается в четвертую и пятую вариации (тт. 13-15, 16-18). Начинается темпово-динамическое преобразование (poco accelerando, creschendo), смысловое назначение которого привести к кульминации Прелюдии. Следуют две вариации с аналогичной фактурой, структурой (по 3 такта), функцией.

Четвертая вариация – разработка. Тритоны располагаются по тонам, причем верхние и нижние голоса скрытого двухголосия совпадают по звукоряду с целотонной гаммой:

О[illegible] всего музыкального материала в верхнем голосе. По направленности движения и внутренней 3-х частной форме, материал этой вариации совпадает с ЛК.

Пятая вариация – (следующие 3 такта) развивает предшествующий ладово, регистрово. Несмотря на хроматическое внутреннее движение, обычное для ЛК Прелюдии, по звукоряду он дополняет — заполняет предыдущий:

H1 – Ais1 – A1 – Gis1 – G1 – Fis1
F1 – E1 – Dis1 – D1 – Des1 – C1
1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6
7 – 8 – 9 – 10 – 11 – 12

Здесь воссоздана вся серия, но вновь с новым (уже третьим) внутренним наполнением, что выражается в устойчивом мажоре (звуки с – e), с тремя вариантами II ступени: натуральной, пониженной (дорийской) и повышенной (вариант двойной доминанты). Происходит это, конечно, из-за желания добиться большой мажорной устойчивости в серии.

h – ais – a – gis – g – fis – f – e – dis – d – des – c
VII – VI# – VI – V# – V – IV# – IV – III – II# – II – IIn – I

Фактура пятой вариации аналогична предыдущей, но дублирую-

щий верхний голос перенесен на 2 октавы выше, бас же остается основой единого развития. Очень важно окончание серии с – fis, т.к. это код направленности серии темы фуги (а также ее дополнительный последний звук).

Шестая вариация — реприза-кода Прелюдии — начинается на фоне задержания звука Fis1. Прелюдия пришла к своей кульминации: темповой, динамической (ff), содержательной. Возвращается КС — первый образный план Прелюдии: в возвратном движении, с разделением каждого кластера на самостоятельные тритоны, что постепенно образовало 12-ти звучие по вертикали, вместе с тем, это и синтезирование всех кластеров в единый полиаккорд, занимающий широкое звуковое пространство. Два заключительных такта и являются кульминацией, итогом темпового и динамического развития, утверждением устоев Прелюдии: e – d – c (т. 18-20).

Вспомним, что важным компонентом полифонического цикла В. Бибика также были секундовые кластеры, появляющиеся уже в Р1, но композитор не стремился так откровенно к серийности и сериальности, и опора на «с» вовсе не была столь явной.

Итак, в Прелюдии №1 В. Иванова наблюдается сквозное темповое и динамическое развитие, что органично соответствует форме вариаций на серию: 10 вариантов серии с тремя разновидностями ступенчатого заполнения. Замедление темпа во втором разделе сопутствует ритмическому дроблению, т.е. движение, варьируясь, как бы не ускоряется.

Исходя из всего выше сказанного, сквозная форма Прелюдии следующая:

Кроме 9-12 тактов Прелюдии, все остальные образы вариаций вернутся и прозвучат в фуге №12, завершающей первую часть полифонического цикла В. Иванова.

Прелюдия показала склонность композитора к колористической стороне произведения, к игре красок, регистров, динамики, звуков и принципов звукоизвлечения; к серийности. Это будет относиться как к фуге, так и ко всему полифоническому циклу. Таинственные, загадочные образы Прелюдии также будут пронизывать весь цикл, особенно его прелюдии.

Итак, в Р1 наблюдается сквозное темповое и динамическое развитие, что органично соответствует форме вариаций на серию (10 вариантов). Замедление темпа во втором разделе сопутствует ритмическому дроблению, т.е. движение как бы не ускоряется, но варьируется.

Фуга первая — Allegretto, 4/4, 48 тактов, in C, 3-х голосная, с определенной опорой на C-dur. Экспозиция традиционная с точки зрения проведения тем во всех голосах классического (T – D – T) соотношения. Но есть и особенности, которые проявляются в нетрадиционных подготовках появлений тем, а иногда и противосложений.

Тема фуги — энергичная, напористая, аналогична ЛК прелюдии в ритмическом варианте, т.е. составляет двенадцатитоновую систему, основывается на лейткомплексе полифонического цикла, в котором поменялись местами звуки тритона dis – a. Тема начинается со звука c1, а завершается дополнительным звуком fis1, создавая тритоновую направленность. Это подчеркивает, что тритон — основной лейтинтервал темы, микроцикла, всего цикла.

В фуге будут звучать различные варианты темы, отличающиеся по соотношению и направленности тритонов внутри серии. Ответ точно повторяет интервальный состав темы в доминантовом соотношении. Тема: c – fis, ответ: g – cis. Специфика ответа – подготовка его свободными звуками, не входящими в состав темы (II# – I# – V#), но представленные в ответе:

1– 4-т. 5~ 8т

Свободные звуки играют роль перехода, готовят ладово ответ (в квинту). Представляется, что с точки зрения логики линеарного полифонического развития, вряд ли целесообразна такая подготовка ответа, вбирающая будущие звуки: при столь сложном слуховом восприятии темы затрудняется ощущение появления ответа; создаются трудности и при исполнении фуги, для ее запоминания.

Вместе с тем, после ответа вновь звучит на фоне его последнего звука связка-переход, предвосхищая следующее вступление темы, последнее в экспозиции. В данном случае эта связка структурно более оправдана, но тесситурно она затрагивает высокий регистр, не используемый в дальнейшем не только в экспозиционной, но и в средней части фуги вплоть до кульминации. На фоне звука «cis» окончания ответа (в 8 т.), свободный голос выполняет различные функции:

— воспринимается как продолжение П1;

— как интермедийный хроматический материал;

— синтезирует крайние звуки ответа, затем темы (cis – g; c – из);

— и лишь затем как подготовка следующего появления темы.

Связки-переходы, предшествующие появлениям темы, звучат в каждом четвертом (последнем) такте предшествующей темы. Они всегда появляются в голосе, где должна возникнуть очередная тема. В фуге такие связки встречаются в 4-ом (бас), в 8-ом (сопрано); в 12-ом тактах (альт и бас) в конце экспозиции, утверждая fis – c, c – fis и подготавливая контрэкспозицию; в 16-ом (сопрано, альт), в 24-ом (сопрано, бас) — в конце экспозиционной части.

Обратим внимание, что после окончания экспозиции связки-переходы выполняют функции не только предвосхищения тем, но и противосложения. В 12-ом такте это параллельные тритоны по полутонам, вытекающие из П2, завершающие экспозицию; в 16-ом — противоположное движение по полутонам, впервые охватывающие чистые квинты: fis – h, fis – cis и тесситурно повисающие «в никуда»; а начиная с 18-го такта — внедряется отдельными интонациями в противосложение, а также в продолжение тематических образований; в 20-ом — выступает в роли контрапунктического голоса к теме (новая функция), вместе с тем, вновь готовя вступление темы и занимая ее диапазон и устой; проникает в П6 – т. 21; в 24-ом — вновь полутоновое расходящееся движение, впервые прерываемое пауза-

ми и завершающие раздел стремлением: cis – g, c – fis; а в 32-33 тт. — вводятся в характерную часть нового тематического стретгного материала. Таким образом, в основе всех (кроме внутриэкспозиционных) переходов-связок-предвосхищений, контрапунктов, лежит хроматическое прямое или противоположное движение, ограниченное обычно звуками направленности тем.

П1 — удержано, варьирует начало Т, т.е. использует лейтинтервал и состоит из трех ритмически своеобразных тритонов, находящихся в имитационном отношении к ответу, в прямом или обратном движении. Не логичным представляется регистровое решение П1: охват второй октавы.

В ТФ1 композитор использует основной звукоряд ЛТ — т.е. второе заполнение серии микроцикла:

I – I# – II –II# – III – IV – IV# – V – V# – VI – VI# –VII

Ответ сохраняет эти звуки серии, но предлагает их от V ступени. Если же смотреть состав серии ответа, ориентируясь на устой «g», то оказывается совпадение с мажорной восходящей хроматической гаммой, т.е. четвертый вариант заполнения серии. В П1 предлагается еще один вариант заполнения серии — с VI низкой ступенью: гармонический мажор с лидийской IV ступенью (пятое заполнение).

Так в темах экспозиции использовались заполнения серии только с мажорной терцией, с повышенными остальными ступенями; отличающиеся между собой VI# = VII низкой ступенями.

П2 — свободное хроматизированное движение, в котором возникает мелодизированная линия, положенная в основу связок-предвосхищений.

В фуге все важно для развития содержания: Т, П1, П2 — активно взаимодействуют, преобразуются. С интонациями темы связано столь значительное развитие, что в фуге происходит максимальное отдаление от ее первоисточника. Новый вариант соотношения двенадцати тонов образует обновленный тематический материал.

Дальше фуга делится на несколько самостоятельных разделов. Первый из них (тт. 13-24) является как бы вариацией на экспозицию, т. е. контрэкспозицией. Тема звучит трижды с устоями, находящимися в обращенном тритоновом отношении к экспозиции: FIS – H + c (Т в обращении); от того же звука в обращении: fis^2 – cis^2 – g (Т). Напомним,

что в экспозиции направленность тем была: c1 – f1 + fis^1; g – c^1 + cis^1; c^2 – f^2 + fis^2. Такой перестановкой звуков-опор в этом разделе делает его похожим на вариантную контрэкспозицию.

В основе тем лежат нисходящие уменьшенные квинты, а в обращениях — увеличенная кварта. Происходит принципиальное изменение соотношения звуков тритонов внутри серии. Серия темы, взятая от «с», совпадает с тематической. Но в реальном варианте она вовсе другая, мажоро-минорная, особенно с I низкой – это уже шестой вариант заполнения серии.

T от fis (т. 13-16):

fis – g – gis – a – ais – h – c – cis – d – dis – c – f
I – IIн – II – IIIм – IIIM – IV – Vн – V – VI(н) – VI(#) – VII – I низкая

Сравним с обращенной темой от fis (т. 17-20):

вниз: fis – f – e – dis – d – cis – c – h – ais – a – gis – g;
вверх: fis – g – gis – a – ais – h – c – cis – d – dis – e – f
I – IIн – II–IIIм–III–IV–Vн –V–VIн–VI#–VII–Iн

Оказывается, что содержание серий темы (т. 13-16) и обращенной темы (17-20) совпадают, т.е. это шестой вариант заполнения серии.

Ответ в экспозиции и тема от cis (т. 21-24) — аналогичные: это четвертое заполнение серии. Но если тему (т. 21-24) проанализировать по звучанию от cis, то получится минор, вновь с I низкой — седьмой вариант заполнения серии:

cis – d – dis – e – f – fis – g – gis – a – ais – h – c
I – IIн – II– IIIм–IVн–IV –Vн –V–VI–VI#–VII–Iн

Контрэкспозиция начинается двухголосно, но П3 захватывает диапазон и пространство альта и сопрано, и использует в основном восходящие скачки на 5ум, 4ч, 4ув.

Необычный ступеневый состав П3: с IIIн., IVн., Vн., Iн., двумя вариантами — энгармонизмом VI# = VIIн. Это делает П3 достаточно самостоятельным. Сглажены и другие противосложения: П4, П5 (органично продолжающее Т в обр.), П6 (с двухоктавным нисходящим скачком cis^1 – Cis^2).

Обращенный вариант темы по образному строю контрастирует основному в фуге и теряет предшествующую наступательную энер-

гию, чему способствует высокий регистр (уже сглаженный подготовительным переходом), dolce, нисходящее движение тритоновых интонационных комплексов. Следующее проведение темы несколько восстанавливает наступательность, обостренность фуги (21-24 т.).

Подводя итог, скажем, что данный раздел фуги вполне может быть назван контрэкспозицией. Экспозиция и контрэкспозиция равновеликие (12 т. + 12 т.), у них аналогичны и производны устои направленности тем, внутренние наполнения тритонами и устоями, близки П1, П3, и др. Экспозиционная часть составляет I раздел фуги. Все последующее войдет во II-ю часть — также 24 такта: развитие, эпизод, реприза. Здесь пять фаз развития (4 + 3 + 2 + 8 + 7 тактов).

I фаза — разработка, где тематические тритоны сочетаются с мелодизированным движением, близким к П5 и П6: изложение в крайних регистрах полифонически контрастное, с использованием сложного контрапункта (2 т. + 2 т.). II фаза – 3-х октавное стретто в крайних регистрах с последующим заполнением среднего (3 т.), в основе – вариант ответа фуги без начального тритона и с дальнейшим свободным распределением звуков. Близкое к экспозиционности начало уходит в глубокое разработочное развитие, со свободным стретто, захватывающим самые высокие звуки фуги восходящим скачком. Образованный обновленный тематический материал интонационными контурами напоминает характерные части многих баховских тем (м2, широкий интервал противоположной — нисходящей направленности и вновь м2).

Следующая, III фаза: последовательные вступления стретто уже вновь интонационно обновленного тематического материала предыдущего стретто, постепенно достигающего верхней вершины фуги и обрывающееся с него (g третьей октавы) при diminuendo и pp.

Так первые три фазы разработочного развития фуги (4 + 3 + 2 т.), где две последние органично взаимодействуют, приводят к новому разделу, производному началу разработки (см. т. 25 в т.34). Это как бы вставной раздел — Allegro — синтезирует материал прелюдии и развитие темы фуги, где композитором предложены разные ритмоинтонационные варианты лейткомплекса. Мы слышим, что в свободном каноне пропоста предлагает новые варианты серии (12 тонов + 12 тонов + 8 звуков), как и риспоста (12 тонов + 4 звука), переходя в

свободно-остинатное развитие на фоне органного пункта Fis, (звук, предвосхищающий опору Ф2 цикла). В скрытом двухголосии пропосты образуется нисходящее хроматическое движение: as – g – fis – f – e – es – d – cis – c – h – b – a и т.д. (верхний) и d – cis – c – h – b – a – as – g – fis – f – e – es и т.д. (нижний голос). Остинато верхнего голоса многократно утверждает основной тритон Р и Ф1 с квинтой (т. 38-39), затем скачком вниз с – fis по всем октавам, с динамическим истаиванием. Так уже и запомнились исполнителю –импровизатору – слушателю устои "c" и "fis"!

Схема разработки (разделы):

Реприза-кода (7 тактов) — стреттная. Проведение в «С», приход альта к органному пункту «g» придают репризе черты устойчивости. А ответ «cis» (совпадающий с последним проведением в контрэкспозиции) и элемент темы (без первого звука) в сопрано с остановкой на "fis" — неустойчивости. Стретто в интервал увеличенной ноны образует тяжелое, жесткое, диссонантное созвучие. Окончание фуги создает вновь лейтинтервал: тритон с – fis со средним устоем g. В репризе-коде синтезируется экспозиционная опора на 4ув и контрэкспозиционно – разработочное на 5ум, которые сталкиваются стреттно, ярко сочетая устойчивость с неустойчивостью и устойчивость с разомкнутостью.

В целом фуга решена несколько не традиционно; при достаточно обычной экспозиции — нестандартная контрэкспозиция; сопоставление контрастов в разработке, куда вторгаются стреттные разделы на вариантиых интонациях темы фуги и прелюдии; введение свободно-импровизационного эпизода Allegro, синтезирующего тематизм прелюдии и фуги, и выполняющего функции предъикта; сжатая динамическая реприза – кода, объединяющая темы экспозиции и контрэкспозиции, лейтинтонации. Образуются равновеликие части в двухча-

стной репризной форме (24 т. + 24 т.).

Своеобразно решение фуги и в частностях: вспомним мелодический оборот, предшествующий ответу (4-ый такт); яркий оборот, завершающий П1 и слишком выделяющийся регистрово перед последним экспозиционным звучанием темы (т. 8); т.е. важную роль мелодических оборотов, связок-предвосхищений, появляющихся на фоне последнего звука темы – в процессе развития им уделяется все большее внимание.

Создается впечатление, что все эти приемы возникают у Иванова из-за своеобразного интереса к отдельным звукам, оборотам, особенностям их звучания, резкому контрасту, к логически разворачивающейся музыкальной мысли. Вместе с тем, их можно объяснить импровизационностью мышления В. Иванова.

Р и Ф1 создают ощущение единства и цельности, т.к. ЛК лежит в основе как прелюдии, так и фуги, всех ее разделов; а 12-ти тоновая серия (КС) — сквозная в структуре содержания микроцикла. Как прелюдия трактуется вариациями на серию, так и фуга может восприниматься рядом вариаций. Внутреннее заполнение серии в фуге повторяет, продолжает и расширяет прелюдийные варианты: рассмотренные нами 7 вариантов трактовки ладовости серии далеко не исчерпывают их вариантность.

В микроцикле есть еще одна особенность: стремление композитора соблюсти квадратностъ как в прелюдии, так и в фуге — 4-х тактное построение тематизма, вследствие чего уравновешенность частей микро-цикла, изредка нарушается. И вместе с тем – постоянное желание разомкнуть квадратность неустоями, связками-переходами, нарушающими законы полифонической горизонтали (в Ф). Единству Р Ф1 способствует динамическая скупость, объединяющая разделы и фазы, и выполняющая формообразующую ролью общность размера — 4/4 и темпа — Allegretto.

Отметим также постоянное тритоновое соотношение во всем — внутри серии, тональности между проведениями тем, отношения между микроциклами (Отметим, что тритоновые отношения тональностей в фуге характерны для некоторых композиторов второй половины XX в.: например, Фуга из Первой партиты М.Скорика). У В. Иванова — тритон — интонационная основа мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мірошниченко С. В. Теоретичний аналіз – умова виконавських інтерпретацій поліфонічного твору (на прикладі циклу В. Іванова). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2001. Вип. 18. С. 100–114.

REFERENCES

1. Miroshnychenko S. V. "Teoretychnyi analiz – umova vykonavskykh interpretatsii polifonichnoho tvoru (na prykladi tsyklu V. Ivanova)" [Theoretical analysis as condition of performer's interpretations of a polyphonic work (on example of a cycle by V. Ivanov)]. Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskyi [Scientific bulletin of P. Tchaikovsky NMAU], vol. 18 (2001): 100–114.

УДК [784.3 : 78.071.2] : 78.03

Мельник С.О.
Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

ЖАНРОВО–СТИЛІСТИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ Н. БАКРІ «ТРИ РОМАНТИЧНИХ ПІСНІ КОХАННЯ»

Мельник С. О. Жанрово-стилістична драматургія вокального циклу Н. Бакрі «Три романтичних пісні кохання». У статті вперше надано всебічний аналіз маловідомого твору сучасного французького композитора. Вказано на поєднання різних музичних традицій — французької та німецької. Виявлено неоромантичну стильову направленість циклу, як в зверненні до поетичних текстів, на які писали пісні Ф. Мендельсон та Р. Шуман, так і в музичній мові. Розкрито виконавські складнощі, обумовлені, по-перше, німецькою мовою, а по-друге, дисонантною мелодикою (відзначено використання дублювання голосу в партії фортепіано в найскладніших місцях). Надано характеристику форми кожної з пісень, її драматургічної функції в циклі, виявлено характерні риси мелодики, гармонії, фактури, встановлено використання імітаційної поліфонії, звукозображальності та тісного зв'язку вербального та музичного тексту. Означено перспективу подальшого дослідження — зіставлення з вокальними циклами Ф. Пуленка для виявлення жанрової та національної традиції.
Ключові слова: Н. Бакрі, неоромантизм, вокальний цикл, німецька художня пісня, інтегративність, вокальні складнощі.

Мельник С.А. Жанрово-стилистическая драматургия вокального цикла Н. Бакри «Три романтические песни любви». В статье впервые дан всесторонний анализ малоизвестного сочинения современного французского композитора. Указывается на соединение музыкальных традиций разных стран Западной Европы, французской и немецкой. Обнаружена неоромантическая стилевая направленность цикла — как в обращении к поэтическим текстам, на которые писали песни Ф. Мендельсон и Р. Шуман, так и в музыкальном языке. Рассмотрены исполнительские сложности, обусловленные, во-первых, немецким языком, а во-вторых — диссонатной мелодикой (отмечено использование дублирования голоса партией фортепиано в наиболее слож-

ных местах). Охарактеризована форма каждой из песен, её драматургическая роль в цикле, обнаружены характерные черты мелодики, гармонии, фактуры, установлено использование имитационной полифонии, звукоизобразительности и тесной связи вербального и музыкального текста. Обозначена перспектива дальнейшего исследования — сопоставление с вокальными циклами Ф. Пуленка для выявления жанровой и национальной традиции.
Ключевые слова: Н. Бакри, неоромантизм, вокальный цикл, немецкая художественная песня, интегративность, вокальные сложности.

Melnyk S. Genre and style dramaturgy of vocal cycle "Drei Romantische Liebesgesange" by Nicolas Bacri.

Objectives. The objectives of this study are to determine genre and stylistic features of Nicolas Bacri's composer style and to consider problems that performers of "Drei Romantische Liebesgesange" are faced with.
Body text. Drei Romantische Liebesgesange, op. 126, is a vocal cycle written by Nicolas Bacri in April-May 2012 for the Ninth International Chamber Music Competition in Lyon, France. This work consists of three songs (for a high voice and a piano), which together with the use of "Romantische" in the title allows us to draw a conclusion that this work's style is neo-romanticism. Moreover, this is confirmed by other factors as well. Firstly, each of the three songs of the cycle uses the lyrics already had been used by romantic composers in their famous vocal works: "Widmung" (from R. Schumann's "Myrthen), "Suleika" (F. Mendelssohn, op. 31) and "Nun hast du mir den ersten Schmerz getan", the final song of R. Schumann's Dichterliebe. Secondly, the subject of poetry corresponds to typical romantic ideas of longing for beloved one (in the first two songs) and of a tragic loss (in the last one). Thirdly, the melody in the vocal part is mostly smooth and aria-like. Fourthly, Bacri uses romantic principle of the balance between the voice and piano: in his vocal works, as in Schubert's, the piano is essential member of the ensemble, performs an expressive function.
The first song in the cycle is "Du Meine Seele", lyrics by Friedrich Ruckert. If one does not take verbal text to account, one could conclude that the form of this song is ternary, with reprise. The composer clearly marks the recapitulation — by the remark Tempo primo and the repetition of the thematic material of the introduction and the first part. However, it would not be accurate to unambiguously classify the form of this song as ternary, because the last line of poetic text, "Mein guter Geist, mein be?res Ich!", is already in the recapitulation, that allows us to conclude that there is a discrepancy between verbal and musical forms, and that they are relatively independent from each other. The movement by the sounds of a triad after an upper neighbouring tone, which firstly appears in Introduction to

the first song, reoccurs in the main section, although it is slightly changed. The first motive appearing in the left hand in the introduction begins the middle section of the form. It should be noted that both of these motives in the main section of the form are written in double rhythmical value. Initial tonal development consists of the modulation from the E minor of the Introduction to D minor of the first section, executed by the gradual change of the characters of the alteration. It is noteworthy that the transition to the middle section is the only case where composer allows himself to treat the poetic text freely – the line "Mein Himmel du, darein ich scwebe" is omitted. The main difference between the parts of the first song is the intensity of tonal development. The first section of the form entirely belongs to the key of D minor, and does not have any accidentals (else than b-natural, a variant of sixth degree). The middle section contains various modulations in distant keys. Appearance of the main motive in the backwards movement marks the beginning of the transition to the recapitulation, and here Bacri uses rather unusual method, he repeats the introduction to the song. In the Coda more radiant atmosphere is achieved by modulation to A major as well as by the long arpeggio that symbolizes desire of woman to meet her beloved — even if it is only in her dreams.

The theme of the longing for love is developed in the second song "Suleika" (the author of the lyrics is stated as "J. Goethe and Marianne von Willemer", since the issue of attribution of this work has not been resolved). This is the only fast part of the cycle (the composer emphasizes that the tempo should not be slower than 138 quarters per minute), and only this song uses principle of perpetuum mobile — the figure in the left hand of the piano part represents the wind. The heroine asks wind to comfort her sorrow and to tell her beloved, that "His love is her life" ("Seine Liebe sei mein Leben"). The form of the song is binary: AB AB1 + Coda. This song is the only one using a reprise sign. Therefore, if one performs this piece as demanded by author, the form is as follows: ABAB1ABAB1+Coda.

The sound "e" is present in the bass during the whole A section, and no dissonances that are formed with upper voices make the composer refuse this pedal point, although the vocal part has fewer dissonances with the bass than the upper voice of piano, which makes this work easier to perform.

After 5-bar Interlude, section B appears. It contains melody "of broad breath", and thus can be defined as a center of vocalness. In Recapitulation section A is not changed – unlike section B1. Coda summarizes music material from sections A and B. Tremolo in piano part represents gentle blowing of Wind.

The last song of cycle «Nun hast du mir den ersten Schmerz getan» (lyrics by Adelbert von Chamisso) brings a striking difference to emotional state. Here composer abandons traditional principles of melody, harmony, structure and

texture. This song consists of three phases, marked by theme of Introduction («Grave, quasi cadenza»), that is a succession of three chords. Although another variants of division are possible. The vocal part is predominantly dissonant — both in vertical and horizontal treatment. Section piu largo contains usage of "stream of consciousness", as there are three parts, not coordinated in any way with each other (with marking «quasi ipnotico»). The most important word, «Den Todesschlaf», is repeated thrice, last time with a pitiful motive. A second phase is a culmination of the whole song, as it is the most filled with dissonances and the words «Die Welt ist leer» are desperately repeated. Third phase is introduced with sharp-dissonant pedal point. It must be noted that it is not a Recapitulation, because the idea of song, that is to portray emotional changes of woman who lost her beloved one, does not tolerate repetition.

Conclusion. Drei Romantische Liebesgesange is a result of usage of neo-romantic style in globalized culture of 21st century. Integrative features of neo-romanticism can be seen in combining of two national styles, that are French (origin of the composer), and German (verbal text of the songs).

Постановка проблеми. Нікола Бакрі (нар. 1961 р.) — сучасний французький композитор, лауреат багатьох премій, серед яких Римська премія (дворічне перебування на Вилі Медичі в 1983-85 рр). Його твори виконуються провідними світовими колективами (Лондонський симфонічний оркестр, Мюнхенський філармонічний та камерний оркестри, Китайський національний симфонічний оркестр). Бакрі є автором більш ніж 140 творів в різних жанрах, поміж яких — численні концерти для одного або кількох солюючих інструментів, симфонії (7), сонати, кантати, вокальні цикли, а також дві одноактні опери. Його стилістичні вподобання еволюціонували від атоналізму до відтворення особливостей музики минулих епох.

Пропонований аналіз вокального циклу «Три романтичних пісні кохання» є першою спробою звернення до композиторського стилю французького майстра в українському музикознавстві. Цикл, що розглядається, створено на німецькі тексти, до яких вже зверталися німецькі композитори, і цьому можна надати два пояснення. По-перше, цей твір було замовлено композиторові для Дев'ятого міжнародного конкурсу камерної музики в Ліоні (Франція) . По-друге, апеляція до європейської культур різних етапів історичного розвитку є однією з рис індивідуального стилю Н. Бакрі.

Аналіз останніх публікацій за темою. Камерно-вокальна творчість Франції XX століття як об'єкт дослідження науковців постійно перебуває в полі зору. Контекст досліджень представлено іменамі К. Дебюсі [5, 6], М. Равеля [4], Ф. Пуленка [8], в той час, як ім'я Н. Бакрі є terra incognita. Окрему проблему для співака становить німецька вимова вербального тексту в співвідношенні з вокальною інтонацією (див. про це: 4).

Мета статті — обґрунтувати жанрово-стилістичні ознаки композиторського стилю Ніколя Бакрі.

Виклад основного матеріалу. «Три Романтичних Пісні Кохання» («Drei Romantische Liebesgesange»), op. 126 написані Нікола Бакрі в квітні-травні 2012 року для Дев'ятого міжнародного конкурсу камерної музики в Ліоні, Франція. Три пісні складають вокальний цикл (для високого голосу та фортепіано), що в сукупності з використанням в назві «романтичні» дозволяє зробити висновок щодо стильової приналежності твору до неоромантизму. Крім того, це підтверджується ще і іншими факторами. По-перше, кожна з трьох пісень циклу написана на слова, вже використані композиторами-романтиками в своїх найбільш відомих вокальних творах: це «Присвята» (з циклу Р. Шумана «Мірти»), «Зулейка» (op. 31 Ф. Мендельсона) і «Ти в перший раз завдаєш мені удар» (заключний номер вокального циклу Р. Шумана «Любов і життя жінки»).

По-друге, тематика віршів відповідає типово романтичній ідеї поривання до коханого (в перших двох піснях) і трагічної втрати (в останній). По-третє, в трактуванні вокальної партії переважає кантиленне інтонування, з плавним рухом і виразністю мелодії. По-четверте, Бакрі звертається до романтичного принципу співвідношення партій голосу і фортепіано: в його вокальних творах, як і у Шуберта, інструментальний супровід жодним чином не зводиться до ладогармонічної і метроритмічної підтримки соліста: фортепіано доручені такі функції, як прелюдії і постлюдії, створення зображального фону, контрапунктичні «діалоги» з голосом, з'єднання розділів форми кожної пісні. Вищезазначене відповідає характеристиці неоромантизму, що її дає Г. В. Григор'єва у монографії «Стильові проблеми російської радянської музики другої половини XX ст.» [3]. Дослідниця вважає головною властивістю неоромантизму його синтетичну природу, що є

відбиттям основного принципу художнього мислення. Зазначимо, що в якості синонімів дослідниця залучає терміни «неоромантизм» і «сучасний романтизм».

Надамо жанрово-стилістичний аналіз кожної пісні вокального циклу, що вивчається. Перша пісня циклу — «Du Meine Seele» («Ти моя душа») на слова Фрідріха Рюкерта. Не приймаючи до уваги вербальний текст, можна б було зробити висновок, що форма пісні — проста тричастинна репризна. Композитором чітко виокремлена окреслена реприза — ремаркою Tempo primo і повторенням тематичного матеріалу вступу і першої частини. Однак однозначно класифікувати форму цієї пісні як просту тричастинну не вдається, бо останній рядок поетичного тексту «Mein guter Geist,/ mein be?res Ich!», знаходиться вже в репризному розділі, що дозволяє зробити висновок про розбіжності форми вербальної і суто музичної, і про їх відносну незалежність одна від одної. Пісня відкривається вступом, що підготовлює подальший матеріал не стільки тонально, скільки фактурно і тематично — полімелодичний виклад за типом контрастної поліфонії пов'язує вступний і основний розділи форми. Мотивна ідея ходу по звукам тризвуку після верхнього допоміжного звуку знаходить втілення за межами вступу, хоча і в дещо зміненому вигляді: з рухом по звуках квінти, і з опорою на домінантову та субдомінантову функції. Мотив оспівування у вступі починає середній розділ форми. Слід зазначити, що обидва ці мотиви в основному розділі форми проводяться в двократному ритмічному збільшенні. Характеризуючи подальший ладотональний розвиток, варто вказати на модуляцію з e-moll вступу в d-moll першого розділу, виконану поступовою зміною знаків альтерації — спочатку відмовою від фа-дієза, а потім введенням сі-бемоля.

Саме в переході до середнього розділу композитор єдиний раз дозволяє собі вільне поводження з поетичним текстом — рядок «Mein Himmel du, darein ich scwebe» виявляється пропущеним. В якості пояснення такого рішення запропонуємо наступне: дослівний переклад цього рядка «Ти — моє небо, в якому я витаю», і образи неба і перебування в ньому вступали б у протиріччя з більш інтенсивним використанням можливостей усіх рівнів організації музичної мови. Головна якісна відмінність між частинами першої пісні полягає в активності тонального розвитку. Так, перший розділ форми цілком нале-

жить тональності d-moll, і не має жодного випадкового знака альтерації (не рахуючи сі-бекару, варіанту шостого ступеня). Однак музика абсолютно не створює відчуття «примітивної» і нецікавої — лінеарне трактування фактури в вокально-інструментальному ансамблі створює чимало дисонансів, що сприймаються, однак не різко, а м'яко, як закономірний результат сумісного руху голосів.

Надзвичайно врівноваженим видається звуковисотний профіль вокальної мелодії: перші три мотиви мають висхідну спрямованість, інші — низхідну. Крім того, у всіх мотивах (крім шостого) опорний тон мелодично і гармонійно осмислений як низхідне непідготоване затримання, що актуалізує значення типового для романтичної пісні звороту — «ланцюг затримань». Середній розділ пов'язаний із збільшенням інтенсивності тонального, фактурно-поліфонічного і мотивно-тематичного розвитку. Так, розпочавшись з модуляції в c-moll, музичний матеріал проходить через далекі тональності (f-moll, des-moll, H-dur, C-dur), хоча останні є спорідненими (перший ступінь спорідненості) до початку репризи e-moll. Якщо в першому розділі переважала трипластова фактура (вокальна партія, бас фортепіано і інструментальна мелодія, що розташовується між ними), то в середині таких пластів, як правило, чотири — в партії фортепіано з'являється ще один самостійний голос. З точки зору тематизму середній розділ, розпочавшись з використання нового мотиву (в обсязі зменшеної кварти) в типово шуманівському викладі (одночасне звучання теми та її варіанту), повертається до розробки вихідної мелодійної структури, але з однією зміною: в перших двох проведеннях вершини не трактується як затримання, а усвідомлюється як устій та гармонічна опора. Зміни піддається й інтервальна будова цього мотиву: стрибок то звужується до кварти, то розширюється до септими (саме цей інтервал є найбільш широким в вокальній партії у всій першій пісні). В середині партія фортепіано вперше виконує діалогічну функцію — основний мотив з'являється і тут, і співвідношення мелодії та супроводу визначається принципом вільної двухголосной імітації, що використовує і такі модифікації, як ритмічне збільшення і ракохідне проведення.

Як відомо, використання імітації призводить до насичення тематичного матеріалу, і це є саме той ефект, що його досягає Бакрі, хоча

його завданням в жодній мірі не є створення пантематичної фактури, оскільки вона є скоріше умоглядною моделлю, ідеєю музики постромантичного періоду. Проведення головного мотиву в зворотному русі маркує початок переходу до репризи. Особливе значення цього моменту підкреслено семантикою числа «три» (мотив проводиться тричі — спочатку вокалістом, потім по черзі верхнім і середнім голосом фортепіано), єдиним за весь цикл використанням політонального сполучення в одночасності, що об'єднує H-dur і Des-dur, а також позначенням rfz.

Особливістю форми першої пісні є виділення переходу до репризи в окремий розділ із зміною темпу на Molto sostenuto. Тут композитор використав два рядки тексту «Dass du mich liebst, macht mich mir wert, Dein Blick hat mich vor mir verklart». Мелодія соліста будується за принципом підсумовування, після двох коротких мотивів з чотирьох звуків наступний займає три такти і сприймається як результат розвитку мелодичної думки. Слід зауважити, що початку репризи передує субдомінанта, виражена септакордом четвертого ступеня, що немов «зависає» в повітрі; тоніка усвідомлюється не як розв'язання функціонального тяжіння, а немов виникає сама собою.

У репризі Бакрі використовує досить незвичний прийом — повторює вступ до пісні. Оскільки реприза є стадією підсумовування, то вона дещо видозмінена, і вступ також не оминув змін. На тлі теми фортепіано, що вже звучала на початку пісні, в партії вокаліста з'являється висхідний мотив в обсязі зменшеної квінти, крайні звуки якого допомагають модуляції відбутися ще природніше: h-f є, з одного боку, характерним інтервалом мі-мінору (зменшена квінта на другому пониженому ступеню), а з іншого — обидві тони присутні в ремінорі з дорійським відтінком, в якому викладено репризу основної теми. Як вказувалося вище, репризи вербального та музичного тексту не збігаються: останній рядок віршу замінює повтор першого. Але композитор не вдається до «зсуву» поетичного тексту відносно музики, і з другого рядка починається точна реприза. Але за романтичними законами сприйняття часу вона не може завершувати пісню, тому у коді останній раз повторюються слова «Ти моя душа». Просвітлення колориту досягається модуляцією в тональність A-dur, і довгим розкладеним арпеджіо, що ніби зображує, як душа героїні по-

думки лине до коханого.

Тему прагнення до коханого продовжує друга пісня «Зулейка» (автор слів позначений, як Й. Ґе?те та Маріана фон Віллемер, оскільки питання про атрибуцію цього твору не вирішено). Це єдина швидка частина циклу (композитор наголошує, що темп має бути не повільнішим, ніж 138 чвертей за хвилину), і лише в ній застосовано принцип perpetuum mobile — неспинного руху, вираженого в фігураціях партії фортепіано. Цілком очевидно, що цей рух має зображальну функцію: це вітер, до якого звертається героїня з проханням втішити смуток та передати її коханому, що «Його кохання є її життя». Пісня має складну двочастинну форму: АВ АВ1+Coda. У цій пісні єдиний раз протягом всього циклу використано репризу. Якщо дотриматися авторської волі, форма виглядає наступним чином: АВАВ1АВАВ1+Coda.

Можна стверджувати, що така повторюваність втілює романтичний естетичний принцип Erwartung – очікування, що кореспондує з основною ідеєю поетичного тексту. Розподіл строф вірша в другій пісні більш простий, ніж в першій — кожному розділу музичної форми відповідає одна строфа. За тональною ознакою розділи А вирізняються своєю усталеністю в тональності мі-мінор, і значним контрастом до них сприймаються розділи В, В1 та coda, де гармонічний розвиток призводить до охоплення далеких тональностей.

Перша частина пісні поширює принцип ostinato ще на одну складову музичної мови — на гармонію. Звук «е» неодмінно присутній в басу протягом всієї побудови, і жодні дисонанси, що утворюються з іншими голосами, не вимушують композитора відмовитися від цього прийому. Щоправда, тут слід віддати шану композиторській майстерності, досвіду та прозорливості Бакрі — вокальна партія значно більше узгоджена з басом, аніж фортепіанна фактура супроводу, що полегшує виконання цього твору. Знову композитор використовує прийом попарного співвідношення мотивів — двох відносно коротких і двох відносно довгих. Початок мелодії на одній ноті і стрибок на чисту кварту увиразнює, з одного боку, очікування, яке важко стримувати, а з іншого — впевненість в тому, що зустріч коханим неодмінно відбудеться.

Характерними ознаками другої пари мотивів є початковий висхідний стрибок на октаву, що потім заповнюється, а також їх секвенцій-

не співвідношення. Ця пісня може вважатися зразком прискіпливої уваги Бакрі до вербального тексту та втілення його деталей. Так, на перших двох рядках вірша дисонанси відсутні, а перехід до другої половини строфи та власне вона сама пов'язані з великою кількістю знаків альтерації. Таке співставлення має психологічний сенс, бо якщо на початку строфи героїня просто звертається до вітру, то потім вона зізнається йому (можливо, і собі самій), що вона дуже сильно страждає від вимушеної розлуки з коханим. Крім насичення хроматикою, друга половина розділу А створює більший ступінь напруженості за допомогою фактури фортепіанного супроводу, що викладено вже не одноголосно, а двоголосно, переважно за принципом вільного контрапунктування, але в 14 такті можемо знайти застосування імітації.

Перехід до розділу В відбувається не одразу, що нагадує про головний образ цієї пісні — вітер, рух якого не буває цілеспрямованим. П'ятитактова інтерлюдія ніби виводить на перший план образ стихії — динаміка варіюється від p до ff характер виконання позначено ремаркою Apassionato, характерні широкі арпеджійні пасажі та надзвичайно стрімкий тональний розвиток (не завжди можна встановити належність відрізку музики до певного ладу). Можливо, навмисне обманюючи очікування слухача, композитор позначає розділ в Dolcissimo, але для того, хто знає текст, це не буде несподіванкою — друга строфа передає більш спокійні та ніжні почуття. Саме тут партія голосу містить найбільш протягнену мелодію «широкого подиху», цей розділ можна назвати «осередком кантиленного інтонування» всього циклу. Підготований в зв'язці тип остинатного супроводу дещо варіюється, але ідея руху по звукам розкладеного тризвука залишається незмінною. Саме в фортепіанній партії можемо виявити коло тональностей, що їх використовує композитор в розділі В: D-dur, h-moll, B-dur, e-moll, a-moll, A-dur, d-moll, Des-dur, b-moll, a-moll. Як бачимо, поруч звучать віддалені одна від одної на п'ять знаків b-moll та a-moll — свідоцтво того, що композитор має своє бачення природи ладотонального розвитку, що не завжди збігається з класичними уявленнями.

Як і в першій пісні, реприза наступає через плагальний каданс-накладення. Розділ А не зазнає змін — вони зосереджені в В1. Вже в першому рядку лише партію соліста викладено таким же чином, як і

в експозиційній частині, а акомпанемент наведено в похідному вигляді, що в розділі В став результатом розвитку фактури. Починаючи з другого рядка тексту Бакрі пише і нову мелодію, і новий супровід. Щоправда, фактура фортепіанної партії нагадує про другу половину розділу А, але із значно інтенсивнішим поліфонічним і тонально-гармонічним розвитком. Можна стверджувати, що вже цей фрагмент починає виконувати узагальнюючу функцію, що її покладено на коду. У такий спосіб композитор виявляє власний підхід до функцій музичної форми, їх змінність та можливість суміщення.

Невпинна ритмічна пульсація не переривається навіть в коді (ремарка «Quasi murmurando»). Але вона синтезує, чергує та навіть одночасно поєднує три своїх види викладення: першої половини розділу А, другої та «похідний» варіант з В. Така узагальнююча роль коди зумовлена не лише суто музичними закономірностями, але й змістом вірша: героїня просить вітер переказати її коханому, що «його присутність дасть їй радісне відчуття кохання та життя». Але це не єдиний випадок прямого впливу тексту вірша на музичні засоби виразності в коді. Вербальний текст «Скажи йому, але не тривож його» співаються pp, з підкресленням ключового слова «Leben» половинними тривалостями, а зізнання в необхідності коханого для відчуття повноцінного і радісного життя — mf.

Особливою рисою коди є активний тонально-гармонічний розвиток, що зазвичай в кодах відсутній, бо вступає в протиріччя з її фукціями завершення. Бакрі використовує співставлення таких далеких тональностей, як es-moll та h-moll, що знову немов нагадує про непередбаченість вільного руху вітру. Але ладові знахідки композитора цим не обмежуються, в останньому пасажі пісні він вдається до комбінаторного поєднання ладів натуральних на штучних. Так, ліва рука грає висхідне арпеджіо G-dur'ного тризвуку, а права — пасаж, заснований на другому з «ладів обмеженої транспозиції» О. Мессіана, чергуванні тону та півтону. Для композитора інтервальні сполуки тут не мають значення: тому самому матеріалу в лівій руці відповідають різні звуки в правій — із зсувом на півтон. Звісно, може виникнути враження, що таким зверненням до суто інтелектуального методу композиції, притаманного авангарду «другої хвилі», Бакрі немов порушує неоромантичну спрямованість. Проте можна згадати, що лад

«тон-півтон» був використаний М. А. Римським-Корсаковим в опері «Садко», тому не можна його однозначно та безапеляційно відносити до знахідок XX ст. Однак й стверджувати, що Бакрі знав оперу Римського-Корсакова та навіть більше — від нього запозичив використання цієї ладової структури, було б надто ризиковано, оскільки немає відомостей про ставлення композитора до опери «Садко». Завершується «Зулейка» звукозображальним засобом: трель в правій руці партії фортепіано та тремоло в лівій руці востаннє нагадують про головний образ цієї пісні — вітер. Останні такти коди немов «розчиняються» у повітрі.

Різка та болюча зміна стану відбувається в заключній пісні циклу «Nun hast du mir den ersten Schmerz getan» (на слова Адельберта фон Шамісco). Напевно, бажаючи досягти більшої правдивості відображення смутку, Бакрі не використовує типових форм — остання пісня має наскрізну композицію з розгорнутим вступом та кодою, і містить повтори музичного тексту як внутрішні, так і з іншої пісні циклу. В заключному номері циклу композитор найбільше віддаляється від традиційних для романтизму норм формотворення, мелодики, гармонії та фактури. Напевно, так він прагне показати, що після тяжкої втрати повернутися до звичних музичних засобів виразності було б надто неправдоподібно. За алгоритмом появи теми вступу («Grave, quasi cadenza») та зміною типів фактури в партії фортепіано можна визначити три етапи розгортання форми. Перший з них — такти 1-33; другий — 34-46; третій — 47-69. У такому разі межі фаз співпадають з поділом вірша Шамісco на три строфи. Хоча можливі й інші варіанти поділу, оскільки Бакрі не використовую широких побудов: протягом 69 тактів позначення темпу та характеру руху змінюється дев'ять разів! Це має психологічне значення — відбиває образ спустошеність, що охопила героїню циклу.

Тема вступу — п'ять акордів: дві пари та один, не пов'язаний з ними. Перша пара — мінорний тризвук, що переходить в збільшений (занотований як збільшений квартсекстакорд), друга — мажорний тризвук, що переходить в мінорний. Відчуваючи необхідність краще підготувати перехід емоційних станів від радісного очікування коханого до туги за його смертю, композитор між темою вступу та моментом включення партії соліста проводить семитактову зв'язку. В

ній відчуваються відхилення від норм музичної мови, про які згадувалося вище: мелодія містить різкі інтонаційні ходи (наприклад, висхідний стрибок на велику дециму), майже не має тональної основи, гармонізована рядом паралельних тризвуків, що розташовані над нею та дисонують з нею.

Вокальна партія цієї пісні також суттєво відрізняється від партії попередніх двох. По-перше, кантиленність зникає (як невідповідна художньому образу), і замінюється на речитативно-декламаційне інтонування. Мелодія вибудовується шляхом протиставлення повтору одного звука або руху в обсязі терції зі стрибками на септиму або октаву. По-друге, принцип дисонування мелодії із супроводом паралельних тризвуків, що був використаний у зв'язці, зберігається і після вступу соліста. Щоправда, композитор знову демонструє вміння полегшувати виконавські складнощі. Лише в третій пісні та в місцях, що їх особливо важко точно проінтонувати, партія фортепіано дублює вокальну лінію.

Розділ piu largo, в якому розповідається про втрату героїнею коханого (від слів «Du schlafst, du harter, unbarmherz'ger Mann»), містить новий тип фактурного викладу. Утворюється триголосся неімітаційного складу, і складається враження, що будь-яка звуковисотна координація ліній відсутня, оскільки автор допускає як різноманітні дисонанси, так і рух паралельними квінтами (т. 25). Відчуття «потоку свідомості» підкреслено авторською ремаркою «quasi ipnotico» (немов гіпнотично). І знову Бакрі вдається до підкреслення семантики слова: «Den Todesschlaf» повторюється тричі: перший раз з октавним стрибком на звук g другої октави (найвища нота в партії соліста), а другий і третій — жалібним висхідним мотивом в обсязі малої терції.

Останній склад третього повтору слова «Todesschlaf» припадає на початок проведення теми вступу, що передує другому розділу. Його звучання слід вважати кульмінаційним: по-перше, через те, що в ньому повторюються слова «Die Welt ist leer» («Світ порожній»), увиразнюючи відчай героїні; по-друге, вокальна партія концентровано (протягом трьох тактів) охоплює великий діапазон — b малої октави до тону f2. Тут найбільшою мірою виявляється дисонантність вокальної партії та фортепіанного супроводу (з'являється інтервал збільшеної октави). Значне посилення консонантності характерне для спогадів

вбитої горем жінки про минуле («Geliebet hab ich und gelebt» — «Кохала я та жила»), де вокальна мелодія супроводжується фортепіано спочатку одноголосною, а потім поліфонічною фактурою, що дещо нагадує стиль викладу Й. Брамса.

Третій розділ розпочинається органним пунктом, щоправда, з порушенням норм класичної гармонії, що вимагають його консонування з верхніми голосами (хоча б в момент його введення). Бакрі ж протиставляє звук «с» чергуванню тризвуків Des-dur/H-dur, створюючи значну гармонічну напругу. Звернемо увагу на зумовленість музичних детелей вербальним текстом: на словах «Der Schleier fallt» («Падає завіса») в партії голосу з'являється низхідний стрибок на квінту. Слід зазначити, що третій розділ форми не є репризним, бо повторення музичного матеріалу завадило б показу плинності психологічних станів героїні. Проте композитор задіяв фрагменти вже відомої музики: по-перше, на словах «Du meine Welt!» («Ти — мій світ!») мелодія голосу містить мотив, споріднений до початку вокальної партії в першій пісні (навіть із схожими словами «Du Meine Seele» — «Ти моя душа»). Семантичне навантаження цього моменту підкреслено дублюванням партії голосу фортепіанним супроводом (хоча це не є необхідним для полегшення виконання, оскільки фактура не надто насичена дисонансами). По-друге, повторюється тема вступу, набуваючи значення Idee fixe, що відтепер заволоділа свідомістю героїні циклу.

Окрему виконавську складність спричиняє німецька мова, якою написано текст. Як зазначає Т. Мадишева, «...вокальна фонетична база німецької мови тісно пов'язана з подоланням труднощів, що зумовлені фонетикою української мови» [7, с. 32]. Загальновідомо, що значну незручність для співу в німецькій мові становить необхідність чітко проартикулювати часті сполучення кількох приголосних, бо інакше невірно вимовлене слово може набути іншого значення: «Навіть невеликі відхилення від комплексу правил німецької орфоепії у співі призводять до зміни тексту, некрасивого звучання та незручності у співі» [7, с. 34].

Висновки. «Три романтичних пісні кохання» Н. Бакрі — результат відтворення неоромантичної поетики в умовах глобалізованої куль-

тури XXI століття. З провідних рис стилістики твору вирізняються наступні: застосування різних типів вокального інтонування; значна роль фортепіанного супроводу і багатство фактури, відбиття певних деталей вербального тексту в мелодиці; диференціація міри дисонантності гармонічної мови, індивідуальне формотворення в кожній з трьох пісень; наявність інтонаційно-тематичних зв'язків між частинами вокального циклу.

Інтегруючі якості неоромантизму виявляються в «Трьох романтичних піснях кохання» в поєднанні музичних традицій різних країн Західної Європи: французької, за національною належністю автора музики, та німецької — за походженням вербального тексту. Це спричиняє додаткові виконавські складнощі, що постають перед тим, хто бажає включити до свого репертуару «Три романтичних пісні кохання» Н. Бакрі.

Перспективу подальшої розробки теми дослідження складає наявність численних вокальних циклів Ф. Пуленка, чия творчість по відношенню до Н. Бакрі являє національну і жанрову традицію. Так, у подальшому семантико-компаративному дослідженні паралельних зв'язків «Ф. Пуленк – Н. Бакрі» можна обґрунтувати спадкоємність жанру камерно-вокальної музики у контексті французької музики XX – XXI ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асатурян А. С. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси в контексте музыкального символизма: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2017. 191 с.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
3. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
4. Жаркова В. К. Дебюсси и М. Равель: два взгляда на проблему «диалога традиций». Київське музикознавство: зб. ст. 2004. Вип. 16 «Культорологія та мистецтвознавство». С. 202–207.
5. Купец Л. А. Камерно-вокальное творчество Клода Дебюсси в контексте французской художественной культуры конца XIX – начала XX века: автореф. дис. … канд.. искусствоведения: 17.00.02. СПБ., 1995. 18 с.
6. Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена

в контексте камерно-вокального творчества композитора: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. Киев, 2005. 211 с.
7. Мадишева Т. П. Співак і мова. Харків: Штріх, 2002. 160 с.
8. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 19 с.

REFERENCES

1. Asaturyan A. S. Kamerno-vokalnyy stil K. Debyussi v kontekste muzykalnogo simvolizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 [Chamber and vocal style of C. Debussy in the context of musical symbolism]. Kharkov, 2017. 191 p.
2. Bobrovskiy V. P. Funktsionalnye osnovy muzykalnoy formy [The functional bases of musical form]. Moscow: Muzyka, 1978. 332 p.
3. Grigoreva G. V. Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [Stylistic problems of Russian Soviet music in the second half of the XXth century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 p.
4. Zharkova V. "K. Debyussi i M. Ravel: dva vzglyada na problemu «dialoga traditsiy» " [C. Debussy and M. Ravel: two views on the problem of "dialogue of traditions"]. Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv musicology], vol. 16 (2004): 202-207.
5. Kupets L. A. Kamerno-vokalnoe tvorchestvo Kloda Debyussi v kontekste frantsuzskoy khudozhestvennoy kultury kontsa XIX – nachala XX veka: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The chamber-vocal works of Claude Debussy in the context of French artistic culture of the late XIXth – early XXth century]. St. Petersburg, 1995. 18 p.
6. Lukovskaya S. V. Vokalnye miniatyury K. Debyussi na slova P. Verlena v kontekste kamerno-vokalnogo tvorchestva kompozitora: dis… kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 [The vocal miniatures of C. Debussy to words of P.Verlaine in the context of the chamber vocal works of the composer]. Kiyev, 2005. 211 p.
7. Madysheva T. P. Spivak i mova [Singer and language]. Kharkiv: Shtrikh, 2002. 160 p.
8. Mykhailova O. V. Poetyka kamerno-vokalnoi liryky Fransisa Pulenka: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [Poetics of the chamber-vocal lyricism of Francis Poulenc]. Kharkiv, 2009. 19 p.

УДК 78.071.1:78.087.68(430)“19”

Фартушка О.
Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

ТИПОЛОГІЧНЕ ТА ІНДИВІДУАЛЬНЕ У ХОРОВИХ ФУГАХ П. ГІНДЕМІТА

Фартушка О. Типологічне та індивідуальне у хорових фугах П. Гіндеміта. Статтю присвячено виявленню співвідношення типологічного та індивідуального в музичній мові П. Гіндеміта, що увиразнює специфіку його художнього мислення (на прикладі хорових фуг № 1 з Ораторії «Безкінечне» та № 7 з Реквієму «Коли на дворі перед домом цвів цієї весни бузок»). Встановлено принципи організації музичного цілого з поліфонічної точки зору. Виявлені виконавські аспекти вокально-хорових творів. Типологічне у хоровій поліфонії П. Хіндеміта увиразнюється на ґрунті класичних поліфонічних форм та прийомів, принципів тематичної єдності та варіаційного розвитку. У свою чергу індивідуальний творчий метод композитора втілює синтез тематизму та гармонічної системи основного тону, поліфонізації фактурних пластів та архітектоніки цілого.
Ключові слова: хорова поліфонія, художнє мислення, творчий метод, фуга, інтонація, хорове виконавство.

Фартушка А. Типологическое и индивидуальное в хоровых фугах П. Хиндемита. Статья посвящена выявлению соотношения типологического и индивидуального в музыкальном языке П. Хиндемита как воплощении специфики его композиторского мышления (на примере хоровых фуг № 1 из Оратории «Бесконечное» и № 7 из Реквиема «Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень»). Установлены принципы организации музыкального целого с полифонической точки зрения. Выявлены исполнительские аспекты вокально-хоровых сочинений. Типологическое в музыкальном языке проявляется в использовании классических полифонических форм и приемов, принципов тематического единства и вариационного развития. В свою очередь индивидуальный творческий метод композитора являет собой синтез тематизма и гармонической системы основного тона, полифонизации фактурных пластов и архитектоники целого.
Ключевые слова: хоровая полифония, художественное мышление, творческий метод, фуга, интонация, хоровое исполнительство.

Fartushka O. The typological and the individual in P. Hindemith's choral fugues.
The aim. The article is meant to detect the typological and the individual in the choral polyphony of P. Hindemith, using his choral fugues #1 from the Oratorio Eternal and #7 from the Requiem "When in the yard in front of the house, a lilac was blooming this spring" as the examples. Though P. Hindemith's creative work was considered in the monograph of T. Lyova-O. Leontieva and in P. Kiselyov's thesis (such aspects as general stylistic peculiarities of choral art and dramaturgy of long forms), nevertheless his choral fugues have been studied to a lesser degree. Due to a great performance interest, a poor theoretical basis concerning the choral polyphony of the German composer proves that the topic of the research is urgent.
Research methodology. The author applied the structural-functional and comparative methods. The performance approach to the study of P. Hindemith's fugues reflects the specifics of choral art.
Results. The parity of the typological and the individual was detected by the analysis of the fugues in the creative manner of the German Maestro. Components known for their being universal can be separated from those whose nature is caused exceptionally by the composer's writing style. The typological in the music language became apparent not only in the polyphonic forms, the thematic unity principle, and a variation development taken as the basis of a composition but, first of all, in the revival of the baroque conceptual idea. The composer's individual creative manner has to do with a synthesis of a thematic character and a harmonic system of the main tone, polyphonization of the texture, and architectonics of the whole.
The abovementioned choral fugues appear as two classic in their forms examples, at that each of them has its peculiarities. The fugue from the Oratorio "Eternal" consists of an unfolded opening with an intense polyphonic development, a double common exposition of two themes, a rather unfolded middle part, and a dynamic reprise. The composer used the principles of variation of a music material with essential contrapuntal transitions. The fugue from the "Lilac" Requiem involves an introduction, a separate exposition of two themes, a middle part, an unfolded reprise, and a magnificent choral coda.
The comparative analysis of the themes in these fugues by P. Hindemith revealed their complex interval-intonational and rhythmic-articulation structures. The development of the musical thematic character is realized by means of variation of its separate elements, a contrapuntal transition of choral voices and orchestra layers, while a choral polyphony is pushed aside with an orchestra texture sounding with an ostinato's important role. P. Hindemith demonstrates the specifics of a choral polyphony as a performance unit on the maximum of the tessitura-

dynamic capabilities, a variety of articulation techniques and abundance of voice leading.
Novelty. The analysis of P. Hindemith's fugues detected the parity of the typological and the individual in the musical language which helps to comprehend the specifics of the composer's artistic thinking.
Practical significance. The 20th-century choral music very often complied with the logic of its creators' polyphonic thinking. The grounding of the parity of the typological and the individual in P. Hindemith's choral polyphony will enable interpreters to adopt the objective-historical continuity as a musical universal. In this very context, a development of different forms of a choral polyphony will occur as in the first half of the 20th century (creative work of I. Stravinsky, D. Shostakovich, P. Hindemith, G. Ligeti, B. Lyatoshynsky), so in its latter half (creativity of V. Bibik, I. Karabits, O. Shchetynsky). The studying of these forms of a choral polyphony makes a novel scientific discourse in music studies of the 21st century.
Keywords: choral polyphony, artistic thinking, creative manner, fugue, intonation, choral performance.

Постановка проблеми. Відома музикознавцям криза музичної мови початку ХХ ст. призвела до пошуків нових конструктивних рішень. У той же час відбувалося відкриття нових музичних пластів, що увиразнили відродження інтересу до старовинних форм і жанрів доби Ренесансу та Бароко. Митцями закладається основа стильового напряму, що стає одним з провідних у ХХ ст. — неокласицизму. Серед його принципів — відродження форм і жанрів епохи Бароко, її поетики та духовних засад художнього мислення, що стали характерними не тільки для музичного мистецтва, але й культури в цілому. З'являються визначення цього історичного етапу на кшталт «ера поліфонії поліфоній» (К. Леві-Стросс), «століття контрапункту» (К. Южак).

Одним з яскравих представників, для якого усі названі принципи стали ключовими, є П. Гіндеміт. При попередньому дослідженні [5] було виявлено, що поліфонічне мислення композитора яскраво відбиває спосіб письма, що базується на поліфонії як системі функціонування художнього цілого. «Бузковому» Реквієму П. Гіндеміта притаманна драматургічна багатоплановість, що є наслідком звертання композитора до концепції бахівських Пасіонів. Цей факт унаочнює, як саме відбувалося переосмислення великих барокових форм у хо-

ровій творчості П. Гіндеміта.

Останні дослідження та публікації. Хорова творчість німецького композитора не уникнула наукового інтересу музикознавців. Їй присвячено окремий розділ монографії Т. Лєвої-О. Лєонт'євої [3] і кандидатська дисертація П. Кисельова [2], в яких висвітлено стилістику хорових творів композитора, драматургічні та структурні закономірності великих форм. Однак роль поліфонії у хоровій творчості П. Гіндеміта, особливості проявів типологічного та індивідуального ще не отримали достатнього висвітлення, на відміну від жанрів інструментальної музики композитора.

Мета дослідження — виявлення типологічного та індивідуального у музичній мові хорових фуг П. Гіндеміта.

Об'єктом дослідження є художнє мислення П. Гіндеміта, предметом —співвідношення типологічного та індивідуального як увиразнення специфіки композиторського мислення в хорових фугах (№ 1 з Ораторії «Безкінечне» та № 7 з Реквієму «*Коли на дворі перед домом цвів цієї весни бузок*»).

Виклад основного матеріалу. Традиційно поліфонічним формам (і фугам, зокрема) притаманна об'єктивна узагальнююча функція. У двох названих вокально-симфонічних полотнах німецького композитора хорові фуги також відіграють схожі ролі у загальній драматургії художнього цілого.

Сьома частина Реквієму П. Гіндеміта — інтродукція і фуга, при достатньо дієвому музичному тексті містить функцію філософського узагальнення для розкриття наскрізного образу Зірки. Урбаністичний характер поезії У. Уітмена (автора тексту), наповненість алегоріями, виклад головної ідеї («*Ось тіло та душа — моя країна*»), що стала початковим пунктом першої теми у контексті фуги як ідеального втілення гармонійності, — усі ці художні засоби увиразнюють гімн «абсолютної гармонії всесвіту».

Теми першої частини ораторії «Безкінечне», як відмічалося музикознавцями, звучать як вихідні тези, яким надається значення постулатів, бо повторені у кінці твору вони сприяють «симфонічній єдності крупної циклічної форми» [2, с. 305]. Вступний хор, що передує подвійній фузі, не наслідує суворим поліфонічним законам, але з «постійним поліфонічним варіюванням окремих елементів, ідеально відпо-

відає образу безкінечності» [2, с. 306]. Експонування цього образу у формі фуги є блискучим винаходом П. Гіндеміта: обидві теми проголошують ідею нескінченної гармонії, а активний контрапунктичний розвиток символізує мінливість світу. Дві хорові фуги П. Гіндеміта є взірцями двох класичних за структурою різновидів:

- фуга першої частини ораторії «Безкінечне» — зі спільною експозицією тем;
- фуга сьомого номеру Реквієму — з окремою експозицією тем.

Сьомий номер Реквієму має інтродукцію, а першій частині ораторії «Безкінечне» передує вступний хор. Він досить масштабний та складається з кількох розділів, насичених поліфонічним розвитком трьох тем, що готуються з перших тактів ораторії. При цьому один із розділів вступу — однотемна фуга, основна тема якої, її експонування та вільний розділ побудовані на варіантах однієї з тем початку частини. Значну роль відіграють остинатні будови, зокрема, ритмо–остинатні фігурації. Як відомо, звуковисотна логіка мелодичних ліній П. Гіндеміта підпорядковується індивідуальній системі звукової спорідненості, яку композитор виклав у «Керівництві з композиції». Ця система організує 12 тонів хроматичної гами за принципом зменшення контрасту з основним тоном.

Після експонування трьох тем вступна оркестрово-хорова прелюдія (насичена досить вільним імітаційним розвитком на основному тоні ***f***), готує однотемну фугу. Експозиція побудована на основному тоні ***es***. Перша відповідь — реальна домінантова: у ній зустрічаються вертикальні зрушення на терцію; потім тема віддаляється від основного тону, пройшовши хід h-a-g, і повертається до висхідного ***es*** (причому звучить двічі із подвоєнням голосів).

Вільний розділ ґрунтується на модифікації теми. Варіаційно-поліфонічний розвиток призводить до локальної кульмінації, де звучать усі три теми вступу у дзеркальному порядку.

Інтродукція до фуги сьомого номеру Реквієму побудована на тематизмі, який контрастує до основного тону ***a***, що у цьому розділі досить тривало звучить в оркестровій педалі. За системою П. Гіндеміта, співвідношення основного тону і основного мелодичного тематизму створює загальний контур звучання. У цьому випадку він до-

сить мінливий: теми проводяться з поступовим підвищенням, починаючи з основного тону, далі в збільшену секунду, потім у тритон; наступне проведення починається з відношення у велику терцію до основного тону. Власне тема характеризується нестійкістю через переважання руху по віддаленим тонам. Основний тон хроматичним низхідним рухом доходить до ***f***; останнє проведення теми узгоджується з звучанням основного тону ***fis***.

Кульмінація інтродукції слугує предиктом до фуги, обидві теми якої мають інтонаційну спорідненість до головної теми оркестрової прелюдії, що, в свою чергу, є основним інтервальним «каркасом» усіх наскрізних тем Реквієму. Саме у сьомій частині в темах фуги ця інтервальна структура постає у найбільш кристалізованому вигляді, увиразнюючи філософську семантику твору.

«Ядром» першої теми фуги № 7 Реквієму є оспівування інтервалу терцій та стрибка на чисту квінту вниз, з подальшим його заповненням у розгортанні теми. Ритмічна побудова цієї теми надає їй дуже помітного у фактурі звучання та широти. Друга тема архітектурно дуже схожа з першою, але інтервальна структура, що спирається на мотиви інших лейтобразів твору, змінюється: малосекундова поспівка, стрибок на ч. 5 вниз, його поступове заповнення.

Характеризуючи теми фуги першої частини ораторії «Безкінечне», слід відзначити їх більшу контрастність між собою. Спільне експонування тем фуги обумовило дуже високий рівень ритмічної самостійності голосів. Обидві теми звучать спочатку в партії оркестра, потім у хорі, збагачуючись семантикою вербального ряду і утворюючи подвійну експозицію. Перша тема починається стрибком на чисту квінту, яка задає загальний тонус звучання. Велика кількість стрибків, загострена ритміка та штрихова палітра, досить великий масштаб (12 тактів) надають темі «плакатний» характер. Ядро другої теми (що розгортається короткими репліками у висхідному русі і комплементарному ритмі) здається більш вагомішим, завдяки великим тривалостям.

Експозиція першої теми сьомого номеру Реквієму П. Гіндеміта має чотири проведення, що починаються з квінтового від основного тону. Відповіді підпорядковуються змінам основного тону: e – h – a – e. У часовому вимірі перша відповідь звучить через сім метричних

долей; у наступних проведеннях горизонтальний зсув збільшується. Після інтермедії побудованої на основі канонічної імітації в октаву (у парі «сопрано — тенор»), починається вільний розділ, де перша тема йде за основним тоном, який займає позиції: h – d – f – es.

Після проведення в тоні ***es*** тема зменшується; поступово залишається лише ядро, далі — один інтервал чистої квінти (ч. 5); фіксується основний тон a, з якого починається експозиція другої теми. Як і в експозиції першої теми, проведення йдуть слідом за основним тоном: a – d – e – a. Після чого відбувається розвиток за рахунок нетривалих подвійних канонічних імітацій в інтермедіях та проведення другої теми у віддалених тонах. Реприза поєднує обидві теми, що звучать стретно з горизонтальним зрушенням в одну метричну долю. Порядок вступу голосів змінюється поперемінно.

Друга тема підпорядковується основному тону першої. Поліфонічний розвиток за рахунок вільного імітаційного письма, напруження гармонічного рельєфу (завдяки звучанню тем у тонах, максимально віддалених від початкового) призводять до кульмінаційного проведення обох тем в оркестрі та монументальній коді. Гармонічний рельєф (Harmonisches Gefalle), за термінологією П. Хіндеміта, — це підйоми та спади гармонічної напруги, обумовлені послідовністю акордів з різним інтервальним складом та розташуванням.

Велику роль відіграють контрапунктуючи голоси, які складаються з реплік сигнального типу та остинатних фігурацій дрібними тривалостями, що розгортуються хвилеподібно, створюючи гармонічний рельєф, який то нагнітає, то розріджує напругу.

Експозиція тем фуги першої частини ораторії «Безкінечне» має більш концентровану у часопросторі фактуру. Сплетення тем відтіняється контрапунктуючими репліками окремих тембрів. В усій частині постійно використовується органний пункт, що пульсує дрібними тривалостями, надаючи звучанню безперервності.

Структурною ознакою фуги першої частини ораторії «Безкінечне» є спільна експозиція двох тем, що має подвійну будову. П'ять проведень обох тем у оркестрі мають чітку логіку. Після першого проведення звучать реальні відповіді з вертикальним зрушенням на інтервал чистої кварти: кожне наступне проведення віддаляє тему від ос-

новного тону, і лише останнє кульмінаційне проведення повертає теми до їх початкового тону ***fis***. Після досить тривалого кадансу починається друга фаза експозиції, побудована за тим самим принципом, але у більш компактній версії: обидві теми звучать в партії хору, інтервальні коефіцієнти вертикальних зсувів залишаються тими самими. Після більш розгорнутої інтермедії (ніж в оркестровій експозиції) теми повертаються до основного тону.

Вільний розділ фуги має дві фази. Перша — побудована на основі другої теми, що проводить тричі; з початком розділу починається нова динамічна хвиля. Лінії контрапунктуючих голосів (у більш м'якому штриху та більш плавному голосоведенні) складаються з хвилеподібних мотивів, що з кожним новим проведенням набувають більшої амплітуди. Друга фаза починається з проведення обох тем і розрідження фактури. Динамічне зростання підкріплено трансформацією першої теми: з кожним новим проведенням збільшується її перший інтервал. Після органного пункту ***cis*** (умовно домінантового) звучить в октавному подвоєнні друга тема у початковому вигляді. Повертається основний тон ***fis***: мелодичний рух зациклюється. На тлі мажорних акордів, у партії басів велично звучить перша тема. У кульмінації тема «розчиняється» у фактурі. Кода (тональність Fis–dur) містить кілька хоральних акордів, основний елемент першої теми, викладений в інверсії. Після бурхливого розвитку велич фіналу затверджує ідею «абсолютної гармонії».

Характеризуючи специфіку трактування хору як виконавської одиниці, слід зазначити, що П. Гіндеміт використовує його ресурс на повну потужність. В обох випадках він обирає виключно чотириголосний мішаний склад хору, що є звичним для німецької барокової традиції. У кожній з фуг використано майже весь можливий діапазон хорових голосів. Зустрічається висока теситура, проте дуже виважена (найчастіше у кульмінаційні моменти). Для виконання хорових фуг слід володіти штучним ансамблем, що пов'язано з питаннями динамічної рівноваги голосів, які знаходяться у різних теситурних умовах, а також з особливостями поліфонічної фактури, де основні тематичні елементи мають бути на першому плані. Складна інтонаційна структура тем потребує високої виконавської майстерності хору. Велика

кількість стрибків, різноманітна штрихова палітра, синкопи та досить нерівномірна метро-ритмічна структура роблять хорові фуги П. Гіндеміта достатньо важкими у вокальному плані.

Висновки. Проведений аналіз підтвердив усталену думку щодо переосмислення стилістики барокових форм і жанрів в системі композиційних засобів музики XX ст. [див.: 1, с. 75]. Результатом аналізу двох хорових фуг П. Гіндеміта є виявлення паритету типологічного та індивідуального як специфічної ознаки композиторського мислення. Компоненти, відомі своєю універсальністю, можна відокремити від тих, що підпорядковані виключно творчим методом німецького Майстра (див. схему).

Типологічне	Індивідуальне
• Тематична єдність і опора на класичні поліфонічні форми • Використання усієї системи контрапунктичних прийомів • Варіаційність розвитку музичного тематизму • «Абсолютна гармонія» як концепт барокової поетики	• Тематизм підпорядкован індивідуальній системі звуковисотної організації • Синтез тематизму та гармонічної системи основного тону • Поліфонія фактурних пластів • Поліфонічність вербального ряду та архітектоніки[1]

Розглянуті хорові фуги постають двома класичними за формою зразками, кожний зі своїми особливостями. Фуга с ораторії «Безкінечне» має розгорнуту вступну частину з насиченим поліфонічним розвитком, подвійну спільну експозицію двох тем, середній розділ, динамічну репризу. Композитор використовує варіювання та контрапунктичні перетворення. Фуга з «Бузкового» Реквієму містить інтродукцію, окрему експозицію двох тем, середній розділ, репризу (де теми проходять окремо у хорі, і в оркестрі) і величну коду. Порівняльний аналіз тем двох обраних хорових фуг П. Гіндеміта виявив їх складну інтервальну і ритмо-артикуляційну будову. Розвиток матеріалу в обох фугах здійснюється за ґрунті тематичного варіювання, перетворення контрапунктуючих голосів і пластів (де хорова поліфонія відтіняється оркестровим звучанням з використанням остинато).

Виконавську специфіку хору розкрито через стилістику вокаль-

но-симфонічного жанру, що спирається на багатство артикуляції та голосоведення і максимум теситурно-динамічного розмаїття звучання.

Отже, проаналізовані хорові фуги П. Гіндеміта є не тільки взірцем відтворення барокового письма: вони проникнуті духом етичних ідеалів епохи, до яких рефлексує автор. Його світоглядні засади базуються на протиставленні «порядок — хаос», а художні концепція увиразнює абсолютну Гармонію Всесвіту. Вищезазначене дозволяє наголосити роль П. Гіндеміта як одного з фундаторів необарокової хорової поліфонії, що є наслідком творчого синтезу модернізованих прийомів поліфонії барокової доби і композиторського письма ХХ ст.

Перспектива подальшої розробки теми. Хорова музика часто підпорядковувалась принципам поліфонічного мислення її творців. Обґрунтування паритету типічного та індивідуального у хоровій поліфонії П. Гіндеміта допоможе виконавцям цих творів, які зацікавлені у їх популяризації, усвідомити об'єктивно-історичну спадкоємність як музичну універсалію (усталений закон іманентно-музичної логіки мислення). Вивчення різноманітних аспектів хорової поліфонії як першої половини ХХ ст. (творчість І. Стравінського, Д.Шостаковича, П. Гіндеміта, Д. Лігеті, Б.Лятошинского), так і його другої половини (у творах В. Бібіка, І. Карабиця, О. Щетинського) постає актуальним дискурсом музикології ХХІ століття, скерованим на розкриття типологічного (як універсального) та індивідуального (як специфічного) у хоровій поліфонії Новітньої доби.

ЛІТЕРАТУРА

1. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки / В. Варунц. — М. : Музыка, 1988. – 80 с.

2. Киселев П. Б. Хоровое творчество Хиндемита: автореф. дис. ... канд. искусствовед. 17.00.02 / П. Б. Киселев. — М. : Московская гос. консерватория, 2009. – 23 с.

3. Левая Т. Н. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. — М. : Музыка, 1974. – 446 с.

---

1. «Система символів поеми У. Уітмена відбивається у музичну тканину через художнє мислення П. Гіндеміта у вигляді поліфонічної системи семантичних структур. Серед них образи-знаки Зірки, Бузку, Птиці, семантика яких змінюється у залежності від контексту та місця у драматургії Реквієму» [5, с. 67]

4. Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита / Т. Левая // Полифония : сб. статей [ред. К. Южак]. — М. : Музыка,1975. – С. 141-172.
5. Фартушка А. Полифоническая концепция «Сиреневого» Реквиема П. Хиндемита в аспекте новационного мышления / А. Фартушка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — К., 2015. – Вип. 116 : Комунікативна організація музичного твору. – С. 58-67.

REFERENCES

1. Varunts V. Muzykalny neoklassitsizm: Istoricheskiye ocherki / V. Varunts. — M. : Muzyka, 1988. – 80 s.
2. Kiselev P.B. Khorovoye tvorchestvo Khindemita: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. 17.00.02 / P.B.Kiselev. — M. : Moskovskaya gos. konservatoriya, 2009. – 23 s.
3. Levaya T.N. Paul Khindemit. Zhizn i tvorchestvo / T.N.Levaya, O.T.Leontyeva. — M. : Muzyka, 1974. – 446 s.
4. Levaya T. Polifoniya v krupnikh formakh Khindemita / T. Levaya // Polifoniya : sbornik statey [red. K. Yuzhak]. — M. : Muzyka,1975. – S. 141-172.
5. Fartushka A. Polifonicheskaya kontseptsiya «Sirenevogo» Rekviyema P. Khindemita v aspekte novatsionnogo myshleniya / A. Fartushka // Naukovyj visnyk Nacionaljnoji muzychnoji akademiji Ukrajiny imeni P.I.CHajkovsjkogho. — K., 2015. – Vyp. 116: Komunikatyvna orghanizacija muzychnogho tvoru. – S. 58-67.

УДК : 78.071.1 : 785.11 (477)

Рудь П.
Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

С ТИЛЬОВА ПАРАДИГМА ТВОРЧОСТІ О. ЩЕТИНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «ЗЕМЛЯ ФРАНЦА ЙОЗЕФА»)

Рудь П. В. Стильова парадигма творчості О. Щетинського (на прикладі твору «Земля Франца Йозефа»). Статтю присвячено визначенню характерних стильових засад у творчості О. Щетинського. Висвітлено основні принципи мислення композитора: інтертекстуальність, побудова єдиного стильового простору метатекстуальность, універсальність музичної мови (метамова). Вказано на множинність полістилістичних процесів у сучасній музиці та актуальність нових термінологічних визначень. Симфонічний твір «Земля Франца Йозефа» розглянуто в аспекті рівноправного діалогу різностильових лексем-ідіом, виражених у специфіці оркестровки, тембру, мелодики, ритму, фактури. Увагу приділено ретельній роботі автора із стильовими знаками-символами, створеними видатними симфоністами минулого, на переосмисленні авангардних технік у новому стильовому контексті.
Ключові слова: стильова парадигма, інтертекстуальність, метатекстуальність, полістилістика.

Рудь П. В. Стилевая парадигма творчества А. Щетинского (на примере произведений «Земля Франца Йозефа»). Статья посвящена определению характерных стилевых основ творчества А. Щетинского. Освещаются основные принципы мышления композитора: интертекстуальность, создание единого стилевого пространства метатекстуальности, универсальность музыкального языка (метаязык). Указано на множественность полистилистических процессов в современном творчестве и актуальность новых терминологических определений. Симфоническое произведение «Земля Франца Йозефа» рассмотрено в аспекте равноправного диалога разностилевых лексем-идиом, отраженных в специфике оркестровки, тембра, мелодики, ритма, фактуры. Внимание сосредоточено на тщательной работе автора со стилевыми знаками-символами, созданными выдающимися симфонистами прошлого, на переосмыслении авангардных техник в новом стилевом контексте.
Ключевые слова: стилевая парадигма, интертекстуальность, метатекстуальность, полистилистика.

Rud P. The stylistic paradigm in O. Shchetinsky's creative works (illustrated by examples from the work called "The Franz Josef Land"). Background. The article is devoted to the definition of characteristic stylistic foundations of creativity of the modern Ukrainian composer Olexander Shchetinsky. Beginning with the second half of the 20th century and up today the urgent problem of style has been drawing an especially great attention to itself. New terms have been created, such as style pluralism, style modeling, style polyphony, stylistic paradigm, style allusion etc. They point out the individual composer relationships with a wide range of the known styles. The category of style as the ontology notion is on the top of the hierarchy among all the existing definitions (in the spiritual and ethical analysis offered by V. Medushevskiy for music).

In order to define the style of a modern composer one needs to unite two directions: attitude to tradition (including the level of mastering the composition techniques) and the acquirement of own (individual) language and style signs. The complexity in choosing the exact (objective) style characteristics of a modern composer is often concluded in its many-dimensional quality, often demanded by the ambiguity of the situation of postmodernism – post-avant-garde. The second period of Olexander Shchetinsky's creative career is a qualitatively new stage on the way to forming his individual style. Searching for universal means, the composer is actively using all the intonation and style store of the "sign" elements of the past times by re-considering them in the present time and letting them through his own experience.

Objectives.The article is devoted to defining the special style features in the modern Ukrainian composer O. Shchetinsky's works of the beginning of the 21st century within the context of the situation of postmodernism – post-avant-garde: postmodernism as re-thinking the past through the lenses of the poly-stylistic dialogue; post-avant-garde as continuing the avant-garde line in the form of "implementing" (in contrast to separating) the techniques or their elements into the common language musical context.

The present article considers the problem of finding the mechanism for the style synthesis and of choosing the most exact terminology definition from the variety of notions in order to give characteristics to the creative works by Olexander Shchetinsky. The article emphasizes the notion of the "stylistic paradigm" which can explain the special features of the stylistic situation of the second period of O. Shchetinsky's creative career using the symphony called "The Franz Josef Land" as an example.

Methodology. The present work raises the question of an insufficient study of the Ukrainian composer's creative works. O. Shchetinsky's works are not often the object for the research by scientists and critics. Sometimes there is interest in

the press due to some concerts where the composer's music sounds. In whole there is a certain selectivity and episodic choice in the musicology approach to O. Shchetinsky's compositions. For example, some analytical articles devoted to the composer's instrumental music have a somewhat problem-and-subject character (O. Opanasyuk "The principles of explication of intentional and connotative senses in the modern music (based upon O. Shchetinsky's chamber and instrumental compositions)", I. Kohanyk "The style landscapes of "The Franz Josef Land", O. Kushniruk "The minimalism reception in Olexander Shchetinsky's oeuvre").

The article also offers an analysis for forming, compositional, and stylistic elements of "The Franz Josef Land" symphony, as well as for the specific features of the author's individual style in whole.

Results. O. Shchetinsky doesn't have many big symphony works (three of them were composed during the first period of his career, and five of them – during the second part). In 2002 the opera called "The Blind Swallow" starts the second period of his career. The composer turns to grand genres: choir, instrumental, symphonic, opera, where one may distinguish conceptuality, deep immersion into the depth of the universal musical language, and the change in the stylistic paradigm in the very creation.

"The Franz Josef Land" was composed in 2011 for the classic double symphonic orchestra supported by three trombones and "decorated" by a romantic harp. It is a one-part composition the basis of which is the first part of J. Haydn's clavier sonata (Es-dur (KH XVI, 49). In the music practice there are some examples of using somebody else's text ("Ricercata" by Bach-Webern, "Carmen-Suite" by Bizet-Shchedrin, Bach's fugues, "The Water Music" by G. Handel performed by the jazz pianist and composer Jacques Loussier), when in new compositions of the other authors it (somebody else's text) acquires "another" level of existence. In order to study the style processes in the modern music profoundly the notion of poly-stylistics has been introduced (A. Shnitke, 1971). Its manifestations are: stylistic polyphony, stylistic modulation (A. Shnitke), style modeling (O. Kuzmenkova), stylistic pluralism (M. Tarakanov), "stereo-style" (E. Shevlyakov), mono-stylistics (G. Grygoryeva), style synthesis, style contrast (L. Kazantseva) etc. The notion of the "stylistic paradigm" is applied to the style situation of the second period of O. Shchetinsky's career illustrated by examples from "The Franz Josef Land". The term "paradigm" is used in philosophy, science (T. Coon), linguistics (R. Bart); in musicology I. Kotlyarevskiy turns attention to it. The stylistic paradigm in O. Shchetinsky's composition is defined by the author himself in the annotation to the score (verbal forewords along with the title are becoming his important structure and sense element of the composition).

It means that the composer creates a certain "inter-textual dialogue" between styles or style models where "…none of the languages has advantage over each other" (R. Bart). The stylistic space of meta-textuality is becoming the stylistic paradigm — the "common denominator" in the musical composition by O. Shchetinsky.
The composer chooses the most significant elements of style of the most outstanding symphonists: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Tchaikovsky, Mahler, Debussy, and Shostakovich. Timbre colouring and specific orchestration have become the "external" attribute to symphonic composers' styles. The composition principle in the work is as follows: all the thematic material of the sonata (periods, separate phrases) is being led through step by step while interchanging with its author's variants.
Conclusion. As a result of the present research we give proofs of the fact that O. Shchetinsky's "The Franz Josef Land" is the example of finding a new stylistic paradigm formed by inter-textuality of poly-stylistics. The composer reaches the text stylistic unity (meta-textuality), and the universal musical language (meta-languageFrom the other hand, the stated composition finalizes the tradition of "personification-interpretation" of classic works through the lenses of post-avant-garde.
Key words: stylistic paradigm, inter-textuality, meta-textuality, poly-stylistics.

Стиль – засадниче поняття для усвідомлення і розуміння мистецьких процесів минулого і сьогодення. Ступінь його актуальності в певні історичні часи була різною, але саме з другої половини XX ст. і до нині воно привертає до себе особливо велику увагу. Відсутність наявної єдності епохального стилю («узагальнюючого і надихаючого», за висловом В. Медушевського) породжує численні стильові розгалуження в композиторській творчості. Трактування стилю як багаторівневої естетичної категорії збагатилось численними уточненнями; з'явились нові словоутворення: «стильовий плюралізм», «стильове моделювання», «стильова поліфонія», «стильова парадигма», «стильові алюзії». В усіх випадках йдеться про індивідуальні композиторські взаємодії із широкою історично-стильовою панорамою. Висвітлення категорії «стиль» як онтологічного поняття знаходиться на вершині «ієрархії» серед усіх існуючих його визначень. Найпереконливішим є визначення стилю В. Медушевським як категорії духовного аналізу музики: «Стиль — духовна висота і краса своєрідності. <...> В стилі ... є ентелехія —сутність, захована у його серцевині як

безкінечна ціль і спрямування» [7].

Постановка проблеми. Визначення стилю сучасного композитора поєднує в собі два напрямки: ступінь відношення до традиції (включаючи рівень освоєння технік композиції) та напрацювання власних (індивідуальних) мовно-стильових ознак. Саме ступінь взаємодії композиторської творчості із музично-історичною традицією дає можливість «вписати» композиторський стиль в сучасну стильову систему, означену множинністю понять. Складність вибору точної (об'єктивної) характеристики стилю митця часто полягає у її багатовекторності (можливо, продиктованою «розмитістю» визначень постмодернізму/поставангарду в музичній творчості.

Другий період творчості Олександра Щетинського починається із написання другої опери «Сліпа ластівка» (2002) і являє собою якісно новий етап на шляху формування індивідуального стилю митця. В пошуках універсальних засобів композитор активно задіє весь інтонаційно-стильовий арсенал «знакових» елементів попередніх часів, переосмислюючи їх крізь власний досвід. Механізм такого стильового синтезу та вибір найбільш точного визначення авторського стилю митця представляє проблематику даної статті. Актуальність її теми полягає у визначенні характерних стильових рис творчості О. Щетинського 10-х років XXI ст. в ситуації двох найбільш усталених мистецьких парадигм: постмодернізму — як переосмислення минулого крізь призму полістилістичного діалогу — і поставангарду — як продовження лінії авангарду у вигляді «вписування» технік або їх елементів у загальномовний музичний контекст.

Об'єктом дослідження є творчість О. Щетинського, предметом — стильова парадигма симфонічного твору «Земля Франца Йозефа».

Мета статті — обґрунтувати поняття «стильова парадигма» до контексту творчості О. Щетинського зазначеного періоду.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Творчість українського композитора О. Щетинського залишається недостатньо вивченою і не часто слугує предметом досліджень музикознавців. Деяке пожвавлення, і, відповідно, цікавість виникає у пресі у зв'язку з концертами, де звучить музика композитора (як, наприклад, статті в газеті «День» від 17.02 2012, 10.10 2012, 18.09 2015). Поодинокі аналітичні статті присвячені окремим хоровим, інструментальним, опер-

ним творам Щетинського у зв'язку із проблематикою жанру, стилю, техніки . Так, О. Опанасюк [8] застосовує інтенціонально-аналітичний метод з чотирма базовими принципами інтенціоналізму до аналізування інструментальних творів композитора періоду 1990-х — початку 2000-х років.

Із статей, присвячених питанням стилю композитора, назвемо працю І. Коханик, в якій авторка висвітлює «...проблему фактури як однієї з невід'ємних сторін стилеутворення і репрезентації стиля» [5, с. 89]. Дослідниця відмічає художню функцію фактури як стильового фактору у зазначеному творі українського автора, виокремлюючи два рівня «примхливого ландшафту» «Землі Франца Йозефа»: трансформацію тематизму і фактури Сонати № 49, Es-dur Й. Гайдна у власний музичний матеріал і стильові алюзії в авторському тексті. Цікавим є кількісне порівняння тактів у структурній схемі твору; стильовий портрет Й. Гайдна і відбиття його принципів в музиці Щетинського; приклади фактурних модуляцій. На наш погляд, симфонічний твір «Земля Франца Йозефа» є показовим на даному етапі творчості композитора не тільки з боку окремих характерних формотворчих елементів, але і таким, що відображує на цей момент специфічні риси авторського стилю в цілому.

Виклад основного матеріалу. Творчий доробок О. Щетинського різноманітний за жанрами та інструментальними складами. Великих симфонічних творів серед них налічується небагато (3 написані в першому періоді творчості, 5 — в другому). Починаючи з 2000-х років, композитор оновлює творчу палітру, звертаючись до масштабних жанрів (опери, хорових, інструментальних і симфонічних творів). Слід зауважити, що розмаїття пошуків, експериментів із техніками, тембрами, формами в камерній музиці О. Щетинського поступилось місцем концептуальністю творчих задумів в більш академічних жанрах. Приклад цьому — не тільки помітне кількісне зменшення ансамблевої і сольної музики, написаної в останнє десятиліття, але й зосередження уваги композитора на переосмисленні традиційних великих форм і жанрів, більш глибоке занурення у глибини універсальності музичної мови, і, відповідно, зміна стильової парадигми творчості.

Одночастинний твір «Земля Франца Йозефа» (2011) написаний для класичного подвійного симфонічного оркестру, підсиленого трьома

тромбонами та розквітчаного романтичною арфою. В його основу покладено першу частину клавірної сонати Й. Гайдна (Es-dur (KH XVI, 49). У передмові до партитури О. Щетинський зазначає: «...весь твір є одночастинною перманентною варіацією, складеною у сонатній формі». Звичайно, подібний підхід до «чужого» тексту є не новим в музичній практиці. Згадаємо «Річеркату» Баха-Веберна, «Карменсюїту» Бізе-Щедріна (або фуги Баха, «Музику на воді» Г. Генделя та інші класичні твори у виконанні джазового піаніста і композитора Жака Лусьє). Безумовно, «завдання», поставлені композиторами в названих творах по відношенню до оригіналу різні: у А. Веберна — це оркестрова обробка за принципом «темброової мелодії», коли окремі мотиви цілісних фраз проводяться у різних за тембром інструментів; у Щедріна – балетна транскрипція для струнних і ударних з динамічним «стисканням» до камерних масштабів; у Ж. Лусьє музика Баха «прочитана» крізь джазові традиції. Але в усіх випадках залишається «спільний знаменник» – «чужий» текст і його «інший» рівень існування в нових творах інших авторів. Пояснення подібного явища знаходимо в площині полістилістики, визначеної А. Шнітке ще у 1971 р. Композитором відмічені її два основних принципи: цитування та алюзії. І, якщо останній — це «натяки» і «невиконані обіцянки на межі цитати», то цитування має свій різновид — «техніку адаптації», яка, в свою чергу, передбачає «...вільний розвиток чужого матеріалу в своїй манері» [9, с. 328]. У повній мірі ця характеристика відноситься до твору О. Щетинського, де музика Й. Гайдна є тим простором — «землею» (недарма автор дає саме таку назву), на якій «росте» пишний стильовий сад, але слухач насолоджується ним, не ходячи серед дерев внизу, а ніби птах, спостерігає згори єдину строкату картину, інколи розрізняючи відтінки окремого кольору, аромату, силуету. Це порівняння не розкриває механізм утворення слухових асоціацій, але воно дає уявлення про рівень композиторської роботи із різностильовими елементами, які, в свою чергу, допомагають зрозуміти сутність індивідуального стилю автора.

Але повернемось до полістилістики. Це влучне об'ємне поняття стало відправним для поглибленого вивчення стильових процесів у сучасній музиці. Стилістичну поліфонію, стилістичну модуляцію як прояви полістилістики також знаходимо у А. Шнітке. Впродовж май-

же п'ятидесяти років існування це поняття не тільки не втратило актуальності, але й продовжує розвиватись, збагачуючись уточнюючими термінами: «стильове моделювання» (О. Кузьменкова), «стилістичний плюралізм» (М. Тараканов), «стереостиль» (Є. Шевляков), «моностилістика» (Г. Григор'єва), «стильовий синтез», «стильовий контраст» (Л. Казанцева). Множинність подібних процесів у сучасній композиторській творчості свідчить про рівнозначність стильових лексем принципи роботи із ними: їх роль у кожному окремому випадку залежать від рівня взаємодії різностильового матеріалу із індивідуальною стилістикою.

Термін «парадигма», з'явившись у філософії, застосовується в науці (починаючи від Т. Куна), лінгвістиці (Р. Барт) і різних галузях досліджень, зокрема, у мистецтвознавстві. Під парадигмою розуміють концептуальну модель сукупності певних принципів, методів, підходів, теоретичного трактування явищ, «мінімальна множинність об'єктів», де «...дві одиниці однієї парадигми повинні мати деяку схожість для того, щоб могла бути очевидна різниця між ними» [2, с. 254]. І. Котляревський у своїй статті «Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства» [4] звертає увагу на застосування парадигми на різних музикознавчих рівнях (аналізу художніх канонів, стилів, музичних явищ і об'єктів) . Отже, термін «парадигма» у поєднанні із означенням «стильова» представляє співіснування стильових моделей, як в окремих творах, так і в творчому композиторському процесі.

Стильова парадигма в обраному творі О. Щетинського окреслена самим автором в анотації до партитури. До речі, для композитора стають традиційними передмови — словесні пояснення до творів, прочитання яких (за словами автора) є обов'язковим для сприйняття музики. Важливо, щоб слухач (виконавець) був підготовлений, вільно орієнтувався у несподіваних поворотах гри зі стилями (подібні твори розраховані на музично-інтелектуальну, добре освічену аудиторію). Більша частина інструментальної, хорової музики має такі передмови. Звичайно, це стосується програмних творів як основної частки творчого доробку О. Щетинського. Для композитора важливі всі деталі у композиції, включаючи назву, яка є одним із структурно-смислових «кодів» художнього твору.

Ключові вирази в авторських коментарях до твору «Земля Франца Йозефа»: «Я ніколи не протиставляю свого "коментаря" музиці Гайдна. ...мені йшлося про віднайдення спільного знаменника між різними стилями і культурами, що міг би стати ознакою нового стильового синтезу» — свідчать про важливість створення особливого тексту, в якому елементи сучасних композиційних технік підіймаються на рівень стильових елементів, рівноправних із традиційними (індивідуально-композиторськими, епохально-історичними). Розмежування (а тим більше – опозиція) атональних, сонорних і тональних, функціональних фрагментів відсутні; зникає звичне протиставлення-зіставлення сучасного і минулого. Напроти, з цих елементів вибудовується нова єдність стилістичного простору, інтертекстуального за своєю природою («лексичного типу», за виразом М. Арановського) .

Інтертекстуальність як один із основних методів постмодернізму дозволяє реалізувати ідею поєднання жанрово-стилістичних елементів різних часів у ситуації діалогу культур, створювати «відкриті» тексти як «гру зі стилями». У ХХ ст. інтертекстуальність формує полістилістику. У випадку із твором О. Щетинського виникає «інтертекстуальний діалог» (У. Еко) між стилями (або стильовими моделями), в якому «...жодна мова не має переваги над іншою» (Р. Барт) [2, с. 422]. Стильовою парадигмою — «спільним знаменником» – у музичному творі композитора стає стилістичний простір метатекстуальності.

Які ж стилістичні лексеми–«ідіоми» обирає (свідомо чи інтуїтивно) О. Щетинський для своєї «Землі Франца Йозефа»? Їх широкий історичний спектр добраний як енциклопедія стильових елементів найвидатніших симфоністів: Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Чайковського, Малера, Дебюссі, Шостаковича. Стильові ідіоми мають яскраве семантичне значення і слугують характерними ознаками композиторської творчості. У кожному випадку-посиланні-алюзії задіяний певний тематичний рівень — мелодика, ритміка, гармонія, тембр, оркестровка, фактура.

Канвою і тематичною основою для стилістичних нашарувань стають розділи сонатної форми гайднівської сонати та весь її звуковий матеріал (Г.П., Зв.П., П.П., З.П.). Між ними «проростають» інші тематичні утворення, чергуючись із «першоосновними» за принципом: після цілісного проведення певної теми і її кадансу, або доповнюючи

тему, віддаляючи каданс. В усіх випадках складається відчуття одночасного перебування в різних історичних вимірах, ніби тематичні зерна першого з віденських класиків «проростають» крізь час (як у казці «Джек і бобове дерево»), співіснуючи паралельно у своєму музичному світі і майбутньому. Цікаво, що цей прийом не створює еклектичної строкатості у творі. Об'єднуючим фактором слугує в рівній мірі ретельна робота із тематизмом і оркестровка.

Соната Й. Гайдна — не перший оркестрований О. Щетинським твір. До нього композитор вже робив інструментальні переклади: шести маленьких п'єс А. Шенберга для камерного ансамблю (1997), «4 останніх пісень» Р. Штрауса для сопрано і камерного оркестру (2008), фортепіанного концерту Е. Гріга для соліста і струнного оркестру (2011). Подібне існування чужих творів у вигляді перекладень, транскрипцій, інструментовок відоме з барочних часів. Такий вид творчої роботи переслідує дві цілі — навчальну (практичне знайомство із стилістикою та методами іншого композитора) і художню (надання можливості самому музичному тексту існувати у варіантах).

Тип оркестру, обраний для сонати Й. Гайдна, поєднує класичну парність із романтичним колоритом (арфа). Поєднання струнних із арфою відсилає до знаменитого Adagietto з 5-ї симфонії Г. Малера. Мідна група представлена двома валторнами, двома трубами і трьома тромбонами, які необхідні для точного втілення оркестрового стилю Моцарта, і підсилення звучності в стилі Г. Малера, Д. Шостаковича, П. Чайковського. Тембровий колорит і специфічна оркестровка стають «зовнішнім» атрибутом симфонічних стилів, своєрідним «верхнім шаром» слухацького сприйняття. Так, основні теми експозиції оркестровані в стилі Гайдна-Моцарта-Бетховена (основа оркестру — струнні, дерев'яні ведуть підголоски, фагот і валторна створюють гармонічне і динамічне підсилювання); поліфонічні фрагменти (і мінорні драматичні) звучать по-моцартіанськи; 4 останні такти експозиції (тт. 202-206) інструментовані, як у Бетховена: із імітаціями у всіх дерев'яних духових.

Композиційний принцип у творі наступний: послідовно проводиться весь тематичний матеріал сонати — теми у вигляді періодів, або окремих фраз, які після проведення в основному (гайднівському) вигляді далі варіаційно розвиваються за авторським «сценарієм», вкрап-

ляючись у текст сонати. Схема експозиції представляє наступний композиційний план:

Вступ Г.П.(перші 8т.) г.п.1 Г.П.(заверш.) г.п.2 Зв.П. зв.п.1
12т тт.13-20 тт.20-25 тт.25-29 тт.30-34 тт.34-45
тт.45-137

П.П. п.п.1 З.П.(2 перші фрази) з.п.1 З.П.(остання фраза)

тт.138-148 тт.148-167 тт.168-174 тт.174-200 тт.200-206

Зі схеми видно, що найбільші варіантні проведення торкнулись зв'язуючої та заключної партій. Далі розробка, реприза і кода вирішені подібним способом (тт.207-478 — розробка; тт.478-636 — реприза; тт.637-689 — кода). Цікаво, що темброво-оркестрове звучання експозиції не виходить за межі інструментовки віденського класицизму.

«Розбіг» по стилям задає великий контрапунктичний розділ на початку розробки (в стилі Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта). Далі в розробці і репризі стильових алюзій стає більше; і вони стосуються не тільки тембрової, але й мотивно-інтонаційної сфери. Наприклад, фактурно-інтонаційне, динамічне звучання у тт.267-270 нагадує симфонічний стиль Д. Шостаковича: варіант початкових ходів однієї з тем I частини П'ятої симфонії (з т. 363), причому вони органічно походять з мотиву Зв.П. гайднівської сонати; певні фрагменти розробки із характерною скерцозністю. У тт. 307-309 відчутний натяк на характерні ходи Й. Брамса — терцеві і секстові. Кульмінація (з т. 379) подібна до кульмінації I ч. 6-ї симфонії П. Чайковського (низхідні ходи духових на тлі tutti оркестру ff).

З 441 т. — фрагмент бетховенського стилю, з опорою на ритмічний мотив «теми долі». До речі, цей характерний ямбічний мотив є в сонаті Гайдна (перед завершенням З.П. в експозиції і репризі та у розробці перед предиктом (тт.53-56, 108-129, 179-183). У репризі звучання гобоїв і фаготів із форшлагами натякає на 5 ч. «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза (тт.593-596). У т. 609 цілотоновий рух великими терціями нагадує «Вітрила» К. Дебюссі. Звичайно, постійні повернення до тематизму сонати у класичній оркестровці врівноважують загальне звучання. Сонорні, атональні епізоди настільки органічно вплетені у тональне звучання і класичний тематизм, що переходи між ними стають ледь помітними. Весь текст сприймається як єдине

звукове поле. Композитор досягає своєї творчої мети — створення стильової парадигми нового порядку, де рівноправними є як історичні та індивідуальні стилі, так і стильові знаки окремих творів, а елементи композиційних технік ХХ ст. не розмежовують їх, а, навпаки, слугують посередниками — стильовими ознаками музичної мови сучасності.

Висновки. Аналіз стильових лексем обраного твору підтвердив, що поняття «стильова парадигма» якнайкраще пояснює особливості стильової ситуації другого періоду творчості О. Щетинського. «Земля Франца Йозефа» відкриває черговий етап творчості композитора разом із «Симфонічними портретами» (2013-14), «Ave Handel» для віолончелі із струнним оркестром (2014), «Літургійним» концертом для фортепіано з оркестром (2015).

Новий етап пов'язаний із винайденням стильової парадигми, сформованої інтертекстуальністю полістилістики, яка призводить до метатекстуальності (появи єдиного тексту нового стилістичного виду) і пошуку універсальності музичної мови (метамови). Шлях до неї композитор розпочав іще на початку 2000-х років у вокально-хорових жанрах.

Зазначений твір підсумовує традицію «перевтілення-прочитання» класичних творів крізь призму поставангарду. «Земля Франца Йозефа» створює своєрідну арку до «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка. Видатний український піаніст і композитор також представляє кожен етюд-танок в циклі як алюзію-присвяту стилю доби, композитора або окремого твору. Стильовим знаком стає тональність, певний акорд, фактура, регістр (проте це — тема іншого дослідження).

Перспектива подальшого розвитку теми знаходяться у площині подальших розвідок сучасної композиторської творчості (як О. Щетинського, так і інших композиторів), зокрема, — парадигматичної системи мовно-стильових елементів у новому часопросторі метатекстуальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. — М. : Композитор, 1998. — 341 с.

2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэзия / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.

3. Костюк Н. Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О. Щетинського) / Н. Костюк // Студії мистецтвознавчі. – 2005. – Число 2. – С. 92-102.
4. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства / І. Котляревський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музикознавство: з XX у XXI століття. — К., 2000. — Вип. 7. — С. 31-34.
5. Коханик И. Н. Стилевые ландшафты Александра Щетинского / И. Н. Коханик // Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського: Механізми новацій у музичній творчості: зб. наук. статей [упор. В. Г. Москаленко]. – К., 2013. – Вип. 108. —С. 88-99.
6. Кушнірук О. П. Рецепція мінімалізму в творчому доробку Олександра Щетинського [Електр. ресурс] / О.П. Кушнірук. — Режим доступу : https: // www.google.com.ua/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&.
7. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки. [Електр. ресурс] / В.В.Медушевский. — Режим доступу : https: // www.portal-slovo.ru/art/35815.php?ELEMENT_ID=35815&SHOWALL_1=1.
8. Опанасюк О.В. Принципи експлікації інтенціонально-конотативних смислів у сучасній музиці (на основі камерно-інструментальних творів О. Щетинського) / О.В.Опанасюк // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. — Вип. 22. — К. : Міленіум, 2012. — С. 26-36.
9. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Шнитке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. — М. : Сов. композитор, 1990. — С. 327-331.
10. Gabel G. Fourteen Composers in Today's Ukraine / Gerald Gabel // ex tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music. — 2008. — Vol. XIV/1, Spring / Summer. — P. 56-107.

References:

1. Aranovskij M. G. Muzykal'nyj tekst: struktura i svojstva / M. G. Aranovskij. — M. : Kompozitor, 1998. — 341 s.
2. Bart R. Izbrannye raboty. Semiotika. Poezia / Bart R. — M. : Progress, 1989. — 616 s.
3. Kostyuk N. Nevidoma suchasnist' (na materiali tvoriv dukhovnoyi tematyky O. Shchetyns'koho) / N. Kostyuk // Studiyi mystetstvoznavchi. — 2005. — Chyslo 2. — C. 92—102.
4. Kotlyarevs'kyy I. Paradyhmatychni aspekty rozvytku ponyatiynoho aparatu muzykoznavstva / I.Kotlyarevs'kyy // Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho: Muzykoznavstvo: z KhKh u KhKhI stolittya. —K., 2000. — Vyp. 7. — S. 31-34.
5. Kokhanyk Y. N. Stylevыe landshafty Aleksandra Shchetynskoho / Y. N. Kokhanyk // Naukovyy visnyk NMAU im.P.I.Chaykovs'koho: Mekhanizmy

novatsiy u muzychniy tvorchosti: zbirka naukovykh statey [uporyadnyk V.H.Moskalenko]. — K., 2013. — Vyp.108. —S. 88-99.
6. Kushniruk O. P. Retseptsiya minimalizmu v tvorchomu dorobku Oleksandra Shchetyns'koho : [Elektr. resurs] / O.P. Kushniruk. — Rezhym dostupu : https: // www.google.com.ua/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&.
7. Medushevskij V. Duhovno-nravstvennyj analiz muzyki : [Elektr. resurs] / V. V. Medushevskij. — Rezhym dostupu : https: // www.portal-slovo.ru/art/ 35815.php?ELEMENT_ID=35815&SHOWALL_1=1.
8. Opanasyuk O.V. Pryntsypy eksplikatsiyi intentsional'nokonotatyvnykh smysliv u suchasniy muzytsi (na osnovi kamerno-instrumental'nykh tvoriv O.Shchetyns'koho) / O.V.Opanasyuk // Mystetstvoznavchi zapysky: Zb. nauk. prats'. — Vyp. 22. — K. : Milenium, 2012. — S. 26-36.
9. Shnytke A. Polystylystycheskye tendentsyy v sovremennoy muzыke / A.Shnytke // Kholopova V., Chyhareva E. Al'fred Shnytke: Ocherk zhyzny y tvorchestva. — M. : Sov. Kompozytor, 1990. — S. 327-331.
10. Gabel G. Fourteen Composers in Today"s Ukraine / Gerald Gabel // ex tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music. — 2008. — Vol. XIV/1, Spring / Summer. — P. 56-107.

Розділ ІІ.

ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ І АНАЛІЗ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 78.01:781.68

Николаевская Ю.
Харьковский национальний университет искусств им. И. П. Котляревского

КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ КАК ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТОЛОГИИ

Николаевская Ю. Коммуникативная стратегия как проблема интерпретологии. Поводом к размышлениям является музыкальное искусство современности — тот непосредственный творческий и исполнительский процесс, соприкасаясь с которыми, терминологическая система музыкознания естественным образом развивается. Понятие «коммуникативная стратегия» служит механизмом распознавания смыслов, которые проявляются в момент творческого акта как интерпретации. Коммуникативная стратегия дает возможность осознать интерпретацию как процесс общения (диалога/полилога). Когнитивная модель Человека музицирующего представлена как система «Человек интонирующий — Человек контонирующий — Человек артикулирующий — Человек Интерпретирующий» и подтверждена примерами из творчества В. Сильвестрова, Ш. Палестина, А. Гугеля. Через тип коммуникации можно моделировать сущностные характеристики homo interpretatus. Коммуникативная стратегия становится базовым концептом и когнитивным механизмом интерпретативной теории музыкальной коммуникации. Предложены дефиниции стратегий (композиторская, исполнительская, слушательская, герменевтическая).
Ключевые слова: музыкальная коммуникация, интерпретология, homo interpretatus, коммуникативная стратегия, интерпретативная теория музыкальной коммуникации, коммуникативное пространство.

Ніколаєвська Юлія. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. Приводом для роздумів автора є музичне мистецтво сучасності, а також безпосередній творчий і виконавський процес, при взаємодії з котрими, термінологічна система музичної науки природним чином розвивається. Поняття «комунікативна стратегія», що розробляється у статті, у вивченні специфіки музичного мистецтва слугує механізмом розпізнавання смислів, що проявляються в момент творчого акту інтерпретації. Комунікативна стратегія дає можливість усвідомити інтерпретацію як процес спілкування, діалогу (пол-

ілогу). Когнітивна модель homo interpretatus представлена як система «Людина, яка інтонує — Людина, яка контонує — Людина, яка артикулює — Людина, яка інтерпретує». Ці позиції підтверджено прикладами з творчості В. Сильвестрова, Ш. Палестина, О. Гугеля. Через тип комунікації можна моделювати сутнісні характеристики homo interpretatus. Комунікативна стратегія є базовим концептом і когнітивним механізмом інтерпретативної теорії музичної комунікації. Запропоновані дефініції стратегій (композиторської, виконавської, слухацької, герменевтичної).

Ключові слова: музична комунікація, інтерпретологія, homo interpretatus комунікативна стратегія, інтерпретативна теорія музичної комунікації, комунікативний простір.

Nikolaievskaia Yu. A communicative strategy as an important issue in interpretology. The aim. The paper is meant to study the experience in actualizing the notion of communicative strategy which explains the essence of communicative transformations in musical art of the contemporary times.

Research methodology. The notion of communicative strategy is used in such areas as general and cognitive linguistics (T.A. van Dijk, O. Issers, N. Maksimova, A. Maslova, D. Pavlov), translation theory (T. Volkova), sociology (A. Bieloshapkin, S. Datsiuk), philosophy (T. Baigina), and pedagogy (Ye. Omelchenko). The author uses the methods of humanitaristics and interpretology (M. Najdorf, L. Berezovchuk, V.Moskalenko, A. Amrakhova, L. Shapovalova).

Results. A composition as a semantic space of meanings and senses presumes their decoding when being perceived or comprehended. However, any composition also represents a communicative space, and it becomes a communication space as such. The concept of communicative strategy explains how correlate communication and interpretation.

The interpretologic approach is focused on a personality – a subject of music – Man playing music. The variety of his modes is gathered into the system: Man intoning – Man contonating – Man articulating – Man interpreting. This cognitive model is supported by examples in the creative work of V. Silvestrov, Sh. Palestin, A. Gugel.

By means of certain communication mechanisms, homo interpretatus is able to change the field of sense which appears in the "text-composition" system. It is an urgent matter to choose a communicative strategy which, in the enlarged sense, means a way of communicating a sense, a mandatory choice of a communication vector (in the "composer-interpreter-listener" system). In the strict sense, comprehension of this category presumes specifying of its content which is meaningful in relation to the Other (a composer, performer, listener). This position forms a value system in such communicative forms as a composition, performance,

perception, and interpretation. The research results demonstrate a unity (universalism) of sense-forming mechanisms in the context of different strategies. The author's definitions are offered in the paper. The composer's strategy is an interpretation on the level of the idea that a text is being addressed (to other subjects of communication, to the Other as to a subject of communication).
The performer's strategy (interpretation of the Other's idea as a subject of addressing of the sense) is a type of communicative strategies directed at organising an acoustic (sound) form of a musical composition, modal by its nature. A performance process has such variable components as tempo-rhythm, articulation and dynamic scales, agogics, and sometimes a texture of presentation. The author defined several performer's strategies, namely "guarding", actualizing; modelling (in interactive events), audio-visualizing; contonative.
The listener's strategy is an interpretation of a sounding performer's text as a sense-bearing and modifying communicative space. Finally, the hermeneutic strategy involves an interpretation of a communicative act (J. Habermas) as a correlation of the speech and non-speech contexts. Thus, communicative strategies are various ways of existence of the interpretive thinking of homo interpretatus meant to create a communication space (out of a text, inside the text) which results in a new space of sense.
Novelty. The notion of communicative strategy is a basic concept and cognitive mechanism in the interpretative theory of musical communication. Its semantic extent unites subjects of relations and their value orientations into a whole system. Home interpretatus is not just a subject of performance activity, but also a landmark reflection of a man of culture in contemporary times and, accordingly, a mode of its cognition.
Practical significance. The practical aspect of the research involves defining of the methodological mechanisms which enable studying of various processes in the contemporary times art.
Keywords: musical communication, homo interpretatus, interpretology, communicative strategy, interpretive theory of musical communication, communicative space.

Постановка проблемы. Обращаясь к вопросам музыкальной интерпретации и ее статуса в современных формах художественных коммуникаций, мы сразу переведем фокус наших рассуждений в область интерпретологии. Интерпретология как название науки об интерпретации прочно вошло в научный тезаурус. Так, с таким названием в Москве проходят секции международных конференций, печатаются разделы сборников. В современной интерпретологии сложи-

лись научные концепции, посвященные изучению исполнительского стиля как типологической категории (Д. Рабинович, К. Мартинсен, О. Катрич и др.), жанра, творческого мышления. Ее основной позицией является синтез гуманитарного знания (с учетом новейших тенденций в философии и христианской антропологии) и целокупной науки музыкологии (с когнитивными установками на духовную рефлексию композитора и исполнителя). Признание ведущей роли субъекта творчества человека-творца, его сознания, психологии личности, по словам Л. Шаповаловой, обуславливает «герменевтический круг ОБЩЕНИЯ как КОГНАЦИИ (можно и наоборот — ПОЗНАНИЯ как ОТКРЫТИЯ СЕБЯ в ДРУГОМ» [30, с. 554].

Интерпретология намеренно задается следующими вопросами: что должен (может) ожидать современный слушатель от исполнителя? Насколько важен для каждого из них личностный опыт, как он реализуется в процессе интерпретации и насколько двусторонен процесс постижения смысловой сущности интерпретируемого произведения? Как исполнитель способен изменить смысловое пространство интонируемого текста? Каждый из вопросов формирует собственный проблемный круг, но все они направлены на постижение тех коммуникативных трансформаций, которые составляют сущность искусства Новейшего времени и требуют своего осмысления.

Целью статьи является опыт актуализации понятия «коммуникативная стратегия» в изучении музыкального искусства Новейшего времени.

Анализ последних публикаций по теме исследования. Области применения понятия «коммуникативная стратегия» в большей степени связаны с общей и когнитивной лингвистикой (см. исследования Т. А. ван Дейка [8], О. Иссерс [13], Н. Максимовой [15], А. Масловой [18], Д. Павлова [24-25], Г. Золотовой [10], Е. Клюева [14], И. Трufановой [27], теорией перевода (труды Т. Волковой [6]), социологией (А. Белошапкина [3], С. Дацюка [7]), философией (статья Т. Байгиной [2]), педагогикой (Е. Омельченко [23]). В этих гуманитарных дисциплинах разработан понятийный дискурс, типология и тактика стратегий. Однако что же изменяется в структуре современной музыкальной коммуникации? Очевидно, собственно сама коммуникативная система, смещающая грани между авторством, восприяти-

ем и исполнением: где автор? где слушатель? что такое «исполнение», и на каких уровнях возможна интерпретация? Как каждый субъект интерпретации «открывает себя в Другом»?

Если в начале XX века центром новаций было композиторское письмо, то к началу XXI в. новаторство во многом обусловлено трансформацией коммуникативных систем, коммуникативных процессов, коммуникативных форм. Например, В. Мартынов указывает на замену в процессе исторической эволюции музыкального искусства «пребывания» «переживанием»: «Композитор выражает свои переживания в форме произведения, слушатель переживает выраженное композитором в процессе прослушивания произведения; таким образом, музыка становится полем деятельности человека переживающего, пришедшего на смену человеку пребывающему» [17, с. 13]. Исследователь пишет о четырех стадиях музыкального искусства. И если периоды cantus planus («простое пение») и музыки res facta («заранее сделанная») непосредственно связаны с сакральным пространством, то opus-музыка («композиторская музыка») ставит в центр искусства «опус» как самодостаточную ценность. При этом следующая за ней opus post-музыка противостоит сложившейся культурной традиции. Для нее ключевым понятием становится не «опус», а «проект», а ключевой фигурой – инициатор проекта (не обязательно композитор).

На эти же процессы указывает М. Найдорф. Добавляя к четырем устоявшимся типам музыкально-коммуникативных систем (фольклорной, импровизационной, дилетантской, концертной), массмедийную [22], исследователь фиксирует их активнейшее взаимопроникновение: в художественном произведении: принцип репрезентации заменяется принципом презентации (сам создатель при этом может оставаться «за кадром», например, в жанре перфоманса). Л. Березовчук [4] обуславливает создаваемую целостность музыкального произведения, формулирует мысль о наличии трех реальностей: «Музыкальное произведение осуществляется в музыкальной деятельности человека всегда как целостный феномен. Так происходит и в композиции, и в исполнительстве, и в слушательском восприятии. Но стадии формирования подобной целостности включают в себя действие различных по своей природе механизмов физиологического,

психического и абстрактно-логического, неразрывно-связанного с историко-культурными способами усвоения информации и моделями произведения. Множественность механизмов объясняется тем, что одновременно нужно переработать специфичность физической реальности произведения (акустический феномен), реальность «чужого» психического опыта, в нем запечатленного, а также реальность культурной традиции» (курсив наш – Ю.Н.) [4, с. 120]. Вышеизложенная структура обусловлена исторически сложившейся коммуникативной ситуацией в музыкальной культуре и искусстве Нового времени.

Изложение основного материала. Предлагается следующая гипотеза. Произведение как семантическое пространство значений и смыслов, предполагает их расшифровку в процессе восприятия/понимания. Однако любое произведение представляет собой и коммуникативное пространство, и в таком качестве оно становится пространством общения. Соотношение коммуникации и интерпретации раскрывается через концепт «коммуникативная стратегия». Интерпретологический подход направлен на личность – субъекта музыки. С помощью особых механизмов коммуникации Человек Интерпретирующий способен изменить поле смысла, возникающее в системе «текст-произведение».

Initio. Начнем с анализа дефиниции. Коммуникативная стратегия — понятие, выходящее далеко за пределы музыковедения. Более того, чаще всего с ним не связанное. Так, С. Дацюк [7] указывает: «Намеренная отсылка смысла к актуальным контекстам и реальным адресатам есть первое условие коммуникативности: смысл текста должен быть подан через коммуникативное пространство… С другой стороны, всякий текст (речь) «будучи помещен в реальный процесс коммуникации, в реальное пространство преобразования (Мамардашвили). Этот процесс преобразования впервые обнаруживает себя как творческий процесс самого автора, его внутренний диалог, постоянную постановку себя то в позицию автора, то в позицию потенциального читателя (адресата). Процессы преобразования и есть коммуникативные стратегии» [7].

О. Иссерс называет коммуникативной стратегией «комплекс речевых действий, направленный на достижение цели» [13, с. 54], «когнитивный план общения» [13, с. 100], Т. Волкова – «план развертыва-

ния дискурса» [6, с. 25]. Д. Павлов дает определение «когнитивная стратегия», направленное на целеполагание, вцеленность в онтологическую структуру, ценностный анализ, отнесенность к ментальным процессам, врожденность, зависимость от субъекта и т.д.» и представляет собой «закономерность выбора способов решения задач познания для достижения определенных целей» [25, с. 63]. У. Лабов и Д. Феншел пишут о двух базовых стратегиях интеракции [32]. Очевидно, что в лингвистике параметры коммуникативной ситуации связаны с важными критериями оценки речевой ситуации: уместность и неуместность; ритуальность, стереотипность и нестереотипность; личностные особенности.

Укажем на два обязательных компонента «коммуникативных стратегий»: 1) процессуальность (стратегия — всегда действие); 2) преобразование (стратегия — всегда действие, направленное на изменение изначальной ситуации). В отношении музыкального искусства, обладающего собственным набором критериев, понятие «коммуникативная стратегия» требует спецификации. На наш взгляд, оно связано со следующими идеями:

- идея диалога как ситуации общения в культуре и идея адресованности текста (М. Бахтин); идея Другого как субъекта адресации (Э. Левинас);
- идея коммуникативного пространства как смыслового и преобразующего (М. Мамардашвили [16]) и теория коммуникативного действия (Ю. Хабермас [28]) как процесса соотношения речевого и внеречевого (внетекстуального) контекста;
- идеи интерпретирующего мышления (В. Москаленко [21]) как соотношения композиторского, исполнительского интонирования и слушательского со-интонирования);
- идеи интерпретирующей стратегии (А. Амрахова [1]), когнитивной парадигмы музыковедческого мышления (Л. Шаповалова [30]). Основные положения исследования А. Амраховой [1] можно сформулировать следующим образом: человек интерпретирует (а не отражает) окружающую действительность. Автор дифференцирует зависимость стиля художественного явления от. В основе всех интерпретирующих систем лежит сравнение. Сравнивающая стратегия также разнится от культуры к культуре, от индивида к индивиду.

Когнитивное понимание, по мнению автора, в отличие от семантического, фокусирует своё внимание не на едином инварианте и общности использования знаков, а на разнице в культурных толкованиях.

Motus. В коммуникативной структуре эпохи Новейшего времени значительно изменяются формы бытования произведения и соотношения в сложившейся иерархии «композитор-исполнитель-слушатель». Преподносимое теряет свою актуальность, становясь «обиходным», связи и контексты произведения становятся относительными, мобильными. Актуализируются идеи «открытого произведения» (У. Эко), ризомы (Ж. Делез), контонации (И. Мациевский) как ключевых установок творчества как композиторов, так и для исполнителей и слушателей, «до-страивающих» контурно заявленную форму. Понятие контонации включает в себя со-слушивание, со-присутствие, со-зерцание объективно существующего конгломерата звуков. Контонационность допускает, что звуки могут не тяготеть друг к другу (в отличие от интонационности), но объективно сосуществуют как таковые. Если интонационность более связана с экспрессией, то контонация – с созерцанием, если интонационность – это процессуальное, временное, контонационность — с пространственным аспектом восприятия. «Контонационность проявляется не только в представлении готового созвучия, но и тогда, когда последовательность звуков образует определенную мелодическую фигуру, рисунок, контур которой… приобретает значение не как движение, а как образованная в его результате завершенная целостная фигура», — пишет ученый [19, с. 47]. Так, В. Москаленко пишет о композиторском интонировании как «главном способе его творческой деятельности». При этом «…творец музыки интерпретирует свой собственный и коллективный музыкально-интонационный тезаурус [3.14]. Его деятельность нацелена на создание художественно самостоятельной музыкально-интонационной программы — музыкального произведения [5.17]» [там же]. Исполнитель (со-творец) «интерпретирует («дорабатывает») созданную композитором программу. Его деятельность нацелена на создание художественно самостоятельного варианта — звучащей версии музыкального произведения [1.12]», а «главным способом его творческой деятельности является исполнительское интонирование [3.6]» [там же]. Наконец, слушатель, который явля-

ется «со-исполнителем», не только «слышит исполнителя, но и мысленно «помогает» в исполнении музыки», со-участвуя. Главным способом творческой деятельности слушателя является со-интонирование» [21].

Вышесказанное позволяет аргументировать появление в системе музыкальной коммуникации еще одной дефиниции субъекта творчества — Человека Интерпретирующего. Идея И. Земцовского [9], касаемая сущности традиционной культуры, может быть спроецирована на контекст академической музыки Новейшего времени. Отразим на схеме смысловое поле коммуникации и роль Человека Интерпретирующего.

Поясняя схему, приведем несколько примеров.

Пример 1. Композитор В.Сильвестров, известный далеко за пределами Украины, откликнулся на события на Майдане (февраль 2014) собственным вариантом мелодии, созданной на текст гимна Украины и молитвы «Отче наш». Обе вокальные композиции репрезентируют авторскую интерпретацию архетипов культуры (гимна и молитвы).

Будучи Человеком музицирующим (автором текстов) и одновременно интонирующим (он сам исполняет гимн и молитву), композитор-исполнитель является и контонирующим (на наш взгляд, это пример «опространствовления» времени. Оба произведения написаны в медленном темпе, в нюансе пианиссимо, с «зависаниями» на отдельных тонах мелодии, со-звучны голосу души), и артикулирующим (сопровождение обеих вокальных композиций осуществляется также В.Сильвестровым). Высказывание В. Сильвестрова обращено к Другому и базируется на выходе к Нему и потому обречена на бесконечность смысловых интенций в процессе межличностного общения миллионной аудитории слушателей с диптихом «Гимн-Отче наш». Как следствие, раскрывается уникальная ситуация авто-коммуни-

кации, созданная Человеком интерпретирующим.

Пример 2 демонстрирует изменение коммуникативной ситуации в творчестве французского минималиста Ш. Палестина, использующем в своих произведениях обертоновый ряд (на органе, фортепиано, колоколах). В немногочисленных интервью композитор указывает на перемещение «событийности» в пространство инструмента: «…иногда люди говорят, что слышат очень мало в музыке; другие люди говорят, что слышат очень многое в моей музыке. Важно другое: вы думаете, что слышите *кого-то* (выделено мной — Ю.Н.), играющего невероятные мелодии, гармонии и ритмы на органе, но это не так! Это — орган, который играет как бы сам себя! Одновременно и я оказываюсь внутри звучащего пространства. Я и оно — едины» [31].

Проникновения в микромир звука повлекли за собой изменения фактуры звука, что и демонстрирует в полной мере творчество Ш. Палестина. Его творчество представляется как реализация смыслового поля, понимание которого возникает благодаря коммуникативной стратегии. Так, композитор (=Homo musicus) есть одновременно Человек музицирующий (презентующий собственное произведение) и Человек контонирующий (произведения рассчитаны на «пребывание» внутри звукового потока), а также Человек артикулирующий (Ш. Палестин — исполнитель на фортепиано, органе и колоколах) и интерпретирующий (в данном случае «фактуру звука»).

Пример 3 связан с произведением Александра Гугеля «Cursus temporis» (2004) для фортепиано. Композиция представляет собой поочередное нисхождение двух голосов из верхнего регистра в нижний в медленном темпе. Идея крайне проста, однако в ней сконцентрированы важнейшие для музыки XX в. концепты. О подобного рода произведениях Л. Кириллина пишет, что в них существенным образом изменяется имманентная логика формо- и смыслообразования: «…произведение («Атмосферы» К. Лигетти – Ю.Н.) уже не начинается, а возникает или постепенно проясняется для слуха из прародительницы-тишины; в нем больше нет действующих лиц, а есть облеченное в звуки самодостаточное бытие, движению которого наше восприятие, несомненно, придает какой-то смысл, однако этот смысл не привязан к определенной архитектонике и не исчерпывает себя в

конце произведения, да и конца как такового порою нет — есть удаление, замирание, истаивание» [13, с. 120]. Исполнение этого произведения самим автором иллюстрирует вышеизложенную идею единства функций в одном субъекте: Человек музицирующий (композитор) = Человек интонирующий/контонирующий, артикулирующий и интерпретирующий. Безусловно, в процессе исполнительства ощущается монотемпоральность и в связи с этим данный образ времени (его интерпретация автором) коренным образом изменяет сложившуюся коммуникативную структуру.

Необходимое уточнение: согласно В. Москаленко, «композиторское интонирование» как интерпретация собственного и коллективного музыкально-интонационного тезауруса совпадает с исполнительским интерпретированием и невозможно без со-интонирования (исполнителей и слушателей). Однако вышеизложенные примеры продемонстрировали не просто единство ипостасей Homo Interpretation в контексте искусства Новейшего времени. Важно другое: проекция Человека Интерпретирующего воздействовала в каждом конкретном случае на инвариантную коммуникативную структуру и трансформировала взаимодействия внутри нее. Такой интерпретологический подход, направленный на личность субъекта музыки, способствует обновлению понятийной системы в аспекте усиления роли коммуникативной составляющей. Эту интенцию и фиксирует музыковедческий дискурс понятия «коммуникативная стратегия».

Terminus. Для интерпретологии, изучающей механизмы коммуникации музыкального искусства, актуальны следующие определения.

Коммуникативная стратегия в широком значении — это способ трансляции смысла, обязательный выбор вектора общения (в системе «композитор-исполнитель-слушатель»). В узком значении понимание этой категории предполагает специфизацию её содержания, значимую для Человека Интерпретирующего позицию по отношению к Другому (композитору, исполнителю, слушателю). Искомая позиция формирует систему ценностей в таких коммуникативных формах: композиция, исполнение, восприятие, интерпретация. Соотнося эти формы между собой в дискурсе интерпретологии, можно выявить единство (универсализм) механизмов смыслообразования в контексте выявления разных стратегий работы с текстом музы-

кального произведения:

• стратегия созидания — организация интонационной формы (композиция);

• стратегия воссоздания фонической (звуковой) формы (Л. Н. Березовчук [4]) — собственно исполнение;

• стратегия восприятия — интуитивное обнаружение в себе событий, заложенных в тексте и озвученных в процессе исполнения — акт общения;

• герменевтическая стратегия интерпретирования — смысловая дешифровка заложенных в произведении смыслов (процедура понимания).

Выводы. Коммуникативные стратегии — это разные способы бытия интерпретирующего мышления для создания пространства общения (вне текста, внутри текста) Homo interpretation, результатом которого является новое пространство смысла:

• композиторская стратегия — интерпретация на уровне идеи адресованности текста (другим субъектам коммуникации, Другому как субъекту коммуникации)

• исполнительская стратегия — интерпретация идеи Другого как субъекта адресации смысла;

• рецептивная (слушательская) стратегия — интерпретация звучащего исполнительского текста как смыслового и преобразующего коммуникативного пространства;

• герменевтическая стратегия — интерпретация коммуникативного действия (Ю. Хабермас) как отношения речевого и внеречевого (внетекстуального) контекста.

Если композиторские стратегии в целом находятся в поле зрения исследователей, то остальные требуют их тщательной разработки как дискурсов, характеризующих функции Человека Интерпретирующего. Исполнительская стратегия — это вид коммуникативной стратегии, направленный на организацию акустической (звуковой) формы музыкального произведения, модальной по своей природе (изменяемые компоненты исполнительского процесса — темпоритм, артикуляционная и динамическая шкала, агогика, иногда фактурное изложение). Среди исполнительских стратегий можно назвать «охранную» (традиционную), актуализирующую; моделирующую (в инте-

рактивных акциях), аудиовизуальную; контонативную.

В рецептивной стратегии важной доминантой являет встреча активного сознания композитора/исполнителя/слушателя, что и способно преобразовывать коммуникативное пространство. Наконец, герменевтическая стратегия связана с когнитивными операциями интерпретирующего мышления участников коммуникативного процесса.

Завершая презентацию понятия «коммуникативной стратегии как базового концепта и когнитивного механизма интерпретативной теории музыкальной коммуникации, отметим, что динамизм внутренних признаков коммуникативных стратегий проявляется в вариантах их тактик и форм. Их индивидуально-авторский отбор раскрывает иерархию коммуникативных приоритетов интерпретирующей личности и модель ее диалогического общения с Другим. Смысловой объем понятия «коммуникативная стратегия» сводит в единую систему субъектов отношений и их ценностную ориентацию в совместном творчестве. В практике музицирования взаимодействие различных стратегий Homo interpretation — не только субъект исполнительства, но и знаковый образ человека культуры Новейшего времени и, соответственно, модус ее познания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки : на примере творчества азербайджанских композиторов : автореф. дис. ... докт. искусствовед. : 17.00.02 / А. Амрахова. — Москва, 2005. – 36 с.

2. Байгина Т. Основные стратегии философии музыки XIX-XX вв. : в трех частях / Т. Байгина // Сборник работ 69-ой научной конференции студентов и аспирантов БГУ. –14–17 мая 2012 г. — Минск :: Изд. центр БГУ, 2013. – Ч. III. – С. 297-301.

3. Белошапкин А. Коммуникативные стратегии и тактики пресс-релиза / А. Белошапкин // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. статей по материалам XXVIII междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск : СибАК, 2013. — № 9 (28). – С. 78–86.

4. Березовчук Л. Н. Артикуляция в музыке (к проблеме модальной звуковой формы в произведении) // Музыкальная коммуникация / сб. науч. трудов. Серия: Проблемы музыкознания. – СПб. : Рос. ин-т истории искусств, 1996. — Вып. 8. – С. 187–203.

5. Бонфельд М. Музыкальная герменевтика и проблемы понимания музыки

/ М. Бонфельд // Вопросы музыкознания и музыкального образования: сб. научных трудов. – Вологда, 2000. – Вып. 1. – С. 31-41.
6. Волкова Т. Дискурсивно-коммуникативная модель перевода: монография / Т. Волкова. — М. : ФЛИНТА: Наука, 2010. – 128 с.
7. Дацюк С. Коммуникативные стратегии [Электронный ресурс] //http://www.uis.kiev.ua/discussion/communicative_strategy.html//http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/gtmarket/2006/127.
8. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация: [пер. с англ., сост. В. В. Петрова]. — М.: Прогресс, 1989. – 310 с.
9. Земцовский И. Человек музицирующий — Человек интонирующий — Человек артикулирующий / И. Земцовский // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. — СПб., 1996. – Вып. 8. – С. 97–103. – (Серия «Проблемы музыкознания»).
10. Золотова Г.А. Говорящее лицо и структура текста // Язык Система. Язык Текст. Язык – Способность. — М.: Институт русского языка РАН, 1995. 315 с.
11. Инишев И. Постметафизическое мышление и современная философия [эл. ресурс] / И. Инишев. — Режим доступа : http://practical-turn.org/blog/?p=6
12. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи [Текст] / О. С. Иссерс. — М. : УРСС, 2006. – 288 с.
13. Кириллина Л.В. Идея развития в музыке XX в. / Л.В.Кириллина // Западное искусство. XX век : Проблема развития западного искусства XX века. — СПб : Дмитрий Буланин, 2001. — С. 101-126.
14. Клюев Е. В. Речевая коммуникация. Коммуникативные стратегии. Коммуникативные тактики. Успешность речевого взаимодействия: Учебное пособие для университетов и институтов / Е. В. Клюев. — М.: Изд-во ПРИОР, 1998. – 224 с.
15. Максимова Н. «Чужая речь» как коммуникативная стратегия: монография / Н. Максимова [науч. ред. С. Ильенко]. — М. РГГУ, 2005. – 316 с.
16. Мамардашвили: Лекции об античности http://thelib.ru/books/mamardashvili_merab/lekcii_po_antichnoy_filosofii-read-14.html#__f_46
17. Мартынов В. Зона opus posht или рождение новой реальности / В.Мартынов. — М. : Классика XXI. – 286 с.
18. Маслова А. Введение в прагмалигвистику : Учебное пособие / А. Маслова. — 3-е издание. — М.: Флинта: Наука, 2010. — 152 с.
19. Мациевский И. Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной / И.Мациевский. В пространстве музыки. – СПб. : РИИИ, 2011. – Т. 1. – С. 3-33.
20. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия

музыки. / Медушевский В.В. — М.: Музыка, 1976. – 254 с.
21. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие / В. Москаленко. — К. : 2012. – 272 с.
22. Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства [электронный ресурс] / М.Найдорф. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/naid_osob.php
23. Омельченко Е. Проектная коммуникативная стратегия в рамках образовательного дискурса / Е. Омельченко // Вестник Челябинского гос. университета. — Челябинск, ЧГУ, 2011. – С.253-255.
24. Павлов Д.Н. Когнитивные стратегии обозначения формы объектов в русском и английском языках : автореф. дис…. канд. филолог. наук / Д.Н. Павлов. — Орел, 2007. – 34 с.
25. Павлов Д.Н. О некоторых проблемах определения термина «когнитивная стратегия» [Текст] / Д.Н. Павлов // Вопросы когнитивной лингвистики. — 2006. – №2. – С. 62-64.
26. Плигин А.А. Личностно ориентированное образование: история и практика: монография. — М. : КСП+, 2003. – 432 с.
27. Труфанова И.В. О разграничении понятий: речевой акт, речевой жанр, речевая стратегия, речевая тактика. — М. : Филологические науки, 2001. — 174 с.
28. Хабермас_Ю. [эл. ресурс] / Юрген Хабермас. — Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/Хабермас,_Юрген
29. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // Вопросы философии. —1993. – №4. – С. 106-114.
30. Шаповалова Л. Логос музыки или апология когнитивного музыкознания / Л. Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наук. статей / ХДУМ ім. І.П. Котляревського. — Харків : ТОВ САМ, 2010. – Вип.29. – Когнітивне музикознавство. – С. 549–566.
31. Charlemagne Palestine. Sensual, physical and visceral music transe : interview by D.Varela (June 2002) [эл. ресурс] / режим доступа : http://www.furious.com/perfect/charlemagnepalestine.html
32. Labov W., Fanshel D. Therapeutic Discourse. Psychotherapy as Conversation. New York: Academic Press, 1977. 347 p., c.84-85

REFERENCES

1. Amrakhova A. Kognitivnyye aspekty interpretatsii sovremennoy muzyki : na primere tvorchestva azerbaydzhanskikh kompozitorov : avtoref. dis. ... dokt. iskusstvoved. : 17.00.02 / A. Amrakhova. — Moskva, 2005. – 36 s.
2. Baygina T. Osnovnyye strategii filosofii muzyki XIX-XX vv. : v trekh chastyakh / T. Baygina // Sbornik rabot 69-oy nauchnoy konferentsii studentov i aspirantov BGU. –14–17 maya 2012 g. — Minsk :: Izd. tsentr BGU, 2013. – CH. III. – S. 297-301.

3. Beloshapkin A. Kommunikativnyye strategii i taktiki press-reliza / A. Beloshapkin // V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii: sb. statey po materialam XXVIII mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – Novosibirsk : SibAK, 2013. — № 9 (28). – S. 78–86.
4. Berezovchuk L. N. Artikulyatsiya v muzyke (k probleme modal'noy zvukovoy formy v proizvedenii) // Muzykal'naya kommunikatsiya / sb. nauch. trudov. Seriya: Problemy muzykoznaniya. – SPb. : Ros. in-t istorii iskusstv, 1996. — Vyp. 8. – S. 187–203.
5. Bonfel'd M. Muzykal'naya germenevtika i problemy ponimaniya muzyki / M. Bonfel'd // Voprosy muzykoznaniya i muzykal'nogo obrazovaniya: sb. nauchnykh trudov. – Vologda, 2000. – Vyp. 1. – S. 31-41.
6. Volkova T. Diskursivno-kommunikativnaya model' perevoda: monografiya / T. Volkova. — M. : FLINTA: Nauka, 2010. – 128 s.
7. Datsyuk S. Kommunikativnyye strategii [Elektronnyy resurs] //http://www.uis.kiev.ua/discussion/communicative_strategy.html//http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/gtmarket/2006/127.
8. Deyk T. A. van. YAzyk. Poznaniye. Kommunikatsiya: [per. s angl., sost. V. V. Petrova]. — M.: Progress, 1989. – 310 s.
9. Zemtsovskiy I. Chelovek muzitsiruyushchiy — Chelovek intoniruyushchiy — Chelovek artikuliruyushchiy / I. Zemtsovskiy // Muzykal'naya kommunikatsiya: sb. nauchnykh trudov. — SPb., 1996. – Vyp. 8. – S. 97–103. – (Seriya «Problemy muzykoznaniya»).
10. Zolotova G.A. Govoryashcheye litso i struktura teksta // YAzyk Sistema. YAzyk Tekst. YAzyk – Sposobnost'. — M.: Institut russkogo yazyka RAN, 1995. 315 s.
11. Inishev I. Postmetafizicheskoye myshleniye i sovremennaya filosofiya [el. resurs] / I. Inishev. — Rezhim dostupa : http://practical-turn.org/blog/?p=6
12. Issers O. S. Kommunikativnyye strategii i taktiki russkoy rechi [Tekst] / O. S. Issers. — M. : URSS, 2006. – 288 s.
13. Kirillina L.V. Ideya razvitiya v muzyke KHKH v. / L.V.Kirillina // Zapadnoye iskusstvo. KHKH vek : Problema razvitiya zapadnogo iskusstva KHKH veka. — SPb : Dmitriy Bulanin, 2001. — S. 101-126.
14. Klyuyev Ye. V. Rechevaya kommunikatsiya. Kommunikativnyye strategii. Kommunikativnyye taktiki. Uspeshnost' rechevogo vzaimodeystviya: Uchebnoye posobiye dlya universitetov i institutov / Ye. V. Klyuyev. — M.: Izd-vo PRIOR, 1998. – 224 s.
15. Maksimova N. «Chuzhaya rech'» kak kommunikativnaya strategiya: monografiya / N. Maksimova [nauch. red. S. Il'yenko]. — M. RGGU, 2005. – 316 s.
16.Mamardashvili: Lektsii ob antichnosti http://thelib.ru/books/mamardashvili_merab/lekcii_po_antichnoy_filosofii-read-14.html#__f_46
17. Martynov V. Zona opus posht ili rozhdeniye novoy real'nosti / V.Martynov. —

M. : Klassika XXI. – 286 s.
18. Maslova A. Vvedeniye v pragmaligvistiku : Uchebnoye posobiye / A. Maslova. — 3-ye izdaniye. — M.: Flinta: Nauka, 2010. — 152 s.
19. Matsiyevskiy I. Kontonatsiya i formoobrazovaniye (v muzyke yevropeyskoy i vneyevropeyskoy, traditsionnoy i sovremennoy / I.Matsiyevskiy. V prostranstve muzyki. – SPb. : RIII, 2011. – T. 1. – S. 3-33.
20. Medushevskiy V.V. O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki. / Medushevskiy V.V. — M.: Muzyka, 1976. – 254 s.
21. Moskalenko V. G. Lektsii po muzykal'noy interpretatsii: uchebnoye posobiye / V. Moskalenko. — K. : 2012. – 272 s.
22. Naydorf M. Ob osobennostyakh muzykal'noy kul'tury massovogo media-prostranstva [elektronnyy resurs] / M.Naydorf. — Rezhim dostupa : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/naid_osob.php
23. Omel'chenko Ye. Proyektnaya kommunikativnaya strategiya v ramkakh obrazovatel'nogo diskursa / Ye. Omel'chenko // Vestnik Chelyabinskogo gos. universiteta. — Chelyabinsk, CHGU, 2011. – S.253-255.
24. Pavlov D.N. Kognitivnyye strategii oboznacheniya formy ob"yektov v russkom i angliyskom yazykakh : avtoref. dis…. kand. filolog. nauk / D.N. Pavlov. — Orel, 2007. – 34 s.
25. Pavlov D.N. O nekotorykh problemakh opredeleniya termina «kognitivnaya strategiya» [Tekst] / D.N. Pavlov // Voprosy kognitivnoy lingvistiki. — 2006. – №2. – S. 62-64.
26. Pligin A.A. Lichnostno oriyentirovannoye obrazovaniye: istoriya i praktika: monografiya. — M. : KSP+, 2003. – 432 s.
27. Trufanova I.V. O razgranichenii ponyatiy: rechevoy akt, rechevoy zhanr, rechevaya strategiya, rechevaya taktika. — M. : Filologicheskiye nauki, 2001. — 174 c.
28. Khabermas_YU. [el. resurs] / Yurgen Khabermas. — Rezhim dostupa : https://ru.wikipedia.org/wiki/Khabermas,_Yurgen
29. Kholopov YU. N. O formakh postizheniya muzykal'nogo bytiya / YU. N. Kholopov // Voprosy filosofii. —1993. – №4. – S. 106-114.
30. Shapovalova L. Lohos muzyky yly apolohyya kohnytyvnoho muzykoznanyya / L. Shapovalova // Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity. : zb. nauk. statey / KHDUM im. I.P. Kotlyarevs?koho. — Kharkiv : TOV SAM, 2010. – Vyp.29. – Kohnityvne muzykoznavstvo. – S. 549–566.
31. Charlemagne Palestine. Sensual, physical and visceral music transe : interview by D.Varela (June 2002) [el. resurs] / rezhym dostupa : http://www.furious.com/perfect/charlemagnepalestine.html
32. Labov W., Fanshel D. Therapeutic Discourse. Psychotherapy as Conversation. New York: Academic Press, 1977. 347 p., s.84-85

УДК 781.03

Иванников Т. П.
Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА: «НОКТЮРНАЛ» Б. БРИТТЕНА

Иванников Т. П. Феноменологический подход к анализу гитарной музыки XX века: «Ноктюрнал» Б. Бриттена. Феноменологический подход к анализу современной гитарной музыки основан на приобщении философских процедур исследования — дескрипции, идеации, таргетирования, редукции, конституирования, герменевтического истолкования — к музыковедческому аппарату. Изучено наиболее известное гитарное сочинение Б. Бриттена — «Nocturnal after John Dowland, op.70» в контексте тенденций развития английского музыкального искусства и диалога культурных традиций. Анализ проведен с учетом специфики старинного первоисточника «Come, heavy sleep» Д. Дауленда, его смысловых, эстетических и языковых предикатов. В «Ноктюрнале» Б. Бриттена прослежены пути трансформации мотивных архетипов риторической природы, динамика жанровых мутаций в контексте драматургии обращенного вариационного цикла.
Ключевые слова: английская гитарная музыка, феноменологические процедуры, смысловые связи, «Ноктюрнал» Б.Бриттена.

Іванніков Т. П. Феноменологічний підхід до аналізу гітарної музики XX століття: «Ноктюрнал» Б. Бриттена. Феноменологічний підхід до аналізу сучасної гітарної музики заснований на залученні до музикознавчого апарату філософських процедур дослідження — дескрипції, ідеації, таргетування, редукції, конституювання, герменевтичного тлумачення. Вивчено найбільш відомий гітарний твір Б. Бріттена — «Nocturnal after John Dowland, op.70» в контексті тенденцій розвитку англійського музичного мистецтва і діалогу культурних традицій. Аналіз проведено з урахуванням специфіки старовинного першоджерела «Come, heavy sleep» Д. Дауленда, його смислових, естетичних і мовних предикатів. У «Ноктюрналі» Б. Бріттена простежено шляхи трансформації мотивних архетипів риторичної природи, динаміку жанрових мутацій в контексті драматургії зверненого варіаційного циклу.

Ключові слова: англійська гітарна музика, феноменологічні процедури, смислові зв'язки, «Ноктюрнал» Б. Бріттена.

Ivannikov T. P. The phenomenological approach to the analysis of guitar music of XX century: B. Britten's «Nocturnal». The most famous guitar work by B. Britten — «Nocturnal after John Dowland, op.70» is explored in the context of trends of the development of the English musical art and dialogue of cultural traditions. The phenomenological approach to the analysis of contemporary guitar music based on the connection of philosophical procedures of study to the musicological tools:

• description — procedure of descriptive phenomenology; it implies the description of phenomena of perception, based on the basis of an individual (including emotional), sensory experience of researcher and disregards formal, conventional concepts, opinions or theories;

• ideation — intuitively phenomenological procedure; it includes an intuitive mechanism for intellectual contemplation, search and identify meanings, intentions;

• targeting — conscious procedure of targeting; guidance, focus, re-installation of the research focus; it activates at different stages of the study, defines its scope and horizons - from the properties of individual elements of the phenomenon to its interpretation as a projection of a more global phenomena;

• reduction — a complex procedure of intentional analysis; it suggests a change of natural researcher's vision from external perspectives on the perception of the phenomenon to internal; it is divided into the phenomenologically-psychological, eidetic and transcendental reduction; it is aimed at understanding the complex phenomenon through its simplification;

• constitution — a procedure of intentional analysis of the constitutive type; operates with semantic horizons, thanks to which intentional actions are arranged in consecutive logical chains and ensured their consistent semantic relationship;

• hermeneutic interpretation — verbal interpretation of revealed properties of the phenomenon; based on the historical reflection, comparison and correlation with existing preliminary experience.

Targeting of analytical procedures starts with the text of old song — poetry and music. The analysis takes into account the specifics of the source of main theme — «Come, heavy sleep» by J. Dowland. Its semantic, aesthetic and linguistic predicates is found with the reduction procedure. They acquire new meanings, providing impetus for the unusually strong transformations in the author's intention of the composer of the twentieth century. The paths of motivic transformation of archetypes of rhetorical nature, dynamics of genre mutations are traced in Britten's «Nocturnal» in the context of the dramaturgy of inverted

variation cycle. «Tear motive» as one of the leading rhetorical figures from the song «Come, heavy sleep» forms a dense network of intonations, imitating roll call of votes and constantly emphasized by Britten in each variation of «Nocturnal». Figure of «parrhesia» can be detected in the same semantic field. This chromatic step-by-step movement with "shifting tones in the distance" binds to the affects of sadness and fear. Other figures are «climax» — step-by-step upward movement, that reinforces the basic emotion and «aposiopesis» — silence or understatement, that leaves in the mind of the listener an emotional track of the farewell with the world.

Chain of feelings emanating from the melancholic sadness is turned out in the new language conditions with units of strong emotional swings. Such limit psychic states were unknown to Renaissance art. Dramaturgy of variation's cycle takes on the character of the waves associated with sharp fluctuations of emotions: from the quiet, instinctive fear, panic expectations obscurity to hysterical, desperate resistance, and finally to humility, acceptance of the inevitable.

The constitution of these meanings retrieved by consciousness, as well as the phases of their movement, the logic of relations and interactions is conducted in different research levels (semantic, linguistic, compositional and dramaturgical). Together they form a widespread intentional field. The procedure of hermeneutic interpretation of meanings is used for both each variation and the scale of the whole cycle.

As a result, for a global cultural dimension Britten's «Nocturnal» broadcasts leading trend in English music of the twentieth century — the revival of the historical memory, cultural heritage, strengthening successive ties through dialogue with the past. Therefore, any guitar virtuoso, opening the text of the work should take into account the enormous historical trail and the depth of meanings and ideas in it.

Keywords: English guitar music, phenomenological procedures, communications of meanings, B. Britten's «Nocturnal».

Постановка проблемы. Творческие интенции английских композиторов второй половины XX века оказали существенное влияние на развитие современной гитарной музыки. С 1950-х годов новаторские токи стали активно проникать в традиционное русло гитарного искусства, расширяя спектр его эстетического восприятия. Глубина, жанрово-стилевая и языковая многогранность произведений Б. Бриттена, Л. Беркли, Р. С. Бриндла, М. Арнольда, Р. Р. Беннетта, У. Уолтона, С. Доджсона, М. Типпетта, Д. Дюарта и других обеспечили качественное пополнение концертного гитарного репертуара. Изуче-

ние одного из его центральных опусов — «Ноктюрнала» Бенджамина Бриттена — представляется весьма актуальным с позиций художественной ценности, масштабности, технической и интерпретаторской сложности исполнения, а также эффективным благодаря привлечению феноменологических процедур исследования.

Научная и методологическая база статьи включает в себя работы, посвященные творчеству Б. Бриттена и английской музыке XX в. (Л. Ковнацкая), англоязычные монографии и статьи о «Ноктюрнале» Б. Бриттена и гитарном искусстве Великобритании (С. Госс, Х. Абрамовай, Р. Алькараз, Т. Грин, Д. Фракенпол, С. Вальтер, Г. Уэйд), исследования и теоретические разработки феноменологических аспектов музыкального искусства (Л. Акопян, А. Аркадьев, А. Лосев, Г. Цыпин). Методы исторического, структурно-функционального, семантического, феноменологического, сравнительного анализа легли в основу представленной работы.

Цель статьи — изучить «Ноктюрнал» для гитары соло Б. Бриттена с учетом расширения аналитического инструментария феноменологическими процедурами исследования.

Изложение основного материала. Для современных исполнителей академическое гитарное искусство наших дней предстает как совокупность феноменов, недостаточно изученных или находящихся в интенционально привлекательном статусе terra incognita. Далеко не многие из самых репертуарных современных гитарных опусов имеют должное исследовательское сопровождение. Чаще всего дело ограничивается выборочной аналитикой, усмотрением деталей. Однако для достижения многослойного представления о музыке надо непрерывно варьировать локацию исследования — сдвигать вектор, смещать радиус, менять масштаб. Тут важен не путь к целостности, всеохватности анализа, грани которого плавно ускользают за каждый новый открывшийся горизонт, а режим максимальной гибкости, избирательности колеи аналитического процесса, совокупно дающего выходы к многомерной, хотя и (не будем обольщаться) далеко не полной картине представлений о смыслах произведения. Так работает феноменологическая установка.

Для каждой отдельно взятой исследовательской задачи могут быть задействованы различные феноменологические процедуры. Их

типологизация позволяет конкретизировать точки входа в область исследования и может быть сведена к нескольким позициям:

• дескрипция — процедура дескриптивной (описательной) феноменологии — подразумевает описание феноменов восприятия, базирующееся на основе индивидуального (в том числе эмоционального), чувственного опыта исследователя и нивелирующее формальные, общепринятые понятия, взгляды или теории;

• идеация — «интуитивно-феноменологическая процедура, называемая также эйдетической интуицией, категориальным созерцанием, или усмотрением сущности» [9, с. 172] — включает механизм интуитивного интеллектуального созерцания, поиска и выявления смыслов, интенций. Термин «идеация» поясняется К. Свасьяном следующим образом: «Идеировать, значит усматривать сущность предмета, отвлекаясь от количества наблюдений и индуктивных выводов, и сосредоточивая внимание на одном лишь примере; приобретенное знание при этом будет носить характер априорности и обладать значимостью для всех возможных предметов данной региональной сущности»;

• таргетирование — процедура сознательного установления целевых ориентиров; наведение, фокусировка, переустановка исследовательского внимания; активируется на разных стадиях исследования, задает его масштабы и горизонты — от свойств отдельных элементов феномена до его осмысления как проекции более глобальных явлений;

• редукция — комплексная процедура интенционального анализа; предполагает смену естественной исследовательской установки с внешних ракурсов восприятия феномена на внутренние; подразделяется на феноменолого-психологическую, эйдетическую и трансцендентальную. Указанные виды редукции описаны в статье «О перспективах феноменологического исследования современной гитарной музыки (к постановке проблемы)» [4]; направлена на понимание сложного феномена через его упрощение;

• конституирование — процедура интенционального анализа конститутивного типа; принцип структурирования, и систематизации феноменов в процессе их осмысления, работает как мысленное (интуитивное, логическое) достраивание непроявленных элементов до

целого;

• герменевтическое истолкование — вербальная интерпретация проявленных свойств феномена; понимание и «истолкование искомых смыслов феномена» [3, с. 77] — исходит из «пред-понимания» — исторической рефлексии горизонтов исследуемого, соотнесения и сравнения с уже имеющимся предварительным опытом. В. Бабушкин, ссылаясь на концепцию феноменологической герменевтики Г. Гадамера, уточняет: «Понимание с необходимостью является исторической рефлексией, которая должна включать в себя пред-понимание, пред-рассудок, на основе которых, собственно, и становится возмож¬ным само герменевтическое истолкование. Любое конкретное знание возникает и приобретает свой смысл только в конкретной исторической ситуации, для которой характерен определенный горизонт, в свою очередь обусловленный нашим предварительным понима¬нием» [3, с. 80].

Написанный более полувека назад «Ноктюрнал» Бенджамина Бриттена по сей день занимает особое вместо в концертном гитарном репертуаре. Монументальный вариационный цикл, посвященный соотечественнику и виртуозу Джулиану Бриму, по праву считается шедевром гитарного искусства XX в. Английский исследователь Тэйлор Грин приводит слова Дэвида Таненбаума — известного представителя американской гитарной школы: «Одним из главных качеств Ноктюрнала является не чрезмерная техническая сложность исполнения. На самом деле он куда более сложен в художественном, музыкальном плане, что является редкостью для гитарного репертуара» [15, с. 63]. Многие гитарные критики и аналитики в один голос заявляют об экстраординарности произведения, подчеркивая, наряду с технически высокой исполнительской планкой, серьезные требования к художественному воплощению, масштабу творческих задач реализуемых интерпретаций. По словам английского историка гитарного искусства Грэхэма Уэйда: «…12 июня 1964 года в тихом приморском городке Альдебурге (Суффолк, Англия) Джулиан Брим впервые исполнил “Nocturnal after John Dowland, op.70” Бенджамина Бриттена. Влияние этого сочинения на общепринятый гитарный репертуар оказалось революционным <…> гитаристы были поставлены перед мощными техническими и интерпретаторскими вызовами»

[17, с. 155]. Напомним об ошеломительном успехе «Ноктюрнала»: «День спустя после премьеры, Джулиан Брим, только переступив тридцатилетний рубеж, был удостоен Королевой Елизаветой II почетного звания "Офицера ордена Британской империи" за вклад в британскую музыкальную культуру» [17, с. 155]. Несмотря на относительно молодой возраст, Д. Брим приобрел всемирную известность благодаря активной пропаганде и популяризации английского старинного лютневого и современного гитарного искусства. Его успешные сольные выступления, сотрудничество с ведущим английским тенором Питером Пирсом, регулярное участие в культурных мероприятиях Великобритании организованного им ансамбля аутентичных инструментов эпохи Тюдоров «Julian Bream Consort» стали теми внушительными достижениями, среди которых триумфальная премьера «Ноктюрнала» Б. Бриттена получила наивысший резонанс. Позже в 1985 году, в день рождения Королевы Елизаветы II Джулиан Брим был удостоен очередного почетного звания «Командор Ордена Британской империи». Это — единоразовое обращение к гитаре соло в творчестве Б. Бриттена. Появление «Ноктюрнала» предварил вокальный цикл для тенора и гитары «Песни из Китая», написанный Б. Бриттеном в 1957 г. для Питера Пирса и Джулиана Брима. Всего композитором написано три произведения с использованием гитары. Можно упомянуть вокальный цикл для высокого голоса и гитары «Folk songs» (1961). Звучание старинного гитарного тембра «gittern» встречается в третьем акте оперы «Глориана» (1953). Однако, в сравнении с «Segoviana» Д. Мийо и «Сарабандой» Ф. Пуленка (единичными гитарными миниатюрами крупных французских композиторов-современников) «Ноктюрнал» — грандиозный вариационный цикл — предстает серьезным испытанием для творческого и технического потенциала артиста: восемь гротескных, разнохарактерных вариаций и финальная тема разворачиваются на протяжении 17–18 минут. По такому параметру как длительность звучания лишь некоторые сольные гитарные сочинения этого жанра можно сопоставить с ним. Одним из наиболее масштабных вариационных гитарных циклов являются «Вариации на тему "Folia de Espana" и фуга» (1929) мексиканского композитора Мануэля Понсе, состоящая из 20 вариаций, темы и фуги, которую английские гитаристы называли «Ветхим заветом

гитарной музыки». Общая длительность звучания произведения составляет более 25 минут.

Один из молодых, но уже известных португальских гитаристов-виртуозов Франциško Мораиш Франко в преамбуле перед исполнением «Ноктюрнала» представил эмоциональную фабулу произведения как движение от страдания к освобождению через смерть. Данная интерпретация прозвучала на сольном гитарном концерте Ф. М. Франко (Киев, 14 декабря 2015 г.) в рамках «Kyiv contemporary music days». Феноменологически для подобной трактовки смысловой колеи произведения есть все субъективные и объективные основания. Эпицентром генеральной авторской интенции Б. Бриттена служит текст одного из старинных песенных образцов английской лютневой музыки — «Come, heavy sleep» (1597) Джона Дауленда. Творчеству своего старинного предшественника Джона Дауленда Бриттен посвятил два произведения вариационной формы: Вариации «Lachrymae» (Reflections on a song of Dowland) для альта и фортепиано op. 48 (1950) и гитарный «Ноктюрнал». «Приди, тяжкий сон» — так в переводе звучит текст песни, отражающий в своей поэтической основе ожидание смерти как успокоения. Таргетирование (целеустановление) аналитических процедур стартует именно с текста старинной песни — поэтического и музыкального.

1. Come heavy sleep, the image of true death;
and close up these my weary weeping eies:
Whose spring of tears doth stop my vitall breath,
and tears my hart with sorrows sign swoln cries:
Com and possess my tired thoughts, worne soule,
That living dies, till thou on me be stoule.

2. Come shadow of my end, and shape of rest,
Allied to death, child to blakefact night:
Come thou and charm these rebels in my breast,
Whose waking fancies doe my mind affright.
O come sweet sleepe; come, or I die ever:
Come ere my last sleep comes, or come never.

В канву повествования вплетены образы «печали сердца», «потоков слез из уставших глаз», освобождения души от тяжких мыслей, призыва смерти как последнего, долгожданного сна. Звуковое прочтение данного образного ряда художниками разных времен, разумеется, существенно отличается. Посредством интуитивного поиска смысла (идеации) он распознается в музыке Д. Дауленда как состояние меланхолии, прозрачной грусти, смирения, успокоения. В психологическом портрете ренессансного композитора, согласно многочисленным музыкально-историческим источникам, это состояние является превалирующим. Более того, оно доминировало в английской культуре позднего ренессанса. По словам Дианы Полтон, одного из английских исследователей творчества Д. Дауленда, «меланхолия считалась типичным недугом того времени» [цит. по 14, с. 55], вызванным социальной и политической нестабильностью, религиозными трансформациями и войнами. Высокий градус меланхолии в английском обществе констатирован в книге Р. Бёртона «Анатомия меланхолии» (1621). В данном случае оно транслируется через прозрачные консонирующие вертикали, «плавающие» в ладовой среде мажорных колоритов, то и дело останавливаясь на разных высотах, согласно модальным традициям того времени. В этой атмосфере нет места импульсивным, резким перепадам.

Эстетика эпохи еще не предполагала детального следования музыкальной выразительности драматическим поворотам вербального текста. Образ схватывается крупным планом, поднимая на поверхность главное чувство — смирение, светлую грусть прощания с миром. Характерно, что в аутентичном варианте современных исполнений оригинала слышны разные оттенки смыслов. Так, в академическом дуэте Стивена Рикардса (контр-тенор) и Дороти Линелл (лютня) эмоциональная палитра песни Д. Дауленда достаточно уравновешена, выдержана в одном динамическом амплуа, а текстовая аутентичность сохранена без изменений. Для сравнения с неакадемическими традициями исполнения упомянем версию известного английского певца Стинга в дуэте с лютнистом Эдином Карамазовым. Она является отдельным трэком в альбоме «Лабиринт» (2006), состоящем из 23 композиций.

В исполнении Стинга песня «Come, heavy sleep» приобретает эмо-

циональный налет лирической утонченности, сдержанного внутреннего переживания; партия лютни обогащена новыми акустическими и фактурными мощностями. Специально для Стинга была сконструирована и изготовлена Клаусом Якобсеном девятирядная лютня. Отдавая должное старинным традициям, Стинг усматривает в песнях Д. Дауленда духовный путь изганника, погруженного в мысли о смерти. Как известно, Д. Дауленд являлся тайным католиком, что было фатальным в эпоху елизаветинского протестантизма. А потому музыкант долгое время находился в изгнании, что сказалось на доминирующей эмоциональной палитре его творчества. За аскетичной манерой музыкального письма композитора ренессансной эпохи певец слышит содержательную глубину, за лаконичностью высказывания — ошеломляющую панораму духовного равновесия. О своей увлеченности музыкой Д. Дауленда Стинг упоминает в интервью [18]. В стремлении приблизиться к ренессансной стилистике Стинг осваивает аутентичное академическое пение, отказываясь от привычной ему манеры. В итоге лирический тонус звучания голоса создает очень тонкий, деликатный слой, не нарушающий органику оригинала. В ее недрах появляются теплые оттенки интонаций, сглаживаются модальные хроматизмы и добавляются многоголосные ярусы мелодических линий.

В «Ноктюрнале» Б. Бриттена музыка Д. Дауленда выдержана максимально близко к оригиналу. Применяя феноменологическую процедуру дескрипции (описания феномена в чувственном восприятии), уточним ряд проявленных особенностей гитарной версии. Запись текста адаптирована к современным стандартам, транспонирована в удобную для гитары тесситуру и сокращена в заключительной фазе первоисточника (Пример 1). Это — инструментальное переложение песни для гитары соло, звучащее на максимально низком пороге громкости – от pp до ppp. Музыка постепенно стихает эхом голосов из далекого прошлого, растворяясь лентой недосказанных, незавершенных фраз. В концепционном отношении звучание последних тактов становится эмблемой перехода в вечность, метафорой усмирения перед ее порогом. Именно это состояние, заключенное в ренессансной миниатюре, управляет генеральной интенцией произведения композитора XX века, являясь одновременно его истоком и

конечной целью.

Пример 1. Б. Бриттен. «Ноктюрнал», заключительный раздел 8-й вариации

Согласно исследованию современного английского композитора Стивена Госса, посвященному «Ноктюрналу» Б. Бриттена, в уртексте произведения, на его титульной странице, композитором приводится в качестве словесного эпиграфа первая поэтическая строфа песни Д. Дауленда. Тем самым, композитор «усиливает важность связи между словом и музыкой в своем сочинении» [14, с. 55]. В анализе даулендовского оригинала и первой вариации «Ноктюрнала» исследователь артикулирует весомость музыкальных знаков — «меланхолических мотивных архетипов» риторической природы, возникавших в старинной музыке, и находит их в различных песнях Д. Дауленда.

В качестве одной из ведущих фигур в песне «Come, heavy sleep» встречается мотив слез (tear motive). Он увязывается С. Госсом с нисходящей квартовой интонацией, взятой скачком или поступенно, и усматривается с первого такта песни в лютневом сопровождении, а также в мелодическом рельефе. В тексте песенного оригинала этот мотив образует густую сеть интонаций, имитационных перекличек голосов. Именно он подчеркнут Б. Бриттеном в замыкающих «Ноктюрнал» фразах. В том же семантическом поле обнаружены фигуры: «parrhesia» — хроматическое поступенное движение и «перечение на расстоянии», связываемое с аффектами печали и страха (тт. 7–8, 10–11 песни); «climax» — поступенное восходящее движение, усиливающее основную эмоцию (секвентное развитие мелодии в тт. 11–12 песни). Обрывая текст Д. Дауленда, Б. Бриттен создает эффект риторической фигуры «aposiopesis» —

умолчания, недосказанности, что оставляет в сознании слушателя эмоциональный «след» прощания с миром (последние такты «Ноктюрнала»).

Таковы смысловые предикаты художественных образов вариационного цикла, заложенные в старинном первоисточнике и извлеченные посредством редукции. В авторской интенции композитора XX в. они обрастают новыми смыслами, обеспечивая импульс для необычайно сильных трансформаций. Цепь чувствований, исходящая из меланхолической грусти, в новых языковых условиях оборачивается звеньями сильных эмоциональных перепадов, пороговых состояний психики, неведомых ренессансному искусству. Драматургия вариационного цикла приобретает волновой характер, связанный с резкими колебаниями эмоций: от тихого, безотчетного страха, панического ожидания неизвестности до истерично-отчаянного сопротивления и, наконец, освобождения, приятия неизбежного.

Конституирование данных смыслов, извлекаемых сознанием, а также фаз их движения, логики связей и взаимодействий проводится в разных исследовательских горизонтах (семантическом, стилевом, композиционно-драматургическом). Совместно они образуют широкое интенциональное поле, для успешного освоения которого необходимо привлечение процедуры герменевтического истолкования смыслов, как в каждой, отдельно взятой вариации, так и в масштабах целого.

В первой вариации «Musingly». В английском издании текста, наряду с привычными итальянскими обозначениями темпов и названий, приводятся английские. В иностранной музыковедческой литературе и дискографии приводятся ссылки именно на них. (задумчиво, медитативно) интонации старинной мелодии «конвертируются» специфическим образом, «сворачиваясь» в сверхнапряженном хроматическом пространстве. Прямая производность от оригинала едва схватывается на слух, но со всей очевидностью проявляется в тексте. Череда мелодических интонаций песни в интерпретации Б. Бриттена не нарушает синтаксической логики первоисточника, но при этом трансформируется до неузнаваемости. Фигуры обрастают ламентозными украшениями, высотно смещаются в хроматически далекие друг от друга зоны (a, gis, Cis, es, fis, As, E…). Существенную силу трансформации испытывают на себе мотивы слез (тт. 2, 17-18,

28-30) и особенно фигуры «парресии» (тт. 5-12, 21-22). Идея «перечений», хроматического трения между звуками утрируется. Риторический прием становится принципом развития и вырастает до уровня жестких контрастов смежных, внутренне диатонических фраз, вступающих между собой в хроматические противоречия. Тем самым, заложенный в подобной риторике заряд страха, обреченности делегируется на уровень распознаваемой эмоции. Происходит постепенное накопление смысловой энергии отдельных фраз, связанных линией медленно растущего напряжения. В последних тактах даулендский мотив слез не растворяется в консонансе с заключительной гармонией, а намеренно ей перечит. Общий динамический фон приглушает эмоцию страха, оставляя ее на зачаточном, подсознательном уровне.

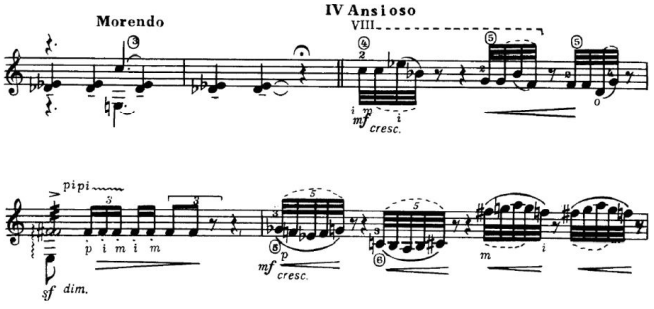
Вторая вариация «Very agitated» привносит новый эмоциональный заряд — тревоги, бурного, взволнованного возбуждения. Короткие волны виртуозных пассажей тяжеловесно прокатываются по интонационной канве мелодических мотивов, всякий раз обрушиваясь громким аккордовым ударом. Приемы фигурационного варьирования, нивелируя ритмическое своеобразие темы общим триольным потоком, поднимают на поверхность слуховые ассоциации с предыдущей вариацией. Здесь в значительной степени проявляется природа хроматического пространства, в которое внедрены интонации старинной песни. Она заключается в однотерцовой связи системообразующих элементов (a-moll + As-dur, E-dur + f-moll). В условиях такой системы подобная связь также органична, как и диатонические сочетания основных аккордов в тонально-модальных явлениях прошлого. Однако однотерцовая модель, вследствие ослабления акустических опор, провоцирует постоянные гармонические трения и интонационные искажения. Узнаваемые мелодические фразы неожиданно сворачивают с привычных маршрутов, словно отражаясь «в кривом зеркале». Затухание импульсивной энергии достигается ритмическим торможением и погашением громкости в последних тактах, возвращающих к отзвукам мотива слез.

Третья вариация «Restless» — беспокойная безостановочная пульсация времени. Его символом служит остинато звуковых вертикалей, ни на миг не прекращающее своего биения. На его фоне в край-

них голосах фактуры ведется диалог мелодических фигур, намеренно расходящийся с общим пульсом. Они подчеркнуты агогикой rubato, что отдаленно напоминает свободное течение размышлений, рефлексии. Начальная интонация вопрошания, призыва («приди, тяжкий сон») открывает «внутренний диалог», построенный на полифонических перекличках инверсионно преобразованных мотивов. Композитор продолжает варьировать материал, отталкиваясь не столько от темы оригинала, сколько от собственного ее переосмысления, изложенного в начале произведения: «Первая группа вариаций “Ноктюрнала” движется от “Musingly”, в то время как вторая — навстречу “Come, heavy sleep”» [14, с. 62].

Четвертая вариация «Uneasy» (беспокойно, тревожно) продолжает усугублять нарастающую тревогу, доводящую до оцепенения. Из мелодического рельефа извлекаются три ключевых мотива. Они дробят прежде связное повествование на краткие реплики, то и дело прерываемые тремолирующими фигурами. Музыка звучит в громкостном диапазоне p – ppp, но внутри каждой реплики идет очень гибкая градация, ведущая к коротким вспышкам sf, быстро спадающим к низкому порогу звучности. Все это напоминает сбивчивую, тревожную речь, короткие всплески хаотичных, несвязных мыслей. Интонационную основу составляют: начальный мотив песни (c-es-b) с дальнейшим имитационно полифоническим и инверсионным смещением; ритмическая формула из припева, завершающая каждое синтаксическое построение каденционным торможением; мотив секвенции, создающий длинную ленту виртуозных пассажей (пример 2).

Пример 2.Б. Бриттен. «Ноктюрнал», 4-я вариация



Две фазы вариационного цикла обнаруживают встречные процессы: поступательного развития от начальной темы к производному варьированию и замкнутого становления, сближения с темой, размещенной в конце. Уровень контраста усугубляется многообразием жанровых основ, что является атрибутом характерных вариаций — наиболее эффективных для радикального переосмысления первоисточника. Первая фаза длится до 4-й вариации включительно. Вторая инициируется Пятой вариацией «March-like»: в её основе – инверсионное преобразование песни «Come, heavy sleep». Угадывается порядок расположенных друг за другом фраз, «искаженных» зеркально перевернутыми интервальными и ритмически видоизмененными структурами мотивов. Октавное удвоение тематической линии нанизывается на непрекращающийся маршеподобный пульс (пример 3), символизирующий неумолимость надвигающегося конца. Гротеск «ночного кошмара», тщетность попыток из него выбраться подчеркивается повторяющимся «перекрученным» мотивом слез из песенного припева – квартовые скачки вверх неизменно заканчиваются нисходящей репликой-насмешкой. Радикальная жанровая и интонационная трансформация песенного материала обеспечивает почву для выплеска злой иронии, сарказма, гротеска.

Пример 3. Б. Бриттен. «Ноктюрнал», 5-я вариация

В шестой вариации «Dreaming» (сновидение, грезы) впервые вступительные такты со всей очевидностью коррелируют с началом песни. В них объединены вокальная интонация и начальная фигура catabasis лютневой партии, позже многократно повторяемая. Последовательность песенных фраз нарушается россыпями флажолетов, имитирующих то обращенный «мотив слез», то вкрапления отдельных ламентозных интонаций. Общий характер спокойствия и умиротворенности создается акустическими опорами арпеджированных аккор-

дов на открытых струнах. Они образуют зоны ритмического и агогического торможения, устойчивости и стабильности. Динамический план вариации не выходит за рамки pp.

Следующая вариация «Gently rocking» (осторожное покачивание) выступает очередной ступенькой, повышающей «градус» тревожности. Связь с предыдущей вариацией сохраняется в басовом фундаменте, где чередуются педали открытых струн. Амплитуда их раскачивания ограничена квартовым рядом «e–a–d–g». Эффект усиливается тревожным биением tremolo в верхнем регистре. Здесь, подобно звуковой эмблеме, прорисован узнаваемый контур первой мелодической фразы песни Дауленда. Не сохраняя дословно начальную фигуру, Бриттен постоянно обыгрывает ее в режиме вариантного повтора. Ритмический ток диминуирования (уменьшения длительностей), лежащий в основе вариационного принципа со времен ренессансной эпохи, в данной вариации достигает кульминационного размаха. Тем не менее, этот процесс не образует эмоционального пика, являясь лишь его преддверием.

Финальная вариация «Passacaglia» является кульминацией цикла. «Традиционная арочная конструкция вариационного цикла, по словам С. Госса, замыкалась на финальном разделе, который, показательно объединяя предыдущие технические и выразительные комплексы, зачастую оказывался фугой. В этом отношении Бриттен, соприкасаясь с традицией, в качестве модели для последней вариации “Ноктюрнала” выбрал привычную для себя пассакалию» [14, с. 62]. Окончательный виток жанровой трансформации «Come, heavy sleep» связан с жанром пассакалии не случайно. Эмоциональный уклон художественного образа устремлен к данному жанровому полю естественным путем. Пассакалия как один из самых устойчивых носителей ритуальной семантики скорби, траурного шествия образует череду сменяющих друг друга разделов. Ее интонационной «осью» является нисходящий ход баса – искаженная фригийским модусом начальная лютневая фраза. Здесь она становится эмблемой смерти —афористичным и настойчивым напоминанием о ее неотвратимости. Фигура catabasis связывает сквозной динамикой все разворачивающиеся фазы пассакалии — от длительного размеренного, но непримиримого «диалога со смертью», тихих панических реплик страха ее при-

ближения до отчаянных попыток «противостояния из последних сил». На самом высоком эмоциональном пике формируются две кульминации — драматическая и катарсическая. Они соседствуют, проявляются в разных измерениях — сиюминутного и вечного. Переход между ними подобен связи времен. В художественном мире звуков он оборачивается стилевым диалогом о вечных смыслах, меняющих форму высказываний, но неизменных по сути.

Выводы. В глобальном культурном измерении «Ноктюрнал» Бриттена транслирует ведущую в английской музыке XX в. тенденцию — возрождение исторической памяти, культурного наследия, укрепление преемственных связей через диалог с прошлым. В истории «Ноктюрнала» это совпало с встречными интенциями крупных мастеров – гитарного исполнительства и композиторского творчества. Они в равной мере содействовали ренессансу старинных образцов английской музыки и стали проводниками новых творческих дискурсов. Разумеется, это не единичный, но очень весомый вклад, ставший яркой страницей современного гитарного репертуара. По сей день «Ноктюрнал» считается одним из самых значительных художественных образцов английской гитарной музыки XX в. Поэтому любой гитарист-виртуоз, открывая текст произведения, должен учитывать огромный исторический «шлейф» и смысловую глубину «свернутых» в нем идей. Тогда исполнение вариационного цикла, наряду с безусловными техническими задачами, выдвинет еще более масштабные – смысловые, интенциональные, феноменологические.

Перспективой исследования данной темы является разработка и апробация феноменологического подхода к исследованию гитарных опусов не только Б. Бриттена, но и других западноевропейских и отечественных композиторов. Тем самым теория гитарного исполнительства обогащается опытом гуманитарных дисциплин, в свою очередь представляя для них «территорию» для аналитического освоения собственного научного инструментария.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004. 473 с.

2. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт

феноменологического исследования. М.: Библос, 1992. 168 с.
3. Бабушкин В. У. Феноменологическая философия. Критический анализ. М.: Наука, 1985. 189 с.
4. Иванников Т. П. О перспективах феноменологического исследования современной гитарной музыки (к постановке проблемы). Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. 2015. Вип. 27. С. 134–141.
5. Иванников Т. П. Современная английская гитарная музыка: диалог времен. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. 2016. Вип. 29. С. 27–36.
6. Иванников П. В. Методические рекомендации к исполнению «Ноктюрналя» Бенджамина Бриттена. Гитаристъ. 1993. № 2. С. 19–22, 43–45.
7. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974. 392 с.
8. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
9. Свасьян К. А. Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1987. 199 с.
10. Цыпин Г. М. Феноменология творчества. Развитие личности. 2012. № 2. С. 166–192.
11. Abramovay, J. Nocturnal after John Dowland de Benjamin Britten: O sono e os sonhos como metafora // XXII Congresso da Associacao Nacional de Pesquisa e Pys-Graduacao em Musica. Joao Pessoa, 2012. URL : https://www.academia.edu/6646546/Nocturnal_after_John_Dowland_de_Benjamin_Britten_O_sono_e_os_sonhos_como_meta_fora
12. Alcaraz, R. Benjamin Britten's Nocturnal, op. 70 for guitar: a novel approach to program music and variation structure: a thesis submitted as fulfillment for the degree of Doctor of Musical Arts. Tucson: University of Arizona, 2001. 112 p. URL: http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/ 279989
13. Frackenpohl, D. Analisys of Nocturnal op. 70 by Benjamin Britten: a thesis presented in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of music. Denton: North Texas State University, 1986. 160 p.
14. Goss, S. Come, heavy sleep: motive and metaphor in Britten's Nocturnal, op.70. URL: http://www.stephen-goss.co.uk/system/documents/uploadedfiles/000/000/287/ original/Britten's_Nocturnal_Article.pdf
15. Greene, T. J. Julian Bream's 20th Century Guitar: An Album's Influence on the Modern Guitar Repertoire: A Thesis submitted in partial satisfaction of the degree requirements for the degree of Master of Arts in Music. Riverside: University of California, 2011. 116 p. URL: http://escholarship.org/uc/item/5rg2n57t
16. Ivannikov T. The intensions of modern classical guitar schools: achievements of British players. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. 2015. Вип. 28. С. 58–65.
17. Wade, G. A Concise Guide to Understanding Music. Mel Bay, 2003. 191 p.

18. Walter, S. A Theoretical and Historical Analysis of Benjamin Britten's Nocturnal, Op. 70, for Guitar, Appertaining to Its Significance as One of His Major Pieces Inspired by Night, Sleep, Dreams, and Death. Tallahassee: Florida State University, 1997. 264 p.
19. Zeichner, C. Sting sings Dowland. URL: – https://www.earlymusicamerica.org/files/Profile%20Sting.pdf

REFERENCES

1. Akopyan L. O. Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitri Shostakovich: the experience of the phenomenology of creativity]. St. Petersburg, 2004. 473 p.
2. Arkadev M. A. Vremennye struktury novoevropeyskoy muzyki. Opyt fenomenologicheskogo issledovaniya [Temporary structures of new European music. Phenomenological research experience]. Moscow: Biblos, 1992. 168 p.
3. Babushkin V. U. Fenomenologicheskaya filosofiya. Kriticheskiy analiz [Phenomenological philosophy. Critical analysis]. Moscow: Nauka, 1985. 189 p.
4. Ivannikov T. P. "O perspektivakh fenomenologicheskogo issledovaniya sovremennoy gitarnoy muzyki (k postanovke problemy) " [About the prospects for a phenomenological study of modern guitar music (problem-setting)]. Mystetstvoznavchi zapysky [Art historical notes], vol. 27 (2015): 134-141.
5. Ivannikov T. P. "Sovremennaya angliyskaya gitarnaya muzyka: dialog vremen" [Modern English guitar music: the time dialog]. Mystetstvoznavchi zapysky [Art historical notes], vol. 29 (2016): 27-36.
6. Ivannikov P. V. "Metodicheskie rekomendatsii k ispolneniyu «Noktyurnalya» Bendzhamina Brittena" [The methodical recommendations for the performing by Benjamin Britten's "Nokturnal"]. Gitarist [Guitarist], no. 2 (1993): 19-22, 43-45.
7. Kovnatskaya L. G. Bendzhamin Britten [Benjamin Britten]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1974. 392 p.
8. Losev A. F. Muzyka kak predmet logiki [Music as a subject of logic]. In: Forma. Stil. Vyrazhenie [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl, 1995, pp. 405-602.
9. Svasyan K. A. Fenomenologicheskoe poznanie. Propedevtika i kritika [Phenomenological knowledge. Propaedeutics and criticism]. Yerevan: Izdatelstvo Akademii nauk Armyanskoy SSR, 1987. 199 p.
10. Tsypin G. M. "Fenomenologiya tvorchestva" [Phenomenology of creativity]. Razvitie lichnosti [Personal development], no. 2 (2012): 166-192.
11. Abramovay, J. "Nocturnal after John Dowland de Benjamin Britten: O sono e os sonhos como metafora". XXII Congresso da Associacao Nacional de Pesquisa e Pys-Graduacao em Musica. Joao Pessoa, 2012. URL:https://www.academia.edu/6646546/Nocturnal_after_John_Dowland_de_Benjamin_Britten_O_sono_e_

os_sonhos_como_meta_fora
12. Alcaraz, R. Benjamin Britten's Nocturnal, op. 70 for guitar: a novel approach to program music and variation structure: a thesis submitted as fulfillment for the degree of Doctor of Musical Arts. Tucson: University of Arizona, 2001. 112 p. URL: http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/ 279989
13. Frackenpohl, D. Analisys of Nocturnal op. 70 by Benjamin Britten: a thesis presented in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of music. Denton: North Texas State University, 1986. 160 p.
14. Goss, S. "Come, heavy sleep: motive and metaphor in Britten's "Nocturnal", op.70". URL: http://www.stephen-goss.co.uk/system/documents/uploadedfiles/000/000/287/ original/Britten's_Nocturnal_Article.pdf
15. Greene, T. J. Julian Bream's XXth Century Guitar: An Album's Influence on the Modern Guitar Repertoire: A Thesis submitted in partial satisfaction of the degree requirements for the degree of Master of Arts in Music. Riverside: University of California, 2011. 116 p. URL: http://escholarship.org/uc/item/5rg2n57t
16. Ivannikov T. "The intensions of modern classical guitar schools: achievements of British players". Mystetstvoznavchi zapysky [Art historical notes], vol. 28 (2015): 58-65.
17. Wade, G. A Concise Guide to Understanding Music. Mel Bay, 2003. 191 p.
18. Walter, S. A Theoretical and Historical Analysis of Benjamin Britten's Nocturnal, Op. 70, for Guitar, Appertaining to Its Significance as One of His Major Pieces Inspired by Night, Sleep, Dreams, and Death. Tallahassee: Florida State University, 1997. 264 p.
19. Zeichner, C. "Sting sings Dowland". URL: https://www.earlymusicamerica.org/files/Profile%20Sting.pdf

УДК 78.071:786.2(477)

Сагалова А.В.
Харьковский национальний университет искусств им. И. П. Котляревского

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА В ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ: КОНЦЕПТ ЛИДЕРСТВА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Т. Б. ВЕРКИНОЙ)

Сагалова А.В. Исполнительская школа в фортепианном искусстве: проблема лидерства (на примере творчества Т.Б. Веркиной). Статья посвящена вопросу об исполнительской школе в фортепианном искусстве. Несмотря на большое количество литературы по фортепианной проблематике, этот вопрос является одним из наименее изученных. Обобщается и систематизируются параметры изучения феномена «фортепианная исполнительская школа», включающая парадигматику, стилевые характеристики, систему коммуникации, художественные модели, культурологические проблемы функционирования в социуме. Особое внимание уделяется концепту лидерства в фортепианно-исполнительской школе, где модель «учитель-ученик» имеет основополагающее значение. В этом контексте лидерство понимается в аспекте «актуального интонирования» (Т. Веркина) как отражения художественно-технологических задач, решаемых в системе школы на определенном этапе ее функционирования. Отмечено, что для харьковской фортепианной школы на ее современном этапе в плане лидерства показательно творчество Т. Б. Веркиной, рассматриваемое в статье как образец данного феномена.
Ключевые слова: исполнение музыки, исполнительская школа, фортепианная культура, фортепианно-исполнительская школа, лидерство, Т. Б. Веркина как лидер харьковской фортепианной школы.

Сагалова Г. В. Виконавська школа у фортепіанному мистецтві: проблема лідерства (на прикладі творчості Т. Б. Вєркіної). Статтю присвячено питанню про виконавську школу у фортепіанному мистецтві. Незважаючи на значну кількість літератури з фортепіанної проблематики, це питання є одним з найменш вивчених. Узагальнюється та систематизується параметри вивчення феномену «фортепіанна виконавська школа», що включає парадигматику, систему комунікація, художні моделі, культурологічні проблеми функціонування у соціуми. Особливу увагу приділено проблемі лідерства у фортепіанно-виконавській школі, де модель «вчитель — учень» має основоположне

значення. У цьому контексті лідерство розуміється в аспекті актуального інтонування (Т.Б. Вєркіна) як відображення художньо-технологічних завдань, котрі вирішуються у системі школи на певному етапі її функціонування. Відзначено, що для харківської фортепіанної школи на її сучасному етапі у плані лідерства показовою є творчість Т. Б. Вєркіної, що розглядається, як зразок даного феномену.

Ключові слова: виконання музики, виконавська школа, фортепіанна культура, фортепіанно-виконавська школа, лідерство, Т.Б. Вєркіна як лідер харківської фортепіанної школи.

Sagalova A.V. Performing school in piano art: the concept of leadership (on the example of works of T.B. Verkina). The article is devoted to the topic of the performing school in piano art. Despite the large amount of literature on piano issues, this question is one of the least studied. The parameters of studying the phenomenon of "piano performing school" are generalized and systematized including paradigmatics, style characteristics, communication system, art models, cultural problems of its functioning in society. Special attention is paid to the problem of leadership in the piano performing school, where the "teacher-student" model is of fundamental importance. In this context, leadership is understood in terms of "actual intonation" (T. Verkina) as a reflection of artistic and technological tasks, which are solved in the school system at the certain stage of its functioning. It is noted that performing music is a creative process and is classified as a separate kind of musical art. It means that the categories of the art history level are fully applicable to the characteristics of performing art, among which style is the main and defining one. The global nature of this phenomenon extends to the hierarchical system of its varieties, where the performing style is the style of creative individuals. Another level of manifestation of the performing style of music is the style of the performing school, the parameters of which can be studied in various aspects, among which the systemic paradigm is the main one (J. Dedusenko).

It also includes other particular characteristics, arising from the specific characteristics of a particular performing school. We are talking about the historical and style conditions for its emergence and functioning, as well as about the type of performance that it cultivates (vocal or instrumental with their respective internal divisions for certain varieties).

The most important condition for the functioning of the performing school is its communicative aspect, expressed both within the school, in the system of relations of its representatives, and in external communication - relatedness with other schools and social context. External and internal communications (Y. Lotman) characterize the collective character of the performing school as a community of

like-minded people. The horizontal aspect of the school (members of the school collective) is combined with the vertical one (the "teacher-student" system), which is the most important criterion for the functioning and public recognition of a school "paradigm".

The article specifically considers the features of the piano performing school, which differs from other similar schools primarily in its "mono-instrumental" status. A piano is an instrument, in which one performer recreates a sound picture of a universal type and in this connection, the "piano image" (L. Gakkel) refers to one of the highest priorities in the system of instrumental music. The word "mono-instrumentality" of the piano school determines the special importance of the type of the performing model (J.D. Dedusenko), acting as a paradigmatic "axis", on which the interpretative concepts offered by the representatives of this school seem to be threaded. The performing school, in particular, the piano performing school, acts as a sociocultural phenomenon of a stable mobile type. It means, on the one hand, the certain stability of "school paradigms" that change slowly enough, and the susceptibility of these paradigms to changes determined by the principles of actual intonation (T. Verkina), consonant with this or that public "demand", on the other hand. The piano performing school functions within the framework of diverse subjects and working conditions of pianists singled out by the general concept of "piano culture" (V. Syryatsky). In the modern piano culture (the 20th — the beginning of the 21st century), the piano performing schools are variously differentiated and divided according to the "piano images" (academic piano, jazz, etc.), the period and places of "dislocation". Among the varieties of piano performing schools, there are regional, metropolitan ones, connected with the leading musical centers and traditions of piano performance. One of the leading problems in the study of such schools is the problem of leadership, acting as the basis for revealing the correlation of traditions and innovation, universalism and specificity in a particular piano-school system. The leader of the modern piano school is a figure of cultural and social significance that combines professionalism in such manifestations as performing skills, scientific, methodological and pedagogical background, organizational talent, the ability to establish "interscholastic and interpersonal" connections of the school headed by him and other advanced schools of the same profile. All these qualities are inherent in the leader of the Kharkov piano school — T.B. Verkina, the People's Artist of Ukraine, Professor. In her works, the features of topical leadership that go beyond the limits of her own performing school are fixed, which are based on her creative principles that, as noted in the conclusions of this article, form the essence of the phenomenon being studied.

Key words: music performance, performing school, piano culture, piano-performing school, leadership, T. Verkina as the leader of the Kharkov piano school.

Постановка проблемы. Изучение творческой деятельности выдающихся пианистов и педагогов как прошлого, так и настоящего — одна из актуальных проблем современного исполнительского музыкознания. Освоение опыта выдающихся музыкантов является важным материалом для осмысления феномена исполнительского искусства и музыкального мышления на всех этапах его развития — от истоков до современности.

Народная артистка Украины, кандидат искусствоведения, профессор Т.Б.Веркина входит в плеяду ярчайших представителей современного пианистического искусства. Уникальное сочетание артистичности и пианистического мастерства, глубина исполнительских концепций, своеобразие педагогических подходов, масштаб общественной, культурно-просветительской и организаторской деятельности — все это позволяет говорить о ее непревзойденном авторитете и очевидном влиянии на современное музыкальное искусство.

Педагогика Т.Б.Веркиной представляет на сегодняшний день целый культурный пласт, основанный на традициях великих музыкантов прошлого и современности, что свидетельствует о формировании индивидуальной пианистической школы. Между тем, творческий вклад Т. Б. Веркиной в национальную музыкальную культуру рубежа II – III тысячелетий до сих пор не получил должного освещения в отечественном музыковедении. Не обобщены также грани ее исполнительской деятельности и роль в развитии современной пианистической школы Украины.

Анализ последних исследований и публикаций. Несмотря на наличие ряда научных публикаций (см. об этом [3; 4; 6; 9; 10; 11; 13]), творческая деятельность Т.Б.Веркиной заслуживает быть объектом системного исследования под углом зрения обозначенной проблемы роли лидера в формировании исполнительской школы как составляющей музыкальной культуры Украины. Функции исполнительского творчества осуществляются как индивидуально, так и коллективно. В последнем случае возникает «исполнительская школа», исследуемая в качестве феномена в диссертации Ж. Дедусенко [5]. Это понятие, используемое в исполнительском музыкознании, в целом отражает общенаучные представления о школе как о категории

наукологии, отражающей «… способы существований научных знаний и их трансляции…» [5, с. 5]. Автор отмечает: «…школа <…> особый тип коммуникации, который осуществляется в сикрезисе двуединого процесса создания и обучения творческой деятельности» [там же].

В качестве атрибутивных признаков школы выделяют особые типы межличностных связей, «специфические формы коллективности», в связи с чем, по мысли Ж. Дедусенко, возникает необходимость адаптации понятия «коллективности» в контексте исполнительства [там же]. В результате автор предлагает следующую дефиницию коллектива в исполнительстве, закрепившуюся в современной музыкологии: «… реально или виртуально существующая общность субъектов, объединенных системой нормативов, которые организуют их деятельность в определенных исторических условиях, а также межличностным общением в устной и письменной, вербальной и невербальной формах» [там же]. Как видим, школа в исполнительстве является продуктом коллективной деятельности, что относится к конкретным школам как к видам деятельности исполнителей определенной специализации. В этом аспекте можно выделить фортепианную школу, для которой характерны, как общие закономерности исполнительско-педагогического коллектива в виде единства «технологии» и «творчества», так и особый способ инструментального воплощения — один и тот же инструмент, что отличает фортепианную школу (например, от духовой). Моноинструментальная природа фортепианного исполнительства отражается, по мысли Ж. Дедусенко, в «…наличии единого инструмента познания, единой программы, под которыми понимается наработанная система нормативов, содержащая в себе, как первичные компоненты пианистической деятельности (постановка руки, приемы движений, посадка за инструментом), так и художественные задачи (организация работы над произведением и концертное высказывание) [там же, с. 6].

Цель статьи — на примере творческой деятельности Т.Б.Веркиной обосновать роль лидера в развитии фортепианной исполнительской школы.

Изложение основного материала исследования. В основе научного представления об исполнительской школе лежат две глобальные

оппозиции: 1) соотношение текста музыкального произведения, созданного и нотно зафиксированного композитором, и его исполнительского прочтения-интерпретации; 2) реализация нормативов–установок исполнительского творчества в системе «педагог-ученик». Базой для формирования обеих оппозиций является понятие «исполнительская модель», которая возникает в процессе становления исполнительской школы и связана с установками-парадигмами ее лидеров — ведущих педагогов-исполнителей. С учетом того, что исполнительская школа должна являться коллективом единомышленников, и, одновременно, индивидуально-творческим выражением каждого из ее представителей, центральным звеном всей системы музыкального исполнительства выступает интонирование. В его основе лежит принцип эстетической коммуникации, разделяемой на две категории, определяемые Ю. Лотманом как «внешняя» и «внутренняя» [7]. Основываясь на модели, предложенной Р. Якобсоном (контекст, сообщение, Адресант, Адресат, Контекст, Контакт), автор отмечает, что существуют «…два возможных направления передачи сообщения. Наиболее типовой случай — это направление “Я – ОН”, в котором “Я” есть субъект передачи, обладатель информации, а “ОН” — объект, адресат. В этом случае предполагается, что до начала акта коммуникации некоторое сообщение известно “мне” и не известно “ему”» [7].

Второе направление менее изучено и заключается оно, по мысли Ю. Лотмана в том, что «… можно схематически охарактеризовать как направление “Я – Я”. Случай, когда субъект передает сообщение самому себе, то есть тому, кому оно уже и так известно, представляется парадоксальным. Однако на самом деле он не так уж редок и в общей системе культуры играет немалую роль» [там же, с. 159]. И далее: «Когда мы говорим о передаче сообщения по системе “Я – Я”, то имеем в виду в первую очередь не те случаи, когда текст выполняет мнемоническую функцию. Здесь воспринимающее второе “Я “ функционально приравнивается к третьему лицу. Различие сводится к тому, что в системе “Я – ОН” информация перемещается в пространстве, а в системе “Я–Я” — во времени» [7].

Если экстраполировать теорию коммуникации на музыкальное искусство, то первой же музыкально-коммуникационной моделью

стала асафьевская триада «композитор-исполнитель-слушатель». «Краеугольным камнем» этой системы в связи с пониманием музыки как «искусства интонируемого смысла» (Б. Асафьев) выступает понятие «интонирование». Как отмечено в диссертации Т. Веркиной, «интонирование — неотъемлемый компонент устного дискурса» [1], к которому относится музыкальное исполнительство. Оно включает в себя четыре основных признака рефлексии: интонирование «исходит из определенного ценностного горизонта, ставит цели, организует средства и предвидит последствия» [там же, с. 5]. Интонирование предстает, таким образом, как процесс особого рода коммуникативных отношений и обобщается через ряд понятий и категорий стилевого уровня, связанных с исполнительством.

Творческая деятельность музыканта всегда определяется параметрами его основной специализации: исполнитель ориентируется на теорию и практику этого рода музыкальной профессии; композитор — на соответствующие принципы и нормативы музыкального сочинительства. Однако в рамках этих родовых по уровню обобщения специализаций возникает множество своего рода стилевых нюансов. Одним из важнейших среди них является наличие исполнительской школы, фиксируемый в дефиниции Ж. Дедусенко: «… исполнительская фортепианная школа — это тип диа-синхронического коллектива, реально или виртуально существующей общности субъектов, члены которой объединены по двум признакам: 1) общностью исполнительской модели; 2) ролевыми функциями учителя и ученика» [5, с. 6]. Параметр исполнительской модели означает общую стилевую установку школы в ее логико-парадигмальном выражении. Украинская, в частности, харьковская пианистическая школа в процессе своего становления (в диахронии) прошла разные этапы, но сохранила единую установку на «поющее фортепиано», связанное в своих истоках с вокальным интонированием, спецификой «солов'їної мови», распевность и связность украинского языка/речи.

Генеральная установка «на пение» средствами фортепианного интонирования не означает отсутствие других «образов фортепиано» (термин Л. Гаккеля) [2]. Эти «образы» формируются в системе более широкого уровня, определяемого как «фортепианная культура», что имеет прямое отношение к вопросу о природе исполни-

тельского искусства. Дефиниция и составляющие этого понятия предложены в монографии В. Сирятского: «…фортепианная культура — это фортепианная музыка вместе с ее ближайшим специальным контекстом, совокупностью общественных форм музицирования, определенным конкретно-историческим уровнем развития композиторского и исполнительского мышления в сфере фортепианной музыки, а также представлениями и идеалами относительно использования выразительных возможностей фортепиано (реально безпедальное фортепиано, иллюзорно-педальное фортепиано, фортепиано симфоническое, колористическое, линеарное), требованиями относительно его конструкции (фортепиано для домашнего музицирования, для салона, для большой концертной эстрады, для джаза), фортепианным образованием и воспитанием» [8, с. 5]. В этом определении зафиксированы детерминанты и важнейшие компоненты фортепианной культуры, которые необходимо учитывать в любом контексте ее изучения — композиторском, исполнительском, учебно-педагогическом. Это означает, что «фортепианно-культурный» фон должен учитываться при стилевых обобщениях, относящихся ко всей системе стилевой иерархии — от индивидуального до эпохального стилей. Данный факт отмечает и автор приведенного выше определения: «Термин “фортепианная культура“ употребляется для характеристики определенных стилевых эпох в истории фортепианного искусства (барокко, классицизм, романтизм, неоклассицизм и т.д.)» [там же, с. 5]. Всеохватность понятия «фортепианная культура», включающего в себя и такие явления, как «фортепианный стиль» и «фортепианные жанры», позволяет связать это понятие с процессами, происходящими в культурном социуме. В этом плане фортепианная культура является одной из ключевых составляющих общего понятия «музыкальная культура», применяемого для решения задач культурно-просветительского характера.

Следует отметить также, что в понятии «культура» содержится два начала, которые можно определить условно как «цивилизационное» и «художественное». Музыкальная культура и ее важнейший компонент — фортепианная культура — находятся в тесном взаимодействии с другими составляющими процесса культурного развития человечества, где выделяются, наряду с универсальными, и специ-

фические черты каждого культурного явления. Это качество фортепианной культуры зафиксировано Л. Гаккелем: «…фортепианная культура является одним из видов художественной культуры общества и подчиняется ее общим закономерностям, но при этом, безусловно, имеет определенную специфику» [2, с. 3]. В системе фортепианной культуры и ее специальных «подсистем», как уже отмечалось, выделяется исполнительская составляющая, выступающая как источник всех других преобразований, которые были характерными для музыки, написанной и исполняемой на этом инструменте. Исполнительство на фортепиано есть «центр системы», распространяясь на стилевые уровни «школы» и школьной педагогики, на весь комплекс организационного обеспечения функционирования музыки для фортепиано в определенных исторических условиях.

Проблема лидерства охватывает весь комплекс системы функционирования музыки как формы общественно-социального и общественно-эстетического сознания/созидания. Понятие «лидерство» в психологии понимается как «…процесс социального влияния, благодаря которому лидер получает поддержку со стороны других членов сообщества для достижения цели [7]. Личность музыканта-пианиста, несмотря на имеющиеся приоритеты отдельных видов деятельности, всегда предстаёт как феномен более широкой метасистемы, куда входят: 1) культурный и социальный фон; 2) стилевые установки, связанные с фортепианным образованием и воспитанием; 3) парадигмы «школьной» системы; 4) связанные с ними исполнительские модели; 5) характер индивидуальной трактовки комплекса «педагог — ученик» (фортепианная методика); 6) общественная деятельность пианиста в разных ее проявлениях (административная деятельность, конкурсы, фестивали, публикации в СМИ).

Яркой иллюстрацией творческой деятельности современного музыканта может служить жизнетворчество Т. Б. Веркиной — блестящей пианистки, народной артистки Украины, профессора, кандидата искусствоведения, заведующей кафедры специального фортепиано и ректора ХНУМ имени И.П.Котляревского. Такого рода личности выступают как лидеры в метасистеме музыкальной культуры страны, распространяя «флюиды» своего влияния на музыкально-исторический процесс в глобальном масштабе.

Деятельность Т.Б. Веркиной обусловлена фундаментальным качеством лидера во всех формах творческого проявления, которые, в свою очередь, заключаются не только в ее личных достижениях, но и в том общественном признании, которое эта деятельность в них обретает. В контексте развития современной фортепианной культуры Т. Б. Веркина культивирует и пропагандирует в Харькове прочную связь с классическими традициями музыкальной культуры прошлого, во-первых; во-вторых, — актуальность полноценной коммуникации фортепианной музыки со слушателем. Несоблюдение этих составляющих концепта «лидер» разрушает систему «исполнитель — реципиент», а в области исполнительской интерпретации образует разрыв между композиторским замыслом его претворением. Каждое высокохудожественное произведение «запрограммировано на вечность», но требует, в связи с этим продуманного воспроизведения с учетом данной конкретной интонационно-коммуникативной ситуации.

Из исполнительского «ядра» деятельности Т. Б. Веркиной как лидера фортепианной школы и музыкально-общественного деятеля, эталонного для нашего времени, вырастают и ее научные идеи. Они направлены на познание сущности исполнительского искусства как творчества, смысл которого реализуется через «актуальное интонирование» (термин Т.Б.Веркиной).

Критерии актуальности (целесообразности, применяемой к конкретным условиям) определяет способы и формы общественно-публицистической и административной деятельности Т. Б. Веркиной. Она всегда находится «на острие» проблем, возникающих перед музыкальным сообществом и руководимым ею учебным заведением в связи с задачами насущного порядка. Например, в вопросе о специфике присвоения ученых званий и научных степеней педагогам музыкальных вузов.

Выводы. Лидерство — фундаментальная характеристика личности Т. Б. Веркиной, которое при изучении многосторонности и содержательности проявлений её творческого «Я» обнаруживает устойчивый и системный характер. «Ядро» профессиональной деятельности Т. Б. Веркиной составляет фортепианное искусство, на основе чего возникают иные художественно-эстетические интенции личности. В сфере эстетики и коммуникации заключен и этический аспект дея-

тельности музыкального лидера, которым в харьковской пианистической школе является Т. Б. Веркина. Этическая направленность характеризует все формы её самовыражения — от преподавательской, исполнительской до научной и административной. Именно высокие нравственные нормы, воплощаемые лидером, способны привлечь к нему людей, в результате чего в систему лидерства входит в обязательном порядке тандем «профессионализм – нравственность». Еще А. Швейцер по поводу оценки творчества И. С. Баха писал, что для него «этика и эстетика – родные сестры» [12]. С этим мнением прекрасно корреспондирует девиз фестиваля «Харьковские ассамблеи» — «Противление злу искусством»!

Перспективу дальнейшей разработки темы составляет рассмотрение других аспектов жизнетворчества Т. Б. Веркиной в аспекте творческой креативности и профессионального лидерства. Например, организация культурного проекта — международного фестиваля «Харьковские ассамблеи» по пропаганде классического искусства в Харькове предполагает отдельный научный интерес. В настоящий момент актуальность целостного исследования жизнетворчества Т. Б. Веркиной обрела очевидный характер. Данная статья является своеобразной преамбулой к созданию комплексного труда о личности выдающегося музыканта наших дней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вєркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2008. 20 с.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
3. Ганзбург Г. Вєркіна Тетяна Борисівна // Українська музична енциклопедія. Київ, 2006. С. 345.
4. Ганзбург Г. О Татьяне Веркиной. Dominanta: часопис Харьк. нац. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2012. Вып. № 1 (13). С. 4–5.
5. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.
6. Казакова Т. Лидер перемен. Татьяна Веркина: «Я выборола наше право чувствовать себя человеком». Dominanta: часопис Харьк. над. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2014. Вип. 1 (30). С. 1–2.
7. Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (двух

моделей коммуникации в системе культуры) // Образ России: извне и изнутри: сб. ст. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 159–165.
8. Сирятський В. О. Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва: навч. посіб. Харків: Факт, 2003. 142 с.
9. Тетяна Вєркіна: Мистецтвом змінювати світ: зб. наук.-метод. матеріалів. Харків: Фактор, 2016. 432 с.
10. Чернявська М. С. Кафедра спеціального фортепіано останнього п'ятиліття: відродження та розквіт // Зоряний час: нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: ТОВ «С.А.М.», 2012. С. 8–40.
11. Чернявская М. С. Кафедра специального фортепиано Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского в европейском музыкальном пространстве. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 37. С. 3–14.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 728 с.
13. Шубіна Л. Тетяна Вєркіна: духовний камертон особистості. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2008. Вип. 1 (10). С. 383–389.

REFERENCES

1. Vierkina T. B. Aktualne intonuvannia yak vykonavska problema: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [The actual intoning as a performance problem]. Odesa, 2008. 20 p.
2. Gakkel L. Ye. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki [Piano music of the XXth century: essays]. 2nd ed. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1990. 288 p.
3. Hanzburh H. "Vierkina Tetiana Borysivna" [Vierkina Tetiana Borysivna]. In: Ukrainska muzychna entsyklopediia [Ukrainian music encyklopediia]. Kyiv, 2006, p. 345.
4. Ganzburg G. "O Tatyane Verkinoy" [About Tatiana Verkina]. Dominanta: chasopys Kharkivskoho natsionalnoho universytetu mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho [Dominanta], issue 1 (13) (2012): 4-5.
5. Dedusenko Zh. V. Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [The performance piano school as a kind of cultural tradition]. Kyiv, 2002. 20 p.
6. Kazakova T. Lider peremen. "Tatyana Verkina: «Ya vyborola nashe pravo chuvstvovat sebya chelovekom»". [The leader of change. Tatyana Verkina: "I won our right to feel human»]. Dominanta: chasopys Kharkivskoho natsionalnoho universytetu mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho [Dominanta], issue 1 (30) (2014): 1-2.
7. Lotman Yu. M. "Avtokommunikatsiya: «Ya» i «Drugoy» kak adresaty (dvukh modeley kommunikatsii v sisteme kultury) " [Auto-communication: "I" and "Other"

as the recipients (two models of communication system of culture)]. In: Obraz Rossii: izvne i iznutri [Image of Russia: from the outside and from the inside]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb., 2000, pp. 159-165.
8. Syriatskyi V. O. Modest Musorhskyi yak reformator fortepiannoho mystetstva [Modest Mussorgsky as a reformer of the piano art]. Kharkiv: Fakt, 2003. 142 p.
9. Tetiana Vierkina: mystetstvom zminiuvaty svit: zb. naukovo-metodychnykh materialiv [Tetiana Vierkina: to change the world through art]. Kharkiv: Faktor, 2016. 432 p.
10. Cherniavska M. S. "Kafedra spetsialnoho fortepiano ostannoho p'iatylittia: vidrodzhennia ta rozkvit" [Chair of special piano in the last five years: revival and blossoming]. In: Zorianyi chas: narysy do 95-richchia utvorennia KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho [Star time: essays to the 95th anniversary of Kharkiv National I. P. Kotliarevskyi University of Art]. Kharkiv: TOV «S. A. M.», 2012, pp.8-40.
11. Chernyavskaya M. S. "Kafedra spetsialnogo fortepiano Kharkovskogo natsionalnogo universiteta iskusstv im. I. P. Kotlyarevskogo v evropeyskom muzykalnom prostranstve" [Chair of special piano of the Kharkov National I. P. Kotlyarevsky University of Arts in European musical space]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education], issue 37 (2012): 3-14.
12. Shveytser A. Iogann Sebastyan Bakh [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 1965. 728 p.
13. Shubina L. "Tetiana Vierkina: dukhovnyi kamerton osobystosti" [Tetiana Vierkina: spiritual tuning fork of personality]. Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky [Actual issues of art practice and art criticism of science], issue 1 (10) (2008): 383-389.

УДК 784.3:78.071.2 (477)

Григорьева О. Б.
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

СПЕЦИФИКА КОМПОЗИТОРСКОЙ ТРАКТОВКИ И ВОПЛОЩЕНИЯ ЖАНРА БАЛЛАДЫ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Д. Л. КЛЕБАНОВА «ШЕСТЬ БАЛЛАД НА СТИХИ А. С. ПУШКИНА (НА ПРИМЕРЕ БАЛЛАДЫ «ВУРДАЛАК»).

Григорьева О. Б. Специфика композиторской трактовки и воплощения жанра баллады в вокальном цикле Д. Л. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. С. Пушкина (на примере баллады «Вурдалак»). Анализируются основные композиторские методы Д. Л. Клебанова в музыкальном воплощении слова. Рассматриваются структура и содержание вокального цикла Д. Л. Клебанова на стихи А. С. Пушкина. Устанавливаются черты единства и отличия балладного смысло-, формо- и жанрообразования, присущие поэтическому первоисточнику и его композиторской интерпретации. Определяется роль сквозных поэтических и интонационных смыслообразов. Результаты исследования показывают: Д. Л. Клебанова привлекает творческая личность автора стихотворения, о чем возможно судить в связи с тем, что композитор при создании музыкальной интерпретации стихотворного первообраза целостно воссоздает черты творческого метода, художественного языка избранного поэта. Вместе с тем, в каждом вокальном цикле Д. Л. Клебанова обнаруживаются и своеобразные черты композиторской интерпретации, обусловленные, в том числе, реализацией художественной задачи воссоздания индивидуальной манеры поэта, на чей текст написан данный музыкальный opus.
Ключевые слова: баллада, песня, вокальный цикл, сквозной смыслообраз.

Григор'єва О. Б. Специфіка композиторської трактовки та втілення жанру балади у вокальному циклі Д. Л. Клебанова «Шість балад на вірші О. С. Пушкіна» (на прикладі балади «Вурдалак»). Аналізуються основні композиторські методи Д. Л. Клебанова у музичному втіленні слова. Розглядаються структура та зміст вокального циклу Д. Л. Клебанова на вірші О. С. Пушкіна. Встановлюються риси єдності та відмінностей баладного змісто-, формо- та жанроутворення, притаманні поетичному першоджерелу та його композиторській інтерпретації. Визначається роль наскрізних поетичних та інтонацій-

них змістоутворень. Результати дослідження показують: Д. Л. Клебанова приваблює творча особистість автора вірша, про це можливо судити у зв'язку з тим, що композитор при створенні музичної інтерпретації віршотворного першообразу цілісно відтворює риси мистецького методу, художньої мови обраного поета. Разом із тим, у кожному вокальному циклі Д. Л. Клебанова виявляються і своєрідні риси композиторської інтерпретації, обумовлені, в тому числі, реалізацією художнього завдання відтворення індивідуальної манери поета, на чий текст написано даний музичний opus.

Ключові слова: балада, пісня, вокальний цикл, наскрізний змістовний образ.

Grigorieva O. Specific features of ballad genre composing interpretation and realization in the vocal cycle of D. L. Klebanov "Six ballads to poems of A. S. Pushkin" (as an example of "Wurdalak" ballads). Ukrainian composer Dmitri Lvovich Klebanov (1907-1987) came to the music in the 20s of the XX century, possessing a bright giftedness, artistic intuition, indefatigable thirst for knowledge. Throughout his career the composer turned to various genres: opera and symphony, ballet and instrumental concerts, chamber instrumental ensemble, musical comedy and song.

Genre of the vocal cycle appears as a cross in the heritage of D. L. Klebanov. In it, as in other through genres of his creativity (Symphony), there is clearly presented individual style, composer's creative method revealed in their development.

For the vocal cycle D. L. Klebanov chose six songs of A. S. Pushkin. The order of songs is different than in the poetic cycle. The composer converts songs to ballads, guiding by the closest ties of the poetic text with the folk traditions and basing on the heroic epic content of the poems.

Realized genre's name change by the composer not only reveals the depth of the opened nature of Pushkin's "Songs", but also involves an inevitable change in their interpretation.

Features of the folk world view, where the line between the real world and another world is almost absent, are recreated in the second ballad "Songs of the Western Slavs" ("Pesen zapadnykh slavian" of "Wurdalak" by D. L. Klebanov by the eponymous poem by A. S. Pushkin. The content of this poem goes beyond the reconstruction of Slavic mythology: the poet offers elegant parody of fiction novel genre, traditionally full of mystical horror.

Musical setting of Pushkin's poem "Wurdalak" is described by the system of methods and principles of the composer's interpretation.

For the second ballad, it is typical a particular type of ballad genre, the ballad plot and the ballad hero interpretation, realized by the composer in the aspect of reducing the high content and style, recourse to irony, grotesque presentation and parody, as well as detailed design of the poetic source. This is a kind of

travesty. In order to realize it, D.L. Klebanov uses leitmotifs system. The musical material, which was established as a through semantics ("walking around" topic) in No. 1 ("Yanko Marnavich") is transferred to the No. 2 ("Wurdalak"), in a modified form (cowardice topic), turning the tragedy into comedy (tragicomedy, "high" style is transformed into a "low" one). The second semantics is related to the intonation complex carrying the semantics of "heroic" thing (typical "ups" by the sounds of arpeggio).

Several stages of cowardice leitmotif establishment are manifested in the process of dramatic development.

1. Stage of cowardice leitmotif establishment: its "proclamation" in verbal and musical series – double variant statement in piano (in the mirror reflection) and vocal parts (twice – synchronously).

2. Among the methods of the composer's interpretation, the spread of cowardice leitmotif on the other semantics of poetic text ("sweating from fear ..."). The leitmotif of cowardice gradually covers more and more sound and semantic space of piano and vocal parts, it grows, finding the value of inclusiveness.

The ways of the composer's formation of leitmotifs are different. Basing on its role in the musical drama, leitmotifs should be divided into two groups:

1. Leitmotifs, the intonation and semantic function of which are represented by the composer in "absolute" in originally completed form at the phase of the musical material exposure ("walking around", the topic of cowardice).

2. Leitmotifs, which go a long way of pre-formation, up to the stage of its intonation and semantic content-feature setting, which is disclosed at the climax phase (anabasis-catabasis – "the wave of horror", which corresponds to the text "Woe! I am small, I am not strong", the crystallization beginning of which can be found in the second stanza).

D. L. Klebanov, creating an ironic context in the second ballad by mixing the "high" and "low", recourses to the synthesis of quasiheroic, church and domestic intonations, genre peculiarities of scherzo, he transforms, transfigures leit-topics, used in the 1st ballad "Yanko Marnavich". The mystical content makes possible the interpretation of this particular scherzo "with a touch of" grotesque within the genre of dance macabre as the embodiment of bewitching dance, "entailing the hero into the abyss" - the story, typical for the fantastic ballad of the romanticism era.

Ballad logic in the cycle by D.L. Klebanov is based on the re-semantization of through intonations – symbols. Thus, composer's interpretation of the poetic source is aimed to create an original artistic content, the origins of which are rooted in the depths of Pushkin's text, although they are not directly verbally outlined by the poet.

Keywords: ballad, song, the vocal cycle, semantic formations are defined.

Постановка проблемы. Украинский композитор Дмитрий Львович Клебанов (1907 1987) пришёл в музыку в 20 е гг. XX ст., обладая яркой одарённостью, художественной интуицией, неутомимой жаждой знаний. На протяжении своего творческого пути композитор обращался к различным жанрам: оперы и симфонии, балета и инструментального концерта, камерного инструментального ансамбля, музыкальной комедии и песни. Яркая образность объединена в музыке Д. Л. Клебанова с ясностью высказывания, искренность и романтическая непосредственность чувства — со стройной логикой мысли.

Сочинение вокальных циклов привлекало композитора на всех этапах его творческой деятельности: раннем, охватывающем 1930 е — 40 е гг. — время создания первой из девяти симфоний — представляющим и первый из вокальных циклов — «Три английские баллады на стихи Р. Бернса» (1942). Центральном (1950 е — 60 е гг.), отмеченном поиском «новой психологической выразительности» [6, с. 16], приведшим к интенсивной работе в области камерно-вокальной музыки. За три года (1957 1959) Д. Клебановым было написано шесть вокальных циклов («Басни И. А. Крылова»; песни на стихи Т.Шевченко; вокальный цикл на стихи Е.Хулдена и др.). Поздний этап творчества (конец 60 х — 80 е гг.) максимально ярко раскрыл талант Клебанова симфониста (за этот период композитор написал пять симфоний), повлиявший и на его вокальное искусство. К этому периоду относится написание вокального цикла «Песни западных славян» на стихи А. С. Пушкина (1968).

Следовательно, жанр вокального цикла предстает в качестве сквозного в наследии Д. Л. Клебанова. Это означает, что в нем, как и в других сквозных жанрах творчества (симфония), ярко представлены индивидуальный стиль, творческий метод композитора в процессе их развития. Эволюция композиторского мышления Д.Клебанова, присущих ему способов музыкального воплощения слова представляет интерес для современного музыковедения, затрагивая и исполнительский аспект. Особое значение вышеизложенное приобретает в контексте отечественного вокально-исполнительского искусства, где вокальное творчество Д.Клебанова остается в тени на сегодняшний день.

Актуальность темы исследования. Задача изучения наследия Д. Л. Клебанова — классика украинской национальной музыки, как его целостности, так и сквозных жанровых сфер, представляет акту-

альную задачу современного отечественного музыковедения.

Обращение Д. Клебанова к творчеству различных поэтов сопряжено с выработкой особого подхода к музыкальному воплощению слова. Выбор литературно-поэтического первоисточника не ограничивается в творчестве композитора лишь собственно художественным текстом. Д. Клебанова привлекает и творческая личность автора стихотворения, о чем возможно судить, в частности, в связи с тем, что композитор при создании музыкальной интерпретации стихотворного первообраза целостно воссоздает черты творческого метода, художественного языка избранного поэта. Эти особенности работы над художественным словом проявляются во всех сочиненных Д. Клебановым камерно-вокальных циклах, становясь свидетельством единства художественных принципов и общности методов композиторской работы в процессе музыкального претворения поэтических текстов. Вместе с тем, в каждом вокальном цикле Д. Клебанова обнаруживаются и своеобразные черты композиторской интерпретации, обусловленные, в том числе, реализацией художественной задачи воссоздания индивидуальной манеры поэта, на чей текст написан данный музыкальный opus.

Анализ последних исследований и публикаций. В современной научной литературе камерно-вокальное наследие Д. Л. Клебанова рассматривается, как правило, в контексте общей панорамы творческого наследия композитора. К творчеству выдающегося харьковского композитора обращались М. Черкашина, И. Золотовицкая, Н. Очеретовская, П. Калашник, И. Драч и другие, но камерно-вокальные сочинения не становились предметом специального исследования.

Цель статьи. Изучение специфики композиторской интерпретации поэтического первоисточника на материале вокального цикла на стихи А. С. Пушкина как характерного образца рассматриваемого жанра. Объектом исследования выступает камерно-вокальное творчество Д. Л. Клебанова, предметом — система принципов, свойственных композиторскому претворению стихотворений А.С.Пушкина в вокальный цикл.

Методология исследования базируется на сформированных в музыковедении способах изучения типов взаимодействия слова и музыки, а также интонационно-драматургическом анализе музыкально-словесной целостности.

Изложение основного материала. Жанровое определение, данное Д. К. Клебановым вокальному циклу «Шесть баллад на стихи А. Пушкина», во многом отражает историю создания литературного первоисточника.

Уже в предисловии к изданию поэт вовлекает читателя в изящную литературную игру, полную мистификации и обманных ходов. Само предисловие представляет собой описание интригующей переписки А. Пушкина с «неизвестным собирателем» «песен полудикого племени», издавшим в 1827 г. книгу «La Guzla, ou choix de Poesies Illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzegowine» .

По сути, жанр «Гузлы» можно определить как: pastiche , мистификацию, романтическую стилизацию под фольклор, один из первых образцов стихотворений в прозе.

Среди официальных жанровых обозначений данных литературно-поэтических «opus'ов» отсутствует жанровое определение «баллада», представленное в вокальном цикле Д. Л. Клебанова. Лишь в письме к А. С. Пушкину П. Мериме называет изданные им песни «балладами», как и «поэмами» [1, с. 532]. Так авторское жанровое имя — песни, закрепленное в изданных циклах П. Мериме и А. С. Пушкина, дополняется такими жанровыми именами, оставшимися в плоскости комментария, как «баллада» и «поэма». Это означает возникновение жанрового синтеза, центральным элементом которого является центральное жанровое имя — «песни», взаимодействующее, однако, с авторскими жанровыми именами второго плана (баллады и поэмы). Исходя из этого, возможна интерпретация песен как некоего invention — образца поэзии, удаленного от классических норм.

Реконструируя фольклорный «метаисточник», возвращая ему славянский облик, Пушкин воссоздает мелодику славянской поэзии. Названием он подчеркивает, что данное сочинение — сборник не стихотворений, а именно «песен», написанных в «народной», повествовательной манере. Другими словами, поэт акцентирует фольклорное родство песни и баллады.

Обращаясь не только к материалам национальной истории, но и к национальным источникам этой истории, поэт сообщает фабульной стороне трагедии подчиненную функцию, роль предлога, свободного

пространства для «вольного и широкого изображения характеров», в результате чего жанр «хроники» и жанр «трагедии» оказался смещенным, комбинированным, романтическим, одной из главных черт которого стала «народность».

Это — общая черта стиля позднего Пушкина, которая проявилась и в «Песнях западных славян». По сути, Пушкин явился создателем нового комбинированного жанра и новой стилистико-стихотворной структуры, целью которой было «характерное».

Тот факт, что при написании вокального цикла на основе западнославянских песен А. С. Пушкина Д. Л. Клебанов избрал то жанровое имя, что оставалось «в тени» определения, данного поэтом, сам по себе свидетельствует о глубине интерпретационного подхода композитора, стремящегося передать сокрытую суть избранных им пушкинских поэтических образцов. Д. Л. Клебанов следовал в своих жанровых определениях за П. Мериме, создавшим поэтическую первооснову цикла, в результате чего возникла музыкальная мистификация, предопределенная французским писателем. Все романтические атрибуты баллады, перечисленные выше, не могли не привлечь композитора.

Таким образом, Д. Л. Клебанов, взяв за поэтическую основу вокального цикла пушкинские «песни», последовал за пушкинским методом внесюжетного построения, позволяющим максимально раскрыть характер героя в процессе развития драматургии произведения. При этом он обратился к жанру музыкальной баллады. В данном случае, в трактовке жанра проявились характерные черты поздней стилистики композитора: насыщаясь симфоническими принципами развития, баллада приобретает черты масштабной оперной сцены.

Важнейшую роль в объединении Д. Л. Клебановым пушкинских баллад в вокальный цикл играет метод ассоциативности, который реализуется путем создания сквозных смыслообразов.

Д. Л. Клебанов чутко уловил специфику «комбинированного жанра», синтезировав жанровые черты баллады и песни, усилив балладность посредством музыки.

Д. Л. Клебанов «вплетает свой голос» в историю создания произведения, которая, как упоминалось выше, стала частью собственно художественного произведения. В соответствии с романтической

традицией, в вокальный цикл «вплетаются» элементы автобиографичности. А это значит, прообразом литературных героев становятся как П. Мериме, А. Пушкин, так и Д. Клебанов. Д. Клебанов добавляет в контекстуальное поле еще один историко-временной срез — XX век.

Для вокального цикла Д. Л. Клебанов избрал шесть песен А. С. Пушкина. Очередность песен иная, нежели в стихотворном цикле. Композитор превращает песни в баллады, руководствуясь теснейшей связью поэтического текста с фольклорными традициями и основываясь на героико-эпическом содержании стихотворений.

Осуществленная композитором смена жанрового имени раскрывает не только глубинность открытой ним сущности пушкинских «песен», но и предполагает неизбежное изменение в их трактовке.

Особенности фольклорного миросозерцания, где грань между реальным и потусторонним миром практически отсутствует, воссоздаются во второй балладе «Песен западных славян» Д. Л. Клебанова «Вурдалак» по одноименному стихотворению А. С. Пушкина. Содержание этого стихотворения выходит за рамки реконструкции славянской мифологии: поэт предлагает изящную пародию на жанр фантастической повести, традиционно исполненной мистического ужаса.

Тема вурдалачества, в различных ракурсах рассмотрения, не раз поднимается в цикле «Песни западных славян»: в песне «Гайдук Хризич» образ вурдалака — это мечта о посмертном отмщении недругам; в песне «Марко Якубович» вампир является действующим лицом в реальном мире, в стихотворении «Вурдалак» он представляет собой галлюцинацию, болезненную фантазию.

Музыкальное оформление пушкинского стихотворения «Вурдалак» характеризует система методов и принципов композиторской интерпретации.

Баллада «Вурдалак» в контексте вокального цикла Д. Л. Клебанова уникальна в силу иронического содержания. Подчеркнем, что один из сквозных смыслообразов, объединяющий баллады в вокальный цикл, — это речитация на одном звуке как символ церковно-кладбищенского отпевания. Во второй балладе этот смыслообраз помещен в специфический квази-героический контекст, подвергаясь трансформации в гротесково-скерцозном стиле. В результате он обретает зна-

чение одной из сем страха, вызывая ужас героя (появление форшлага подчеркивает приобретенное интонацией значение «демонического»). В дальнейшем изложении данный смыслообраз будет фигурировать как лейтмотив трусости.

Для второй баллады характерен особый тип трактовки жанра баллады, балладного сюжета и балладного героя, осуществленный композитором в аспекте снижения высокого содержания и стиля, обращения к иронии, гротесковой подачи и пародии, а также большая дробность в оформлении поэтического первоисточника. Это — своего рода травестия. Каковы способы ее достижения?

Музыкальный материал, утвердившийся в качестве сквозного смыслообраза в № 1 («Янко Марнавич»), переносится в № 2 («Вурдалак») в измененном виде, превращая трагедию в комедию (трагикомедию, «высокий» стиль трансформируется в «низкий»). Если лейтмотив «хождений» в 1-й балладе имел систему сакральных значений, будучи связанным с раскрытием трагедии шекспировского масштаба – трагическая вина изначально положительного героя, то во 2-й балладе его воплощение осуществлено через пародию, иронию и гротеск.

Равномерная пульсация как имманентная характеристика лейтмотива «хождений» сохраняется в «Вурдалаке». Но при этом она оплетается целой сетью контекстуальных подробностей, которые кардинально трансформируют смысл данного лейтмотива, а именно:

— «осторожные» ломаные октавы staccato на тоническом басу в темпе Allegro создают образ учащенного дыхания;

— многочисленные паузы, дробящие вокальную мелодию, выявляют семантику страха;

— мелодическая линия содержит два элемента: 1) восходящее движение, «упирающееся» в седьмую ладовую ступень и «обрывающееся» на ней; 2) последующее «бубнение на одном слове» в нижнем регистре на основе вращательного движения вокруг тоники (данные атрибуты комической скороговорки апеллируют к оперному амплуа буффонного баса) , — которые в совокупности составляют символ «замкнутого пространства», формируют ситуацию невозможности для героя «выйти за рамки» данного сюжетного хронотопа;

— прогрессия фигуры «бубнения» привносит эффект нарастания

панического состояния;

— ладовая неопределенность (нижний мажорный тетрахорд дополняется верхним тетрахордом натурального минора, широко применяется вторая фригийская ступень), а также многочисленные опевания , которые дублируются в партии фортепиано в измененном виде (с обыгрыванием интервала увеличенной секунды) придают образу Вани новый нюанс — человека, «утратившего ориентиры».

Сочетание этих выразительных нюансов создает характерный «буфонный» образ главного героя.

Второй смыслообраз связан с интонационным комплексом, несущим семантику «героического», Речь идет о характерных «взлетах» по звукам арпеджио (позднее — в виде аккордовых последовательностей), которые ассоциируются с тематизмом Л. Ван Бетховена («Аппассионата»). Обращаясь к этому интонационному комплексу, Д. Л. Клебанов использует принцип парадоксальности или «парадоксальную монтажность» .

Сочетаясь с лейтмотивом «хождений», трансформированным в тему трусости, героический комплекс вступает с ним в конфликт. Результатом действия этого конфликта становится переосмысление героического начала в гротесковом «quasi-героическом» ключе.

В процессе драматургического развития проявляются несколько этапов становления лейтмотива трусости.

1. Этап утверждения лейтмотива трусости: его «провозглашение» в вербальном и музыкальном рядах — двукратное вариантное проведение в фортепианной (в зеркальном отражении) и вокальной партиях (дважды — синхронно).

2. В числе методов композиторской интерпретации — распространение лейтмотива трусости на иные смыслообразы поэтического текста («весь в поту от страха…»). Лейтмотив трусости постепенно охватывает все новые и новые звуковые и смысловые пространства фортепианной и вокальной партий, разрастается, обретая значение всеохватности.

Итак, 1-й метод композиторской интерпретации, связанный с обострением иронии, и 2-й метод травести лейтмотива «хождений» — проявляются в первой же строке, обладая функцией обобщения. Таким образом, первый раздел (заставка) одновременно несет функ-

цию резюме. Это — своего рода «декларация» ключевой идеи песни, которую композитор путем многократного повтора возводит в степень. Изложение концепции на уровне музыкального ряда опережает во времени ее поэтическую экспозицию, что позволяет говорить об использовании метода интонационно-драматургического и семантического опережающего отражения.

Третий лейтмотив, связанный с семантикой колокольности, «вызревает» как спасительный итог и ответ на молитву Вани (пятый раздел «Что же?»).

Четвертый лейтмотив на основе риторической фигуры anabasis-catabasis является сквозным, олицетворяя смятенное душевное состояние Вани. Этот интонационный комплекс представляет собой различные сочетания восходящих и нисходящих линий между пластами фактуры (anabasis в вокальной партии — catabasis в фортепианной партии; anabasis — catabasis внутри фортепианной партии и т.д.).

Пути формирования композитором лейтмотивов различны. Основываясь на их роли в музыкальной драматургии, лейтмотивы следует разделить на две группы:

1. Лейтмотивы, интонационно-смысловая функция которых представлена композитором в «абсолютно» завершенной форме изначально, уже в фазе экспонирования музыкального материала («хождения», тема трусости).

2. Лейтмотивы, проходящие длительный путь предварительного формирования вплоть до стадии оформления своего интонационно-смыслового содержания-функции, раскрывающейся в фазе кульминации.

К таким лейтмотивам относится anabasis-catabasis — «волна ужаса», соответствующая тексту «Горе! Малый я не сильный», начало кристаллизации которой можно обнаружить еще во второй строфе. Сфера «ужасного» проявляется постепенно, путем нагнетания музыкально-образной напряженности.

С началом второй строфы («Бедный Ваня еле дышит») открывается развитие сферы страха, ужаса, порожденного трусостью и буйной фантазией псевдо-героя. Характерный нисходящий ход на септиму, преисполненный значительности в первой балладе (там он соответствовал локальным смысловым кульминациям поэтического текста), здесь (на словах «еле дышит», «вдруг он слышит») более соот-

ветствует музыкальной иллюстрации идиомы страха — «сердце в пятки упало». Другими приемами, подготавливающими кульминационное проведение лейтмотива anabasis-catabasis, являются:

— введение «деформированных» увеличенных и уменьшенных последований и аккордов;

— «хлещущие» форшлаги (третья строфа), которые ассоциируются с разрушительным началом — например, свистом ветра или проявлением «демонического»;

— разрастание сферы quasi eroica в третьей строфе в виде «искаженных» хроматических арпеджированных «взлетов» у фортепиано (Д. Л. Клебанов сообщает этому разделу черты романтической фантазии, воплощающей в реальность видения, которые больное воображение Вани рисует ему);

— «сужение» «жизненного пространства» главного героя, воплощенное в максимально узком диапазоне вокальных интонаций (уменьшенная кварта).

Кристаллизованный лейтмотив anabasis-catabasis представляет собой разнонаправленные арпеджированные пассажи, «врывающиеся» в четвертую строфу («Горе!»). Возвращение равномерной пульсации из лейтмотива хождений сопряжено с кульминацией фантастических видений героя, торжеством сферы ужасного. Репетиции аккордов, «стартующие» от колокольных ударов (sfp) синтезируют лейтмотивы трусости (вокальная партия основана на уменьшенной квинте и «традиционных» опеваниях) и колокольности (репетиции «ползущих» по полутонам аккордов на выдержанном басу). Длительные динамические волны (crescendo до forte — diminuendo) усиливают экспрессию звучания этой строфы, являя собой проекцию anabasis-catabasis в сфере динамики (anabasis соответствует crescendo, а catabasis – diminuendo).

Вся четвертая строфа имеет крещендирующую драматургию. Генеральная кульминация наступает как результат восходящей цепи аккордовых «гроздьев», после истового распева–«молитвы» Вани, прерываемого туттийными аккордами fortissimo, перемежаемыми зиянием генеральных пауз.

Динамический «провал», с которого начинается пятая строфа, сопровождается фактурной фигурой, несущей семантику колокольнос-

ти (удары больших и малых колоколов). Композитор намеренно «растягивает время» в этом эпизоде, усиливая атмосферу ожидания. Оттяжка развязки усиливает напряжение интриги и придает еще большую остроту ситуации. Реплика в сторону («Вы представьте Вани злость!») сообщает действу эффект театрализации, что еще больше подчеркивает абсурдность ситуации.

Как в первой балладе, так и во второй, картины видений выполняют функцию этапов подготовки кульминации, которая являет собой коду-развязку. Прием «торможения», задержки действия в развязке Д. Л. Клебанов (как и в первой балладе) осуществляет путем введения фортепианных «реплик». Кульминация связана с колокольной трактовкой темы «хождений», данной в увеличении. А окончательное «разоблачение» героя построено на максимально искаженной квазигероической теме в партии фортепиано. Финальная фраза «на могиле…», в интонационной основе которой — реминисценция темы, прозвучавшей в кульминации, также обретает значение лейтинтонации — глас вопиющего на кладбище.

Возглас «Горе!» — по сути, приговор горе-герою, который Д. Л. Клебанов соотносит с принадлежащим ему же признанием. На словах «малый я не сильный» возникает интонационно-смысловая арка к первой строке баллады. Так, композитор свершившийся приговор над горе-героем располагает не только в начале («трусоват»), но и в заключительной строке («малый я не сильный»), выступая создателем самостоятельной музыкальной драмы в контексте вокального цикла, проявляя себя как композитор-драматург.

Таким образом, в музыкальном тексте ясно представлены три пласта: иронические «хождения» («низ») и псевдогероика («верх») в фортепианной партии; 3-й пласт — «одушевленный» средний регистр, связанный с вокальным тембром.

Кроме того, композитор использует прием апофатии в сфере музыкального языка, располагая по вертикали и наблюдая в связи с соотношением музыкального и словесно-поэтического смыслообразов (начало 1-й строки событийной части баллады: квазигероическая фанфара в партии фортепиано и смыслообраз трусости в словесном изложении) эффект взаимного отрицания смыслообразных начал. Поэтический текст «отрицает» героическую символику, заклю-

ченную в фортепианной партии. Но с другой стороны, характер изложения собственно музыкального материала также способствует «отрицанию» героики. Д. Л. Клебанов вводит отсутствующий у А. Пушкина прием апофатии в изложение иронического балладного сюжета, усложняя его.

Таким образом, Д. Л. Клебанов, создавая иронический контекст во второй балладе путем смешения «высокого» и «низкого», прибегает к синтезу квазигероических, церковных и бытовых интонаций, жанровых особенностей скерцо, трансформирует, преображает лейттемы, используемые в 1-й балладе «Янко Марнавич». Мистическое содержание обусловливает возможность трактовки этой специфической скерцозности «с налетом» гротеска в русле жанра dance macabre как воплощения завораживающей пляски, «влекущей героя в бездну» — сюжет, типичный для фантастической баллады эпохи романтизма.

Выводы. Осуществленное Д. Л. Клебановым переосмысление структуры поэтического первоисточника обусловлено реализацией творческой задачи сообщения музыкальной концепции иных смысловых акцентов, развития в качестве сквозных тех смыслообразов, которые в пушкинском тексте либо только намечены, либо вовсе отсутствуют Результатом действия этого конфликта становится преобразование героического начала в гротесковом «quasi-героическом» ключе.

Кроме того, балладная логика в цикле Д. Л. Клебанова основана на пересемантизации сквозных интонаций — символов. Таким образом, композиторская интерпретация поэтического первоисточника направлена на создание оригинального художественного содержания, истоки которого коренятся в глубинах пушкинского текста, хотя и не являются непосредственно словесно изложенными поэтом. В результате поэтический первоисточник и его композиторская интерпретация представляют не только и не столько духовное единство, сколько во многом различные как структурно, так и смыслово художественные феномены.

Перспективы исследования данной темы. Изучение творческого наследия Д. Л. Клебанова — классика украинской национальной музыки — как его целостности, так и сквозных жанровых сфер, представляет перспективную и актуальную задачу современ-

ного отечественного музыковедения. Раскрытие особенностей взаимодействия художественного слова с музыкой в композиторской интерпретации Д. Л. Клебанова позволяет обновить и обогатить исполнительский подход к наследию выдающегося украинского композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А. С. Сочинения: в 3-х томах. М.: Художественная литература, 1985. Т. 1. 718 с.
2. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1954. 239 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. М.: Музыка, 1972. 148 с.
4. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2, 3. М.: Музыка, 1978. 365 с.
5. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Изд во Академии Наук СССР, 1956. 350 с.
6. Золотовицкая И. Л. Дмитрий Клебанов. Киев: Музична Україна, 1980. 44 с.
7. Платек Я. Непобедимые ритмы. М. И. Цветаева // Я. Платек. Верьте музыке! М.: Советский композитор, 1989. С. 131–188.
8. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособ. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

REFERENCES

1. Pushkin A. S. Sochineniya: v 3-kh tomakh [Writings]: in 3 vol. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1985. Vol. 1. 718 p.
2. Putilov B. N. Folklor i narodnaya kultura [Folklore and folk culture]. St. Petersburg: Nauka, 1954, 239 p.
3. Vasina-Grossman V. A. Muzyka i poeticheskoe slovo [The music and poetic word], part 1. Moscow: Musyka, 1972. 148 p.
4. Vasina-Grossman V. A. Muzyka i poeticheskoe slovo [The music and poetic word], parts 2, 3. Moscow: Muzyka, 1978. 365 p.
5. Vasina-Grossman V. A. Russkiy klassicheskiy romans XIX veka [The Russian classical romance of XIXth century]. Moscow: Izdatelstvo Akademiy nauk USSR, 1956. 350 p.
6. Zolotovitskaya, I. Dmitriy Klebanov [Dmitriy Klebanov]. Kiyev: Muzychna Ukrayina, 1980. 44 p.
7. Platek Ya. "Nepobedimye ritmy" [Invincible rhythms]. In: Verte muzyke! [Believe the music!] Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989, pp. 131–188.
8. Nazaykinskiy Ye. V. (2003). Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]. Moscow: VLADOS, 2003, 248 p.

УДК 78.087.681(045)

Днепровская Н. Г., Дитте Л. А.
Харьковская гуманитарно-педагогическая академия

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ДУХОВНОЙ ЛИРИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРКА КАРМИНСКОГО ДЛЯ ДЕТСКОГО ХОРА

Дніпровська Н. Г., Діте Л. А. Переломлення світської духовної лірики в жанрі мініатюри в творчості Марка Кармінського для дитячого хору. Статтю присвячено вивченню творчої спадщини композитора М. Кармінського в жанрі дитячої хорової музики. Розглянуто особливості індивідуальних пошуків відомого автора на прикладах мініатюр зі збірок «Хорові зошити» та «Дорога к храму».
Ключові слова: дитячий хор, дитяча хорова музика, поезія золотого віку, поезія срібного віку, хорова мініатюра.

Днепровская Н. Г., Дитте Л. А. Преломление светской духовной лирики в творчестве Марка Карминского для детского хора. Статья посвящена изучению творческого наследия композитора М. Карминского в жанре детской хоровой музыки. Рассматриваются особенности индивидуальных поисков известного автора на примерах миниатюр из сборников «Хоровые тетради» и «Дорога к храму».
Ключевые слова: детский хор, детская хоровая музыка, поэзия золотого века, поэзия серебряного века, хоровая миниатюра.

Dniprovska N., Ditte L. Refraction of spiritual poetry in the works of Mark Karminsky for children's choir. Many famous composers of different times and countries have approached the creation of musical works for children. Among the names of Ukrainian authors name Mark Karminsky – one of the brightest. His legacy to the children's choir is so large in volume that can be compared with the legacy of only one composer – Jacob Stepovoy, also a native of Kharkov. M. Karminsky wrote for children throughout his lives and it is on the children's choir focused in the late period of creativity.
The study of Y. Ivanova on choral cycles M. Karminsky "Choral Notebook" and "The road to the Temple", noted that his vocal-choral music combines the theme of identity and its philosophical searches [6, p. 140]. The musical embodiment of poetry is able to expand her sometimes composer the meaning to the level of the

eternal order of being. Source of musical and poetic synthesis "Choral Notebook" Y. Ivanova believes the style of miniature Ts. Kyui. Researcher I. Gulesko defines the cycle of "The road to the Temple" as a unique, unparalleled in modern choral music of the macro cycle of several micro-cycles at the forefront of which is the subject of human spirituality [3, p. 49]. It is also noted that the principles of synthetic drama used in children's choral music for the first time.

The relevance of the topic due to insufficient depth of coverage in Russian musicology of the late work of M. Karminsky spiritual and aesthetic aspect.

The object of study – children's choral music, his subject matter – a choral miniature from the series "Choral Notebook" and "The Road to the Temple".

The purpose of the article is to reveal the essence of the spiritual and aesthetic impact of choral music M. Karminsky on the material of the late style of creativity.

Choral music for children has always occupied a prominent place in the works of M. Karminsky. The main themes and characters specific to it: a happy world of childhood, the pursuit of high ideals. His works nourished poetry and asked high artistic landmarks. Genre miniatures were the most consonant with the lyrics with her ability to subtly convey emotional experiences of the person.

Figuratively and thematic canvas "Choir notebooks" M. Karminsky was the work of the poets of the "golden age" and the poetic tone of the book "The Road to the Temple" defined poetry "Silver Age", so each has its own emotional and semantic atmosphere. "Choral notebook" opened a new facet of the composer's talent - thin philosophical lyrics. The cycle consists of three micro cycle with the remarks of the author of each: I – "Little concert for choir a 5-part" II – "Four Romances for choir", III – "Five Poems for Choir". All three genres borrowed from the choral art of the past. Classical generalized image, poeticized nature, harmony and spiritual optimism combine these texts. One of the peaks of the cycle – the song for the choir "The hotter the day". The melody and the word subtly merged, sonic palette enriches the poetic landscape, exudes joy and light, conveys the experience of human happiness.

The "Choir notebooks" organically combined classical conciseness of musical thinking and modern compositional freedom of expression. Stylistics M. Karminsky characterized declamatory, going beyond the square, tonal and metric variability, large rate variety. An important structural component of most of the works of the cycle, as the principle of "big in the small" is repeated as a reception of framing.

Thematic basis of the collection "The Road to the Temple" became the lyrics of the "Silver Age". Silver Age art is associated with the magical glow of the moon, that mysteriously disturbing secret side of the soul. In the center of the cycle – a man in search of comprehending spiritual life as a way to saving the church, finds support in the disclosure of himself to God. Strong artistic impression leaves

miniature a cappella "As long as I live – You pray". Following in the secular music of domestic traditions of the Orthodox spiritual singing a cappella, choral use type texture (as a principle of generalization by genre), an invoice is complete a melody texture and rechitatsii choir are rooted in the basic properties of liturgical choral music, giving it a special miniature deep. The author has managed with a minimum of resources to achieve immense power of expression. Artwork "While I live – You pray" was a small "pearls" secular sacred music of the twentieth century.

The whole layer of the music cycle "The road to the Temple" makes work for choir without words. The programmatic names show associative moods and due to expressive intonation fill in absence of verbal text, assisting high spiritual generalization: "Lachrymose", "Hear me, O Lord", "The memory of the Organ Hall", "Day of anger of Him", "Largo", "Ancient vocalize". The consonance work is caught Rachmaninov «Angels» in composition "The road to the Temple", where, in our view, "voice of sky" is imprinted for all, able to hear and accept him. A composer uses sequence as principle of development, descending motion, as embodiment of ray of Light, put into the dense world. Before us there is character of man that, cognizing itself in the Divine world, studies to live and create on his spiritual laws. In fact, the road to the temple, is a way to finding of faith.

Two choral cycles, each with their own emotional and semantic atmosphere, are essentially faces the same whole. Both are addressed to the soul of man, although the principle of the spiritual aspect of the disclosure is based on the different dominants, covering the outer and inner world.

Conclusions: Spiritual lyrics became dominant in the work of the last period of the composer's life; one of the first in our time spoke to the children about the soul and revealing heart of life and death, about the heroism of the Savior, what his work stands out from the overall development process of the national children's choral music. The beginnings of secular sacred music for children in the works of P. Tchaikovsky and S. Rachmaninov revived a hundred years in the writings of the late M. Karminsky. Cycles "Choral Notebook" and "The Road to the Temple" reflected the composer's credo in search of spiritual beauty, have revealed the novelty of artistic thinking – themes, images, compositional techniques, genres of Renaissance XIX – the beginning of the XX century, have become the pinnacle of his legacy for the children's choir.

Key words: children choir, children choir music, poetry golden age, poetry silver age, choir miniature.

Постановка проблемы. Многие известные композиторы разных времен и стран обращались к созданию музыкальных произведений

для детей. Среди имен украинских авторов имя Марка Карминского — одно из ярких. Его наследие для детского хора так велико по объёму, что может сравниться с наследием только одного композитора — Якова Степового, также уроженца Харькова. М. Карминский писал для детей на протяжении всей жизни и именно на детском хоре сосредоточил свое внимание в позднем периоде творчества.

В исследовании Ю. Ивановой, посвященном хоровым циклам М. Карминского «Хоровые тетради» и «Дорога к храму», отмечалось, что его вокально-хоровую музыку объединяет тема личности и её философских поисков [6, с. 140]. Музыкальным воплощением поэзии композитор способен подчас расширить ее смысл до уровня вечных тем бытия. Источником музыкально-поэтического синтеза «Хоровых тетрадей» Ю. Иванова считает стилистику миниатюр Ц. Кюи. Исследователь И. Гулеско определяет цикл «Дорога к храму» как уникальный, не имеющий аналогов в современной хоровой музыке макроцикл из нескольких микроциклов, на переднем плане которого — тема духовности человека [3, с. 49]. Отмечается также, что принципы синтетической драматургии использованы композитором в детской хоровой музыке впервые.

Актуальность темы обусловлена недостаточной глубиной освещения в отечественной музыкальной науке позднего творчества М. Карминского в духовно-эстетическом аспекте.

Цель статьи — раскрыть сущность духовно-эстетического воздействия хоровой музыки М. Карминского на материале позднего стиля творчества.

Изложение основного материала. Хоровая музыка для детей, начиная с первых композиторских опытов М. Карминского, занимала в его творчестве видное место, даже когда он отдавал предпочтение крупным жанрам — опере, кантате, вокально-симфонической сюите, увертюре (50-70-е гг.). Становление творческого метода автора происходило в период работы в музыкальном театре, благодаря чему он скоро нашел «ключ» к детской психологии: это яркая образность, содержательность, воспитательный подтекст, пульс современности. Уже тогда просматривались основные темы и образы, ставшие с годами характерными для его детской музыки: счастливый мир детства, стремление к высоким идеалам. Диапазон творче-

ства М. Карминского широк: от вокально-симфонических сюит «Фанфары звучат в лесу», «Красные гвоздики» — до песен для школьников. Личность его отличали широкая эрудиция, любовь к литературе и огромный интерес к миру детства. Обращение к жанру детской хоровой музыки позволило ярко раскрыться таланту композитора. Его творчество питала поэзия и задавала высокие художественные ориентиры. Жанр миниатюры оказался наиболее созвучным лирике с её способностью тонко передавать душевные переживания человека. М. Карминский сосредоточился на нем в последнее десятилетие жизни и совершил, на первый взгляд, неожиданный переход к камерности, лаконизму высказывания. Овладев формой и техникой крупных сочинений, автор пришел к неиспробованному до этого минимализму.

Сборники «Хоровые тетради» (1988) и «Дорога к храму» (1995) — всего более 40 произведений — вышли из печати на расстоянии семи лет, но отразили думы художника в разные общественно-исторические периоды. Образно-тематической канвой «Хоровых тетрадей» стало творчество поэтов «золотого века», а поэтический тон сборника «Дорога к храму» определили стихи «серебряного века», поэтому у каждого своя эмоционально-смысловая атмосфера. Первый из них создавался в 80-е гг., второй — в начале 90-х гг., т.е., по разные стороны рубежа общественных преобразований в стране (рождение независимой державы Украины). Жанр хоровой миниатюры своей универсальностью как нельзя лучше отвечал богатству избранных автором текстов. И если в первом цикле еще заметны композиторские поиски в новом для него жанре, то во втором «перо» стало уверенным.

Поэзия, избранная М. Карминским для сочинений, свидетельствует об эстетической эволюции интересов автора: в «Хоровых тетрадях» — это пейзажно-созерцательная лирика Ф. Тютчева, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Фета, И. Бунина; в цикле «Дорога к храму» — духовно-философская поэзия С. Надсона, К. Бальмонта, Д. Мережковского, В. Соловьева, М. Цветаевой, отрывки из Евангелия и Псалмов Давида.

Структура «Хоровых тетрадей» состоит из трёх микроциклов с ремарками автора к каждому: I — «Маленький концерт для хора в 5-

ти частях», II — «Четыре романса для хора», III — «Пять стихотворений для хора». Все три жанровых наименования заимствованы из хорового искусства прошлого. Композитор доказал их жизнеспособность, связав тем самым Прошлое и Настоящее. Хоровой концерт, испытавший расцвет в конце XVIII — нач. XIX в., переживший полное забвение в I пол. XX в., возродился в творчестве М. Карминского в жанре детской хоровой музыки, где ранее не встречался. Композитор обратился к духовному жанру и, наполнив его высокой поэзией, нашел выразительные средства для достижения глубины и осмысленности, нравственно-эстетической преемственности. При этом автор сумел передать самобытное и современное прочтение поэзии «золотого века», несмотря на ограниченные исполнительские возможности детского хора a cappella.

«Золотым веком» называют поэзию пушкинской поры с ее классическим совершенством форм и пророческим усилием, которая ассоциируется с солнечным светом. Это творчество А. Пушкина, В. Жуковского, К. Батюшкова, Е. Баратынского, А. Дельвига, Н. Языкова, В. Кюхельбекера, П. Вяземского, М. Лер-монтова, Ф. Тютчева, А. Фета. «Хоровые тетради» открыли новую грань дарования композитора, характерную для последнего периода его творчества, — тонкую философскую лирику. Для 14-ти детских хоров a cappella автор привлек русскую поэзию «золотого века», а также избранные стихи более поздних поэтов, близких первым по тематике и тону высказывания: Н. Некрасова, И. Бунина, Б. Пастернака. Классическая обобщенность образов, опоэтизированная природа, душевная гармония и оптимизм объединяют эти тексты. Если первые две тетради звучат прославлением мира природы, то третья — гимн Божественному мирозданию.

В первую тетрадь «Цветущий мир природы» вошли стихи Ф. Тютчева, наполненные величественными образами красоты и размышлениями о сущности бытия. Вторая тетрадь «Солнечные палаты» озвучила поэзию И. Бунина, который тонко передал в стихах не только звуки и краски природы, но, кажется, что даже ее запахи. Счастье для поэта заключается в полной гармонии с природой. «Так любить природу мало кто умеет, как это умеет Бунин», писал А. Блок.

В III-ю тетрадь «Тайник вселенной» автор включил стихи А. Пуш-

кина, М. Лермонтова, А. Фета, Н. Некрасова, Б. Пастернака, раскрыв в музыке поэтичность времен года и воспев природу, как Божественное творение. Сколько радости и света излучает, например, звуковая палитра романса для хора «Чем жарче день»! Композитор сумел воссоздать пульсирующую в атмосфере радость, которую приносит животворящий свет солнца. Тонкие грани красоты природы проявляются в агогической переменности, характерной для творчества автора. Это одна из вершин цикла, где мелодика и слово органично слиты воедино: музыка обогащает поэтический пейзаж и передает переживание человеческого счастья (Пример № 1).

В «Хоровых тетрадях» органично соединились классическая лаконичность музыкального мышления и современная свобода композиторского высказывания. Стилистике М. Карминского свойственны декламационность, выход за пределы квадратности, тональная и метрическая переменность, большое агогическое разнообразие, богатая темброво-гармоническая палитра, например: «Тайник вселенной», «И дни бегут», «Сосна», «Чем жарче день». В миниатюрах использованы строфическая, одночастная, 2-х и 3-х-частная формы (в основном неконтрастного строения).

Встречаются произведения песенного типа в куплетно-вариантной форме, например: «Зима недаром злится», «Сияет солнце», «Голос по лесам». Важным структурным компонентом сочинений цикла является репризность в качестве приема обрамления, как принцип «большое в малом» (термин Е. Назай-кинского). Она проникает и в песенные формы («Околдован лес», «Осыпаются астры»), так, как песенность проникает и в миниатюры («В темнеющих полях», «Чем жарче день»). В итоге возникают смешанные формы, нередкие в хоровом жанре.

«Хоровые тетради» можно рассматривать как ступень, подготовившую восхождение к новому, более открытому высказыванию художника, душа которого полнозвучно выразила себя в 27 произведениях последнего сборника «Дорога к храму». Композитор приобщил к творчеству стихи В. Кюхельбекера, К. Бальмонта, С. Надсона, Д. Мережковского, В. Ходасевича, А. Голенищева-Кутузова, М. Цветаевой, М. Волошина, Б. Пастер-нака, а также современных поэтов Е. Евтушенко и Н. Щегловой. Тематической основой, задаю-

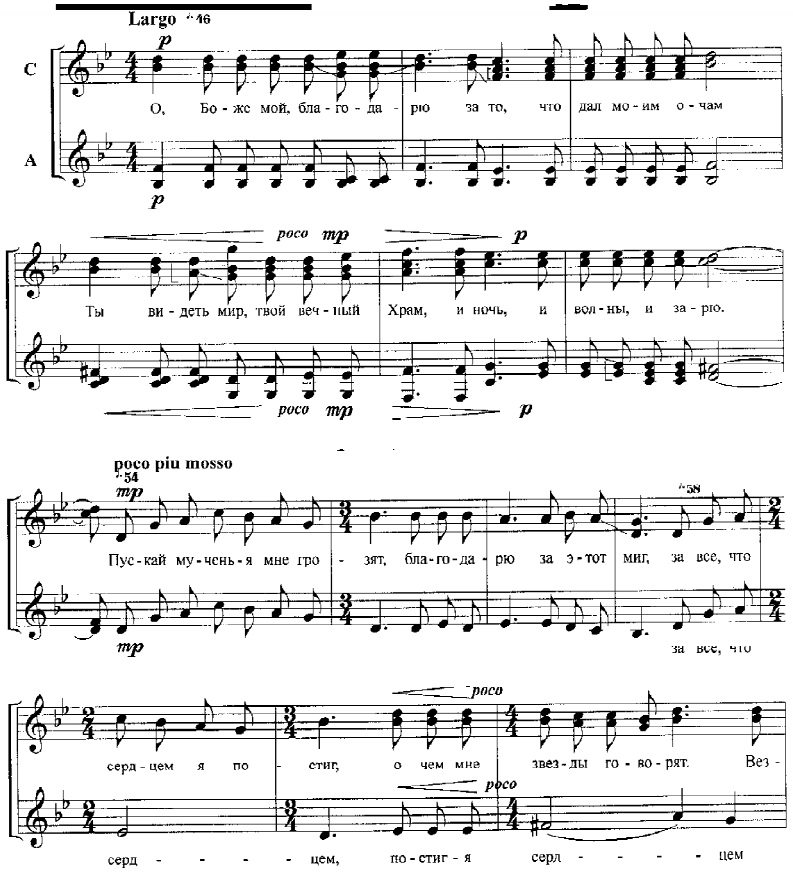
Пример № 1.

щей его эмоционально-смысловую «тональность», стала лирика серебряного века. Искусство серебряного века ассоциируется с магическим лунным свечением, что загадочным образом тревожит тайную сторону души. Это явление неоромантизма рождалось в условиях идейной многополярности, что наделило его стилевой многоликостью и сложностью. Актуализация композитором данной тематики в сходных исторических условиях возникла не случайно, а как предчувствие грядущего кризиса. В центре цикла – человек, в духовных поисках постигающий жизнь как дорогу к спасительному храму, обретающий опору в раскрытии себя Богу.

Сильное художественное впечатление оставляет миниатюра a cappella «Пока живу — Тебе молюсь». Глубокие и лаконичные стихи

Д. Мережковского повествуют о том, что для каждого человека рано или поздно приходит время осмысления мира, а, значит, — открытия себя в Боге и Бога в себе. Поэт с трепетом предстает перед Творцом, с любовью и благодарностью открывает ему душу. Тема вступления, — молитвенная речитация хора, — благоговейно сосредоточена в узком диапазоне и хоральной фактуре, лишена всего внешнего. В своём развертывании тема I-й части становится волнообразной и более эмоциональной от передачи из партии A в партию S на фоне остальных голосов (как исповедь от первого лица, пример № 2).

Первая кульминация («И Ты открылся мне») обусловлена подъёмом темы в высокий регистр, где детские голоса звучат особенно возвышенно и ликующе, а также ладовым «осветлением» (сменой соль минора на До мажор), расширением общехорового диапазона (более 2-х октав) с уплотнением фактуры за счет divisi. В заключительной кульминации тема фанфарно взлетает вверх, чтобы тут же раствориться в колоритном гармоническом кадансе. Из-за суровой простоты мелодики роль внутреннего источника развития как движения души выполняют гармония и подголосочность. Следование в светской музыке отечественным традициям православного духовного пения a cappella, использование хорального типа фактуры (как принцип обобщения через жанр), мелодизированой фактуры и речитации хора уходят своими корнями в базисные свойства богослужебной хоровой музыки, наделяя эту миниатюру особой глубиной. Духовная музыка, как известно, делится на богослужебную (на тексты молитв, сопровождает службу в храме) и светскую (на стихи поэтов, исполняется в концерте). Художественные и коммуникативные роли этих видов не тождественны: светская музыка оперирует эмоциями, настроениями души, духовная – внутренними состояниями духа человека. Эмоциональность, артистизм, присущие светскому хоровому исполнительству, в исполнении богослужебной музыки значительно опосредованы. «Содержание богослужебного пения есть молитва, которая развертывается в сфере онтологии, в духовном мире. Содержание светской музыки лежит в психическом мире» [8] На важность этих традиций указывает В. Медушевский: «Духовная крепость культуры не может цементироваться лишь светской музыкой. Последняя должна ориентироваться как на нравственную опору на му-



Пример № 2. М. Карминский, стихи Д. Мережковского «Пока живу – Тебе молюсь» (сб. «Дорога к храму»)

зыку духовную» [8]. М. Карминский сумел при минимуме средств достичь огромной силы выразительности. Произведение «Пока живу — Тебе молюсь» написано «сердцем» мастера и стало маленькой «жемчужинкой» светской духовной музыки XX в.

В созвучности принципам философского учения В. Соловьёва обрело жизнь хоровое сочинение «Только отблеск, только отклик…». Внешняя простота музыкального изложения выразительно создаёт

атмосферу доверительного монолога. Понять его можно, лишь подготовившись внутренне, освободившись от земной суеты: «Милый друг, иль ты не видишь, всё, что видимое нами, только отблеск, только тени от незримого очами». В то время, когда доминирующий левополушарный принцип мышления, преувеличивающий значение рационального знания, не давал полноты картины мира, искусство ярче и полнее, нежели понятийное мышление, способно было выразить всё в единстве, включая человеческую и космическую жизнь как нерушимую целостность. Мысль поэта, выраженная в произведении М. Карминского, звучит актуально: «Милый друг, иль ты не чуешь, что одно на целом свете только то, что сердце сердцу говорит в немом привете». Если в условиях мира дуальности управляющие функции принадлежали уму, то на новом витке эволюции человека они перейдут от «левополушарного крена» (В. Медушевский) к божественной истинности человека – его духовному сердцу.

Противоположные грани познания жизни раскрывает миниатюра М. Карминского на стихи Н. Щегловой «Сокровенное»: «Самое несложное — порвать, самое простое — погубить, самое нелёгкое — понять, самое тяжёлое — любить». Произведение написано для хора и виолончели. Именно тембр виолончели подчёркивает глубину мысли и задаёт тон рефлексивному настрою: не назидание, а приглашение к размышлению, чему способствует спокойный темп, тихая динамика, использование вокализации. Трёхстопный ямбический размер стиха позволяет просто, без лишних слов выразить главное. В кульминации, где происходит смена темповых, динамических и тесситурных условий, звучит протест против равнодушия, безразличия.

В противовес устоям цивилизации с её потребительским отношением к природе миниатюра на стихи К. Бальмонта «Лесная молельня» пробуждает трепетное отношение к природе. Для искусства природа — храм, но в условиях овладения внешним миром она превращается в мастерскую. Проникаясь состоянием молитвенности и благоговейного покоя, исполнители приобретают опыт переживания единения с природой. Осознанное отношение хористов к слову послужит ориентиром в формировании такого восприятия, в основе которого будет лежать бескорыстное созерцание и трепетное восхищение красотой окружающего мира. Тогда откроется возможность

видеть в природе не только прекрасного художника, но и великого учителя, помогающего познать ее законы. Подобная мысль отражена и в сочинении «Безмолвная мудрость полей» на слова В. Ходасевича: «…сегодня снова я научен безмолвной мудрости полей».

Целый пласт музыки цикла «Дорога к храму» составляют произведения для хора без слов. Программные названия проявляют ассоциативные настроения и благодаря выразительной интонации восполняют отсутствие вербального текста, способствуя высокому духовному обобщению: «Лакримоза», «Услышь меня, Господи»[1], «Воспоминание об Органном зале», «День гнева Его», «Ларго», «Старинный вокализ». Созвучность рахманиновскому «Ангелу»[2] улавливается в сочинении «Дорога к храму»[3], где, на наш взгляд, запечатлён «голос неба», дарующий знание всем, способным услышать и принять его. Композитор использует принцип секвенционного развития, нисходящее движение, как воплощение луча Света, опускающегося в плотный мир. Перед нами образ человека, который, познавая себя в Божественном мире, учится жить и творить по его духовным законам. По сути, дорога к храму — это путь к обретению веры.

Во втором разделе появляется знакомая мелодия — «ангельская песня», звучавшая в начале произведения, в низком регистре альтовой партии. Подголоски в партии сопрано гармонично взаимодействуют с партией альтов, словно Небо и Земля объединяются в единое целое. Дальнейшее музыкальное развитие утверждает единение двух начал: божественного и человеческого.

Два хоровых цикла, каждый со своей эмоционально-смысловой атмосферой, по существу являются гранями одного целого. Оба обращены к душе человека, хотя принцип раскрытия духовного аспекта строится на различных доминантах, освещающих противоположные стороны: внешний и внутренний мир человека. В «Хоровых тет-

1. Эпиграф к произведению взят из Псалма 21:2,3: «Боже мой! Боже мой! Для чего ты оставил меня? Я вопию днем, – и Ты не внемлешь мне, ночью, – и нет мне успокоения».

2. Имеется в виду произведение С. Рахманинова на сл. М. Лермонтова «Ангел» из цикла «Шесть хоров для детского или женского хора».

3. Произведение, одноименное с названием всего цикла.

радях» — внешняя, созерцательная сторона, единение с природой, свет, радость, гимн Божественному мирозданию, утверждающий мажор. «Дорога к храму» — сосредоточенность на внутреннем мире человека, индивидуализация сознания, раскрытие различных граней души в процессе поиска и обретения смысла жизни, преимущественный минор.

Творчество М. Карминского для детей служит делу формирования духовных идеалов молодого поколения. Его музыка является тем высоким материалом, на почве которого закладываются «зёрна» мировоззрения исполнителей, что является основополагающим в любой сфере деятельности. «Духовность – не знания, – пишет В. В. Медушевский, – не навыки решения задач, а способность мировоззренчески полётного бытия. Это движительная сила, устремляющая ввысь. Сила многомерная и цельная» [8, С. 41]. Композитор интуитивно чувствовал, что только детская чистая душа способна понять и донести его музыку, став достойным собеседником на тонких сферах взаимодействия.

В разнообразии избранных текстов, лирических образов, форм и стилистических приёмов в миниатюрах М. Карминского воплотилось богатое представление автора о прекрасном, духовно-философское мировосприятие, убеждённость в направленности искусства на духовное совершенствование человека. В своем позднем творчестве М. Карминский предстает мастером, обогатившим жанровую модель миниатюры новым содержанием и приемами композиционного развития, способным одновременно и к тонкой детализации слова, и к воплощению обобщенного образа поэтического стиха. Его музыке свойствен глубокий психологизм и необычайное эмоциональное воздействие. При этом, если в «Хоровых тетрадях» в трактовке поэтических образов автор оставался по мироощущению в русле традиций русских классиков, особенно стилистики Ц. Кюи, то в цикле «Дорога к храму» он отразил также традиции западной композиторской школы, но шел уже своим путем.

Выводы. 1. Духовная лирика стала доминантой в творчестве последнего периода жизни композитора, одним из первых в наше время заговорившего с детьми о душе и раскрытии сердца, о жизни и смерти, о подвиге Спасителя, чем его творчество выделяется из общего

процесса развития отечественной детской хоровой музыки. Современными средствами выразительности автору удалось донести до детей абсолютно «взрослую» поэзию, что является проявлением большого и подлинного таланта.

2. Зачатки светской духовной музыки для детей в XIX в. в творчестве П. Чайковского и С. Рахманинова возродились через сто лет в хоровых произведениях позднего М. Карминского на новом витке искусства конца XX в.

3. Циклы миниатюр «Хоровые тетради» и «Дорога к храму» отразили кредо композитора в поисках духовной красоты, явили новизну художественного мышления — темы, образы, композиционные приемы, ренессанс жанров XIX — начала XX в., стали вершиной его обширного наследия для детского хора. Сегодня произведения композитора воспринимаются как завет детям хранить и беречь красоту, которая, по словам Ф. Достоевского, спасёт мир.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верба О. О., Дніпровська Н. Г. Дитяча хорова музика як жанровий феномен. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2009. Вип. 81. С. 95–99.
2. Гейвандова К. М. Кармінський. Київ: Музична Україна, 1981. 44 с.
3. Гулеско І. Національний хоровий стиль (на матеріалі України та Росії): навч. посіб. 2-е вид. Харків: ХДАК, 2011. 90 с.
4. Дніпровська Н. Г., Александрова О. О. Творчість композиторів Харкова для дитячого хору // Дитяча хорова література (Розділ: Українська дитяча хорова література): навч.-метод. посіб. Харків: КЗ «ХГПА» ХОР, 2012. С. 131–157.
5. Дніпровська Н. Виховне значення дитячої хорової музики (на прикладі творів Т. Кравцова. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова: зб. наук. ст. 2014. Вип. 39. С. 32–47.
6. Іванова Ю. Вокально-хорова творчість М. Кармінського. Культура України: зб. наук. пр. 2000. Вип. 6. С. 140–148.
7. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // О поэтах и поэзии. СПб., 1996. 156 с.
8. Медушевский В. В. Внемлите ангельскому пенью. Минск, 2000. 211 с.
9. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. URL: http://www.21israelmusic.com/Poetika.htm (дата обращения: 20.02.2016).

REFERENCES

1. Verba O. O., Dniprovska N. H. "Dytiacha khorova muzyka yak zhanrovyi fenomen" [Children's choir music as a genre phenomenon]. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho [Scientific bulletin NMAU of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], vol. 81 (2009): 95-99.
2. Heivandova K. M. Karminskyi [M. Karminskyi]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1981. 44 p.
3. Hulesko I. Natsionalnyi khorovyi styl (na materiali Ukrainy ta Rosii) [National choir style (on the material of Ukraine and Russia)]. Kharkiv: KHDAK, 2011. 90 p.
4. Dniprovska N. H., Aleksandrova O. O. "Tvorchist kompozytoriv Kharkova dlia dytiachoho khoru" [Oeuvres of composers of Kharkov for children's choir]. In: Dytiacha khorova literatura (Rozdil: Ukrainska dytiacha khorova literatura) [Children's choir literature (Section: Ukrainian children's choir literature)] Kharkiv: KZ «KHHPA» KHOR, 2012, pp. 131-157.
5. Dniprovska N. Vykhovne znachennia dytiachoi khorovoi muzyky (na prykladi tvoriv T. Kravtsova [Educational value of children's choir music (on example of the works by Taras Kravtsov]. In: Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Na chest Tarasa Kravtsova [The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. In honor of Taras Kravtsov], vol. 39 (2014): 32-47.
6. Ivanova Iu. "Vokalno-khorova tvorchist M. Karminskoho" [Vocal-choir works by M. Karminskyi]. Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine], no. 6 (2000): 140-148.
7. Lotman Yu. M. "Analiz poeticheskogo teksta" [Analyzing poetic text]. O poetakh i poezii [About poets and poetry]. SPb., 1996. 156 p.
8. Medushevskiy V. V. Vnemlite angelskomu penyu [Hearken the angelic chant]. Minsk, 2000. 211 p.
9. Nazaykinskiy Ye. V. Poetika muzykalnoy miniatyury [The Poetics of a musical miniature]. URL: http://www.21israelmusic.com/Poetika.htm (Accessed: 20.02.2016).

УДК [787.2:781.22]:78.01

Косенко Г.
Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

ТЕМБРОВА СЕМАНТИКА АЛЬТА ЯК ХУДОЖНЯ МЕТАСИСТЕМА

Косенко Г.Г. Темброва семантика альта як художня метасистема. Статтю присвячено розкриттю змісту поняття «темброва семантика» стосовно альтового мистецтва. Для виявлення властивостей цього феномена знадобилося залучення окремих системних «блоків», що входять в метасистему альтового «образа» як цілісного явища, що розглядається в діахронії і синхронії. Це, зокрема, органологія альта як інструмента групи смичкових хордофонів, стильові характеристики цього інструмента в системі особистісної триєдності «майстер-виготовлювач, виконавець, композитор», його роль у практиці суспільного музикування різних епох і періодів. Естетичний та історико-стильовий підхід («блок»), що дозволяє зв'язати в єдине ціле образність, мову і структури альтової музики. А також технологічний підхід в його композиторському та виконавському виразах. У статті виокремлені та класифіковані «константи» і «змінні» тембрової семантики альта як інструмента універсальних можливостей. Це визначає наукову новизну проведеного дослідження, а також його актуальність для теорії і практики альтового мистецтва.
Ключові слова. Музична семантика, тембр в аспекті семантики, темброва семантика альта, «образ» альта, альтове мистецтво як художня метасистема.

Косенко Г.Г. Тембровая семантика альта как художественная метасистема. Статья посвящена раскрытию содержания понятия «тембровая семантика» применительно к альтовому искусству. Для выявления свойств этого феномена потребовалось привлечение отдельных системных «блоков», входящих в метасистему альтового «образа» как целостного явления, рассматриваемого в диахронии и синхронии. Это, в частности, органология альта как инструмента группы смычковых хордофонов, стилевые характеристики этого инструмента в системе личностного триединства «мастер-изготовитель–исполнитель–композитор», его роль в практике общественного музицирования разных эпох и периодов. Эстетический и историко-стилевой подход («блок»), позволяющий связать в единое целое образность, язык и структуры альтовой музыки. А также технологический подход в его композиторском и исполни-

тельском выражениях. В статье выделены и классифицированы «константы» и «переменные» тембровой семантики альта как инструмента универсальных возможностей. Это определяет научную новизну предпринятого исследования, а также его актуальность для теории и практики альтового искусства.
Ключевые слова. Музыкальная семантика, тембр в аспекте семантики, тембровая семантика альта, «образ» альта, альтовое искусство как художественная метасистема.

Kosenko H.H. Timbre semantics of viola as an artistic metasystem. The article is concerned with revelation of content of the "timbre semantics" term in relation with the art of viola. In order to identify the properties of this phenomenon, it is necessary to involve separate system "units" included to the metasystem of the viola "image" as an integral appearance considered in diachrony and synchrony. In particular, these properties are the following ones: organology of viola as an instrument of the bowed chordophones group, style characteristics of this instrument in the system of personal trinity "master-producer-performer-composer", its role in the practice of social music-making in different epochs and periods, aesthetic and historical stylistic approach ("unit") allowing to link viola music's imagery, language and structures as a coherent whole, as well as the technological approach in its composer and performance expressions.

The article emphasizes and classifies the "constants" and "variables" of the viola timbre semantics as an instrument of cross functional capacities, which has taken dominant positions in instrumental music-making as a result of a long evolution process. This determines the scientific novelty of the research undertaken, as well as its relevance for the theory and practice of viola art.

Observations of the semantic characteristics of the means of expressively constructive complex of music, considered as a semiotic system, constitute the basic principles of the research undertaken in the present article. It is noted that the semantic aspect was of a primary nature when B. Asafiev has created the foundations of his intonational theory, and the very concept of "intonation" draws together with the concept of "semantics" both in its general and particular meanings. Currently, musical semantics is regarded in a range of such research theories, as hermeneutics and theory of content (by V. Kholopova). Peculiarities of the semantic method, having both advantages (logisation and systematization) and disadvantages (impossibility to take into account intuitive factors in the frames of musical intonation system) are revealed in comparison with the mentioned theories, precisely.

While combining the theory of timbres in music with semantic theory, it is necessary to take into account the two sides of them, namely: "special" and "non-special"

(by V. Kholopova), which in turn responds to the opposition of "intro-musical" and "extra-musical". A property of timbre, regarding an opportunity to be recognized "beyond music" as well, imposes a special imprint on its semantics, which can be characterized in the "sign - sub-sign" system (by M. Bonfeld). The timbre of the instrument appears as a special "sub-sign" within the system of priority value musical signs, which is reflected in the concept describing instruments as musical thinking "tools". The formula of "an instrument is also a person" (by E. Nazaikinskii) constitutes a start point for the process of revealing intonational and tone characteristics of an instrumental timbre, including the viola timbre.

In the article it is noted, that the timbre of viola is included to the system of timbre signs of the string-bowed chordophones family by both above mentioned signs, namely, intonational and tonal, which are to be considered as a common (violas and violins). Emphasizing of the timbre as a special musical and artistic sign appears in the system of compositional and performing thinking and corresponds to the listeners' demand at certain stages of the musical historical process. The "image" of viola has been forming and modifying in accordance with different stylistic vectors and directions, which is recorded in a set of individual characteristics of this instrument, given by some outstanding musicians-practitioners. In the article it is suggested to group them by several "units", connected among themselves within the framework of an integral metasystem of the instrument's timbre semantics. These are the following:

- an organological unit, that highlights such qualities of the viola timbre, as: 1) fundamental dissimilarity of the viola timbre with the violin; this instrument is closer to the ancient "viola da braccio" (by L. Stokovskii); 2) the initial connection of the viola timbre with the "singing of declamatory and narrative nature" (by S. Poniatovskii), which was further modified due to the expansion of its expressive resource to the scale of an expanded instrumental cantilena; 3) the special quality of the "pure viola timbre", which should be understood as a general idea of its muffled, sometimes "harsh", and the noble "tenor" sound is determined to be "dense, bright, with a touch of melancholy" (by E. Vitachek); 4) autonomous specificity of the viola timbre, which distinguishes this instrument from the violin family, implemented through its analogy with one of the specific instruments of the wood band group, namely, the English horn (by D. Rogal-Levitskii), who has come up to advanced positions in instrumental soloing almost simultaneously with viola ("The Swan of Tuonela" by I. Sibelius);

— aesthetic and historical style units, which include: 1) "attachment" of the timbre of the viola not only to melancholy, but also to intonations of romantic "languor" — hidden and constrained passion (by M. Grinberg), which has determined the "rise" of the viola as a carrier of similar artistic roles in instrumental

music, ranging from “Harold in Italy” by H. Berlioz, “Manfred” by P. Chaikovskii to the present day; 2) historiographical semantics of the viola during the twentieth century (including the beginning of the twenty-first century), expressed by the means of three interpretation timbre stages, such as: romantic (“Harold”), the “shostakovich” one and the avantgarde stage (by S. Marshanskii);
- a composer and performing (performer-composer) unit aimed at the technology of using the instrument in the practice of writing for it and playing it (according to R. Schuman's well-known expression - “playing with the instrument, or playing the instrument”): 1) “fusion” of the instrument and a performer into a single image of sound, which reveals the peculiarity of viola not as a “big violin”, but as a special “timbre style”, the reproduction of which is available only to a professional viola player, but not to a violinist (by E. Vidal); 2) the “two-component” feature of the viola timbre register, which can be profitably used by the masters of violent art to characterize the images of internal contrast: the low register of viola is severe, masculine, the upper one is “excited”, a bit of stressed (by D. Rogal-Levitskii).
A more detailed classification of signs of timbre semantics of viola, covering its organological and artistic parameters, is also proposed.
Keywords. Musical semantics, timbre in the aspect of semantics, timbre semantics of the viola, “image” of the viola, viola art as an artistic metasystem.

Постановка проблеми. Вибір теми даної статті зумовлений необхідністю, по-перше, уточнення самого поняття «темброва семантика», по-друге, у подальшій екстраполяції цього феномену на альт у комплексі його органологічних особливостей. Така постановка питання є науково новою, оскільки поєднання цих характеристик раніше не здійснювалось.

Зв’язок із науковими і практичними завданнями. Темброва семантика такого інструмента як альт, входить до комплексу органологічних властивостей струнно-смичкових хордофонів, а тому її вивчення відповідає завданням сучасного виконавського музикознавства. Практичний аспект цієї статті визначається важливістю поставленого у ній питання для виконавців-альтистів, а також для композиторів, які беруться за створення альтового репертуару в трьох його видах — сольному, ансамблевому та оркестровому.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Семантичний аспект музикознавчих досліджень має давню традицію, але представлена вона була до певного часу в дослідженнях зарубіжних вчених (Ч. Пірс [12], М. Бреаль [18], М. Дюфренн [19], Ж.-Ж. Наттьє

[20] та інші). У радянський період першим у музикознавчий дискурс це поняття ввів Б. Асаф'єв, який замінив ним поняття «символіка» [2, с. 208]. З 70-х років по теперішній час з'явилися роботи В. Медушевського [8], М. Арановського [4], Є. Назайкінського [10], В. Холопової [16, 17], М. Бонфельда [3] та інших авторів, системно розвиваючі питання з музичної семантики. На цій методологічній базі вивчаються семантичні аспекти теорії по відношенню до тембрів музичних інструментів, котрі можна узагальнити поняттям «органологія» (Є. Назайкінський [10]). Зокрема, властивості альтового тембра, хоча і без спеціальних характеристик, що належать до знакової системи, зафіксовані у цілому ряді робіт музикантів-практиків (Є. Вітачек [4], М. Грінберг [6], С. Понятовський [13], Д. Рогаль-Левицький [14], Л. Стоковський [15]). Органологія як сучасна наука про інструменти неминуче включає в себе вивчення їх тембрової семантики як особливої метасистеми, що включає жанрові і стильові аспекти інструментальних «образів» (Л. Гаккель [5]), котрі вибудовуються у комунікативній системі «музикант–твір–слухач» [11]. Запропонована стаття, базуючись на зазначених роботах, розвиває далі питання стосовно альтового тембра, відносячи його характеристики до області музичних знаків особливої властивості, пов'язаної із «тілесною» сферою, сферою, що сприймається чуттєво.

Мета статті — виявити параметри тембрової семантики альта у системі інших понятійних характеристик, пов'язаних із областю тембра. Основним завданням статті є систематизація «домінант» альтового тембра, розглянутого як художня метасистема.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття «темброва семантика» відсилає нас до широкої сфери музичного змісту, що виражається через сукупність засобів виразного комплексу музики. Семантичними значеннями володіють всі ці засоби, але їх «питома вага» у кожній стильовій системі буває різною. Наприклад, в класико-романтичну епоху провідним формо- та стилетворчим засобом була гармонія, точніше, її функціональна сторона. «Переакцентування» в системі виразних засобів музики, яка сталася у подальшому, позначається і на тембрі у його тісному зв'язку з фактурою. Їх комплекс висувається на перший план в області «музичної знаковості», яка і складає основу семантики як музичного явища та поняття.

Семантичні значення засобів музично-виражального комплексу, як правило, діляться на дві групи, які В. Медушевський визначає як «специфічні» і «неспецифічні» засоби музики [8]. Автор виокремлює фактично єдиний «специфічний» засіб музики — ладогармонію, котра розуміється широко, як «звуковисотна система». До системи «специфічних» засобів музики відноситься, на думку автора, частково і ритм, який має властивості «специфікуватися», опиняючись у звуковисотному музичному контексті [8, с. 177]. Сказане дослідником стосовно ритму можна поширити і на інші «неспецифічні» засоби музичної форми, у вченні про яку вже досить давно склався підрозділ системи засобів музики на основні (мелодія, гармонія, ритм) та доповнюючі (фактура, тембр, артикуляція, динаміка та інші).

Ще однією парою понять, що характеризують співвідношення елементів-засобів всередині системи музичного змісту і його семантичного відображення, є запропонований М. Арановським розділ останнього на два типи — «інтрамузичний» та «екстрамузичний» [1]. Під інтрамузичною семантикою розуміються «...значення, котрі утворюються у тексті при взаємодії системи музичної мови та контексту» [1, с. 317-318]. Під екстрамузичною семантикою автор розуміє, відповідно, «...область конотацій, яка виникає у результаті виходу за межі суто інтрамузичної семантики, незважаючи на те, відноситься вона до феноменів суто психічної природи (припустимо, до емоцій, почуттів тощо), чи до психічних відображень зовнішньої реальності (наприклад, до зорових образів, асоціацій, синестезій тощо)» [там само, с. 318].

Для виявлення особливостей семантики В. Холопова ж користується її порівнянням із двома іншими рядоположними за змістом та рівнем узагальнення категоріями — музична герменевтика і музичний зміст. Сенс усіх трьох понять автором формулюється у таких коротких визначеннях: «Музична герменевтика — це тлумачення музики, музична семантика — значення тих чи інших явищ музики, музичний зміст — виразно-смислова сутність музики» [17]. На відміну від «змісту», «семантика» відрізняється деякою схематичністю, що має, проте, і позитивний сенс, оскільки в її термінах фіксується логіка останнього. Слід виділяти два значення семантики як способу вивчення музики, що пов'язані, у свою чергу, із двома сторонами музичного змісту — «спеціальним» та «неспеціальним», характеризуючи які В. Холопова

зазначає, що під першим розуміється «... аспект змісту музики, який притаманний одному лише музичному мистецтву», а під другим — «... аспект змісту, який присутній як у музиці, так і "поза музикою"» [16].

У музичному інтонуванні система знаків діє по-особливому. Музичні значення тих чи інших елементів мови часто позбавлені стабільності і закріпленості за певною конкретною звуковою фігурою і характером її «тілесного» (тембрового) втілення, що відображено у підрозділі на «знаки» і «субзнаки», запропонованому М. Бонфельдом. Останні є носіями сенсу і відрізняються від елементів музичної мови, які такими не є [3, с. 92]. «Субзнаком» може виявитися і тембр як носій особливої якості в метасистемі, що визначається як «образ інструмента» (термін Л. Гаккеля [5]). Інструменти та їх тембри у цьому сенсі є особливими, якщо скористатися термінологією М. Бонфельда, субзнаками/діалогами, котрі мають двоїсту природу. Інструмент з одного боку «особистісний», з іншого боку — «безособистісний», оскільки він є частиною «рукотворної» природи і несе у собі функцію її артефакту. Все сказане вище відноситься і до тембрової семантики альта.

Розглядаючи інструменти різних груп як систему «екстеріорізації» голосу, Є. Назайкінський виокремлює у музиці наявність двох способів інтонування — «... музично-тонового, — котрий упорядкований строєм, ладом, законами гармонії, та інтонаційно-мовленнєвого, — що підкоряється вимогам гнучкого відображення смислового та емоційного руху мови» [10, с. 99]. Тембровий компонент відноситься до позамузичних витоків інтонації як єдності «тону» і «звуку». Це осягається слухом, пам'ять якого відображена у музичних інструментах, котрі є її хранителями та реалізаторами.

Інструмент завжди знаходиться у руках виконавця, який «одухотворює» його своєю творчою свідомістю. Поєднання ж «виконавства» і «композиторства» у їх різних співвідношеннях за первинністю та «питомою вагою» у творчості художника — визначальний момент у реалізації тембрової семантики будь-якого інструменту. Розглядаючи виконавство у якості основної «рушійної сили» в еволюції музичного мислення, необхідно диференційовано підходити до його видів, пов'язаних з певним інструментарієм. Це відноситься і до струнно-смичкових хордофонів, зокрема, до альта. Починаючи з того періоду, коли

сімейство віол поволі поступається своїми позиціями скрипкам та їх сімейству, формуються два взаємопов'язаних «образи» останніх: 1) відтворення «живої мови», а не фону для неї; 2) вихід за межі мовного інтонування за рахунок темброво-регістрових позицій та їх комбінаторики як атрибутів віртуозної гри. Роль альта, з його унікальними тембровими і художніми властивостями чітко усвідомлювалася ще у музиці пізнього Бароко, про що свідчить, зокрема, «Бранденбурзький концерт № 6» Й. С. Баха.

У висловлюваннях музикантів-практиків (диригентів, виконавців, знавців оркестру, майстрів-виробників) міститься досить багато окремих характеристик альтового тембра, загальних семантичних властивостей альта, котрі складаються у типологічну систему. Наприклад, Л. Стоковський бачив у альті не «велику скрипку», як це зазвичай прийнято вважати, а зовсім інший інструмент, споріднений швидше не зі скрипкою, а з viola da braccio [15, с. 30]. С. Понятовський до числа провідних семантичних ознак альтового тембра і техніки відносить «... спів декламаційно-розповідного складу» [13, с. 9–10]. Роблячи далі істотний для нас висновок щодо тембрової семантики «голоса» інструмента, автор зазначає, що це і є «... характеристична особливість альтів, яку найчастіше використовують композитори в оркестрі та у камерній музиці, але завдяки схильності тембра пристосовуватися до настрою мелодії можливості застосування альтів практично невичерпні» [там само, с. 10]. Властивість альта «пристосовуватися» до мелодичного матеріалу, про котру говорить С. Понятовський, відноситься у першу чергу до виконавців. Як зазначає французький дослідник смичкових інструментів Л. Відаль, навіть «хороший скрипаль може легко грати на альті, але він ніколи не буде у змозі отримати з нього всіх ефектів, на які він здатний» [цит. за 9, с. 179]. Це відноситься і до майстрів-виробників. Так, у альтах Страдіварі, на думку Є. Вітачека «приваблює дивовижне звучання, що має чисто альтовий тембр» [4, с. 102]. Під останнім Є. Вітачек має на увазі не різкий і приглушений звук, котрий традиційно відзначається, а повноцінне звучання, більш близьке голосу тенора, ніж альта, з усіма відповідними характеристиками. Єдність темброво-художньої та темброво-технічної сторін звучання альта зафіксовано М. Грінбергом у його характеристиці задуму Альтової сонати М. Глінки. Пояснюючи,

чому романтично налаштований молодий композитор звернувся саме до альтової, а не скрипкової сонати, автор однією з причин називає наступну: «... густий тембр альта, що так добре виражає емоції томління і пристрасті здавався, найімовірніше, більш підходящим для ліричних образів сонати» [6, с. 34]. Про це ж пише й Д. Рогаль-Левицький [14]. Відомий знавець оркестру і його тембрів починає своє тлумачення альта з його порівняння зі скрипкою, відзначаючи, що за всієї спорідненості квінтового ладу цих інструментів, «квінти» альта і скрипки звучать по-різному: «... альт позбавлений властивої скрипковій "квінті" дзвінкості і блиску, що компенсується, втім, найчарівнішим звучанням "баска" — виразним і глибоко вражаючим» [14, с. 97]. Автор знаходить і аналог альта у групі дерев'яних духових інструментів оркестру — англійський ріжок, семантика якого дуже близька альтовому тембру за образними характеристиками [там само].

Залишаючи тут осторонь докладний опис еволюції альта у системі струнно-смичкового музикування та його жанрових варіантах, наведемо запропоновану С. Маршанським класифікацію «інтерпретацій семантики альтового тембра» [7], що склалася у другій половині XX — початку XXI ст. Автор виокремлює три лінії цих інтерпретацій, визначаючи їх як: 1) роман-тичну («гарольдовську»); 2) філософську, поглиблено-психологічну, що йде від Д. Шостаковича; 3) авангардну [7, с. 12–18]. Перша з цих інтерпретацій найбільш яскраво представлена у 50-ті—60-ті рр. XX ст.; друга — 70-80-ті рр.; третя — 80-90-і рр.., коли альтовий тембр і техніка спеціально трактуються як універсальні і застосовуються звукозображально, а також із використанням нетрадиційних прийомів гри як атрибутики багатьох інструментально-видових стилів кінця XIX — початку XX ст.

Характеризуючи темброву семантику альта як художню метасистему, можна сформулювати такі її ключові ознаки:

1) тембр інструмента, у тому числі й альта, володіє семантичними значеннями у тій мірі, у якій він (цей інструмент) затребуваний у практиці суспільного музикування, в залежності від того, яка роль йому відводиться у музичних жанрах трьох родів — оркестровому, ансамблевому, сольно-концертному;

2) темброва семантика альта, як і будь-якого іншого інструмента, розкривається у сукупному образі сімейства, в котре він входить і

властивості якого він репрезентує (струнно-смичкові хордофони). Дане інструментальне сімейство являє собою відображення цілісної картини світу у тому її значенні, яке сформувалося у Барочну епоху і далі зберігалося, хоча і з модифікаціями, аж до сучасності. В даній системі, яка визначається як темброва метасистема, істотний диференційований підхід до «образів» елементів цієї системи — окремих інструментів, з яких поступово виокремився альт (раніше це були скрипка і віолончель);

3) семантика будь-якого виразного засобу музики, у тому числі й тембру, виступає як центральний елемент у епістемологічній (пізнавальній) тріаді «герменевтика – семантика – теорія змісту» (В. Холопова);

4) семантика, у тому числі й темброва, виступає як знакова, тобто певною мірою зредукована система, яка, володіючи властивостями узагальнення, не може розкрити усього багатства музичного змісту, що реалізується через інструментальне звучання у відповідному контексті твору. У тембровій семантиці того ж альта слід враховувати загальний, породжуючий її змістовний контекст, котрий може бути «спеціальним» (суто музичним, без прикладних або взаємодіючих значень) або «неспеціальним» (з наявністю останніх) (В. Холопова);

5) корінна специфіка тембра (константа) ситуативно міняється, набуваючи нові «змінні» значення, що призводить до утворення «субзнаків» музичної мови (М. Бонфельд), де реалізується її принципова мобільність і семантична «плинність»;

6) тембр, у тому числі і альтовий, виступає як домінанта у формуванні «образу інструмента» (Л. Гаккель), який також семантично мобільний і залежить від метасистемы, в яку він включений як елемент. Тембровий компонент «образу» альта слід розглядати в рамках органології як музикознавчого відображення художньо-семантичної метасистемы, де стикаються «особистісний» (творчі особистості) і «надособистісний» (інструменти як артефакти культури) фактори (Є. Назайкінський).

Висновки. «Образ» альта формувався і модифікувався за різними стилістичними векторами та напрямами, що зафіксовано у безлічі характеристик цього інструмента, даних видатними музикантами. Пропонуємо згрупувати їх у кілька «блоків», пов’язаних між собою у межах цілісної метасистемы темброві семантики інструменту. Це:

— органологічний блок, що висвітлює такі якості альтового тембру як: 1) принципова несхожість альтового тембра зі скрипкою; цей інструмент ближче старовинній viola da braccio (Л. Стоковський); 2) первісний зв'язок альтового тембра зі «співом декламаційно-розповідного складу» (С. Понятовський), що у подальшому модифікувалося за рахунок розширення його виразного ресурсу до масштабів розгорнутої інструментальної кантилени; 3) особлива якість «чисто альтового тембра», під яким слід розуміти не розхоже уявлення про нього як про приглушений, іноді «різкий», а благородний, «теноровий» звук – «густий, яскравий, з легким відтінком меланхолії» (Є. Вітачек); 4) автономна специфіка альтового тембра, що виокремлює цей інструмент зі скрипкового сімейства, яка реалізується через його аналогію з одним із специфічних інструментів дерев'яної духової групи – англійським ріжком (Д. Рогаль-Левицький), котрий вийшов на передові позиції в інструментальному солюванні майже одночасно із альтом («Туонельский лебідь» Я. Сібеліуса);

— естетичний та історико-стильовий блоки, які включають: 1) «прив'язаність» тембра альта не тільки до меланхолії, але і до інтонацій романтичного «томління», прихованої та стримуваної пристрасті (М. Грінберг), що визначило «зліт» альта як носія подібних художніх амплуа в інструментальній музиці, починаючи від «Гарольда в Італії» Г. Берліоза, «Манфреда» П. Чайковського до наших днів; 2) історіографічну семантику альта XX століття (включаючи і початок XXI століття), виражену через три інтерпретаційно-темброві етапи — романтичний («гарольдовський), «шостаковичевський» та авангардний (С. Маршанский);

— композиторсько-виконавський (виконавсько-композиторський) блок, спрямований на технологію використання інструмента у практиці письма для нього і гри на ньому (за відомим висловом Р. Шумана, на «гру інструментом, або гру на інструменті»): 1) «злитість» інструмента і виконавця у єдиному образі звучання, при якому виявляється особливість альта не як «великої скрипки», а особливого «тембростилю», відтворення якого доступне тільки професійному альтисту, а не скрипалеві (Л. Відаль); 2) «двухкомпонентність» альтового темброрегістру, яку майстри альтового мистецтва вміють вигідно використовувати для характеристики внутрішньо-контрастних образів: низь-

кий регістр альта — «суворий, мужній, досить терпкий», верхній — «збуджений», «з відтінком деякої напруженості» [14, с. 97–98].

Отже, сукупність виявлених у даній статті підходів до вивчення тембрової семантики альта означає наявність художньої метасистемы — «системи систем», в якій даний інструмент функціонує і розглядається у різних якостях. Це, насамперед, органологічний підхід — органологія альта як інструмента групи смичкових хордофонів, стильові характеристики цього інструменту в системі особистісної триєдності «майстер-виготовлювач – виконавець – композитор», його роль у практиці суспільного музикування різних епох та періодів. Естетичний та історико-стильовий підхід, що дозволяє зв'язати в єдине ціле образність, мову і структури альтової музики. А також технологічний підхід у його композиторському та виконавському виразах. Можливі й інші системні характеристики альтової семантики, пов'язані з національними, індивідуальними (персональними) творчими школами, що становить, однак, особливі області досліджень.

Перспективи подальших досліджень. В цій статті метою було виявлення властивостей альтово-тембрової метасистеми як «принципала» для її можливого «розщеплення» на окремі системні блоки, що і визначає наукову значущість проведеного дослідження, а також перспективи подальшого дослідження даного питання. Зокрема, запропоновані положення можна використовувати при аналізі альтових творів композиторів харківської школи, де поєднані традиції і новації трактування тембра даного інструмента.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике // Музыкальный текст: структура и свойства: сб. ст. М.: Композитор, 1998. С. 315–342.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. 2-е изд. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
3. Бонфельд М. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. ст. М., 2007. С. 82–130.
4. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. М.; Л.: Музыка, 1952. 350 с.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд. Л.: Сов. композитор, 1990. 287 с.
6. Гринберг М. Русская альтовая литература. М.: Музыка, 1967. 194 с.

7. Маршанский С. А. Альтовое искусство России второй половины XX–начала XXI века: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2012. 22 с.
8. Медушевский В. О музыкальных универсалиях // Скребков С. С. Статьи и воспоминания. М., 1979. С. 176–212.
9. Михель А. М. Краткая энциклопедия смычковых инструментов: настольная книга для любителей-музыкантов. Скрипка, ее прародители и родичи. М.: Университетская типография, 1894. 304 с.
10. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
11. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
12. Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков/пер. с англ. В. В. Кирюшенко, М. В. Колопотина. СПб.: Алетея, 2000. 352 с.
13. Понятовский С. П. Альт. М.: Музыка, 1974. 100 с.
14. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. М.: Гос. муз. изд-во, 1953. 481 с.
15. Стоковский Л. Музыка для всех нас. М.: Сов. композитор, 1963. 216 с.
16. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. URL: http://studydoc.ru/doc/2702489/obshhaya-teoriya-muzyki
17. Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1.pdf
18. Breal, M. Essai de Semantique: science des significations. Paris: Hachette, 1897. 382 p.
19. Dufrenne, M. Esthetique et philosophie. Paris: Klincksiek, 1967. Vol. 1.
20. Nattiez, J.-J. Musicologie generale et semiology. Paris: Cristian Bourgois, 1987. 401 p.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. "Tezisy o muzykalnoy semantike" [Theses on musical semantics]. Muzykalnyy tekst: struktura i svoystva [Musical text: structure and properties]. Moscow: Kompozitor, 1998, pp. 315-342.
2. Asafev B. Muzykalnaya forma kak protsess. Knigi 1 i 2 [Musical form as a process]. Books 1, 2. 2nd ed. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
3. Bonfeld M. "Semantika muzykalnoy rechi" [The semantics of musical language]. Muzyka kak forma intellektualnoy deyatelnosti [Music as a form of intellectual activity]. Moscow, 2007, pp. 82-130.
4. Vitachek Ye. F. Ocherki po istorii izgotovleniya smychkovykh instrumentov [Essays on the history of the production of string instruments]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1952, 350 p.
5. Gakkel L. Ye. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki [Piano music of the XXth

century: essays]. 2nd ed. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1990. 288 p.
6. Grinberg M. Russkaya altovaya literature [Russian tenor violin literature]. Moscow: Muzyka, 1967, 194 p.
7. Marshanskiy S. A. Altovoe iskusstvo Rossii vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Tenor violin art of Russia in the second half of the XXth – early XXIst century]. Rostov-na-Donu, 2012, 22 p.
8. Medushevskiy V. "O muzykalnykh universaliyakh" [On the musical universalia]. In: Skrebkov S. S. Stati i vospominaniya [Articles and memories]. Moscow, 1979, pp. 176-212.
9. Mikhel A. M. Kratkaya entsiklopediya smychkovykh instrumentov: nastolnaya kniga dlya lyubiteley-muzykantov. Skripka, ee praroditeli i rodichi [Concise encyclopedia of bow instruments: a reference book for amateur musicians. The violin, its ancestors and relatives]. Moscow: Universitetskaya tipografiya, 1894, 304 p.
10. Nazaykinskiy Ye. V. Zvukovoy mir muzyki [Sound world of music]. Moscow: Muzyka, 1988, 254 p.
11. Nazaykinskiy Ye. V. O psikhologii muzykalnogo vospriyatiya [On the psychology of musical perception]. Moscow: Muzyka, 1972, 383 p.
12. Pirs Ch. S. Logicheskie osnovaniya teorii znakov [Logical bases of the theory of signs] (transl. from English by V. V. Kiryushenko, M. V. Kolopotina). St. Petersburg: Aleteya, 2000, 352 p.
13. Ponyatovskii S. P. Alt [Tenor violin]. Moscow: Muzyka, 1974, 100 p.
14. Rogal-Levitskii D. Sovremennyi orkestr [Modern orchestra]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1953, 481 p.
15. Stokovskii L. Muzyka dlya vsekh nas [Music for all of us]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1963, 216 p.
16. Kholopova V. N. Spetsialnoe i nespetsialnoe muzykalnoe soderzhanie [Special and non-special musical content]. URL: http://studydoc.ru/doc/2702489/obshhaya-teoriya-muzyki
17. Kholopova V. N. Teorii muzykalnogo soderzhaniya, muzykalnoy germenevtiki, muzykalnoy semantiki: skhodstvo i razlichiya [The theory of musical content, musical hermeneutics, musical semantics: similarities and differences]. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1.pdf.
18. Breal, M. Essai de Semantique: science des significations. Paris: Hachette, 1897. 382 p.
19. Dufrenne, M. Esthetique et philosophie. Paris: Klincksiek, 1967. Vol. 1.
20. Nattiez, J.-J. Musicologie generale et semiology. Paris: Cristian Bourgois, 1987. 401 p.

УДК 780.643.2:159.923

Зотов Д.
Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

ВПЛИВ ОСОБИСТІСНОЇ МОТИВАЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ОБРАЗУ ВИКОНАВЦЯ–САКСОФОНІСТА

Зотов Д. Вплив особистісної мотивації на формування професійного образу виконавця-саксофоніста. Метою статті є розкриття специфіки функціонування мотиваційної свідомості виконавця-саксофоніста в системі сучасних мистецьких відносин. Завдання складає обґрунтування психологічних особливостей емоційно-мотиваційної сфери. Мотиваційний чинник у діяльності музиканта відіграє роль спонукального механізму, сприяючи творчій активності індивіда. Науковці класифікують його за певними ознаками (тривалістю, вектором застосування дії), вирізняють мотивацію внутрішню та зовнішню. У практичній площині мотиваційна направленість розподілена на змістовному, когнітивному, емоційному рівнях професійної компетентності, завдяки чому формується специфіка творчої особистості з набору потреб, характеристик інтересів та нахилів індивіда. Спів-діяльність саксофоніста та публіки є обов'язковою умовою плідного зростання творчої особистості. Компетентність як механізм формування мотиваційних центрів і стратегій виконавської поведінки виявляє можливі перешкоди та непорозуміння у комунікативно-ігровому процесі, стимулює блокування точок непорозуміння між співвиконавцями та аудиторією, поєднує невербальні та вербальні засоби впливу, корегуючи на підсвідомому рівні психоемоційний стан виконавця та активізуючи психоемоційне спілкування.
Ключові слова: саксофон, психологія виконавця-саксофоніста, спонукальний механізм, мотивація творчої діяльності.

Зотов Д. Влияние личностной мотивации на формирование профессионального образа исполнителя-саксофониста. Целью статьи является раскрытие специфики функционирования мотивационного сознания исполнителя-саксофониста в современных условиях музыкальной коммуникации. Задачу исследования составляет обоснование психологических особенностей эмо-

тивно-мотивационной сферы музыканта-саксофониста в условиях профессиональной деятельности. Мотивация для музыканта играет роль побудительного механизма, способствуя творческой активности индивидуума. Исследователи классифицируют её по таким признакам, как продолжительность, вектор использования действия, разделяют внутреннюю и внешнюю мотивацию. В практическом смысле мотивационная направленность профессионального контроля распределена на содержательном, когнитивном, эмоциональном уровнях профессиональной компетентности, благодаря чему формируется специфика творческой личности из потребностей, характеристик интересов и склонностей индивида. Соучастная деятельность саксофониста и пубиіки является обязательным элементом плодотворного возростания творческой личности. Компетентность как механизм формирования мотивационных центров и стратегий исполнительского поведения выявляет возможные препятствия в коммуникативно-игровом процессе, стимулирует блокирование точек непонимания между исполнителем, со-исполнителями и аудиторией, объединяет в своей деятельности невербальные в вербальные средства влияния, коррегируя на подсознательном уровне психоэмоциональное состояние исполнителя и активизируя психоэмоциональное общение.

Ключевые слова: саксофон, психология саксофониста, побудительный механизм, мотивация творческой деятельности.

Zotov D. The impact of a personal motivation upon forming a saxophone player's professional image. The aim of the article is to describe the specifics of functioning of a saxophone player's motivational consciousness. To attain the aim, the author points at characteristic psychological aspects of a musician's emotional-motivational sphere within the conditions of their professional activities. The research is novel as in Ukrainian Music Studies, the specifics of functioning of a saxophone player's motivational consciousness has been first considered through the study of incentives as a component of psychology of a creative person.

Core material. The author suggests using a notion "interpretive model" of a musical work as a bearer of some individually combined expressive means from the arsenal of a certain musician which are meant to realize the author's conception. The interpretive approach helps to offer a more comprehensive description of the differences in psychology of thinking among musicians with certain specialisations. This notion also enables researchers to make a clearer distinction between the means of performers' style when they play a musical work ("live text").

A person, who sets a goal to become a musician, has a rather different motivational reflection from that of a skilled player. Thus, a beginner's a career choice can be

determined by social and general-artistic ideas, such as a personal desire to self-express, a need in an aesthetical experience, a desire to improve their self-esteem by means of music. As for skilled musicians, when forming incentives, they set more profound and knowledge-based tasks. The author outlines several acquired factors related to the evolution of a professional saxophone player's creative activity. These factors are: 1) a number of acquired life impressions, personal experience, well-developed imagination, ability to respond to changes of circumstances (psychology of a player's personality); 2) a profound analysis of a composer's style and music scores: sound nuances, ability to communicate the atmosphere of an epoch, awareness of subtle aspects of voice conduct, phrasing, and accentuation (musical thinking and intellectual thesaurus).

Using expressive means of their musical instruments, saxophone solo performers, apart from overcoming a psychological barrier, have to mobilize their physiological resources to the maximum. It will enable them to communicate the author's conception in the best possible way (specifics of the beat and intonation, a rhythmical structure, culmination moments and their connection into the whole dramaturgy).

Artistic motivation is a combination of specific incentives which on the conscious level create a stable need for performance activities. As for the practical plane, a motivational focus as a mechanism of a professional control is distributed between several levels of competence, namely semantic, cognitive, and emotional ones. Thanks to that, a specific nature of a creative personality is getting formed depending on a person's needs in interest and inclination characteristics. Thus, leading researchers believe these very characteristics make a system of the person's motivational scales. In particularly:

– artistic focus forms a stable strengthening of needs and interests kept on the subconscious level as a long-term motivational scales, which, further on, trigger a development of a creative self-consciousness;

– the phenomenon of a creative focus is not steady, and can frequently change and expand during a musician's life;

– motivational pattern can be one- or multi-level, that is, it can consist of one or many targets;

– a person can have several different focuses in their motivational plane. These focuses can be one-vector, or they can coincide with the terminal goal, or on the contrary.

To create an interpretive model of a musical work, a performer should consider all the nuances of a composer's technique in order to form a mental image. A great meaning has an ability to feel the audience. It has to do with the motivational-empathetic factor. Sympathizing activities of both a saxophone player and the audience make an essential element in a fruitful artistic development of a creative

person. Musical empathy as a unique component of a saxophone player's performing culture includes a great number of variants for development of the interpretive model of a musical work, which are caused by deep psychological differences of artists-interpreters.
Conclusions. Competence serves as a mechanism which helps to form motivational centres and strategy for an artistic behaviour. Besides, it points at possible obstacles in the communication-play process. It also stimulates blocking of misunderstanding points between a performer and the audience. Moreover, competence unites in its activity both non-verbal and verbal means of influence, correcting on the subconscious level a performer's psycho-emotional state and activating the psycho-emotional communication. Thus, a level of the motivational-emotional competence in a modern performer's activity presents one of the basic elements of a creative activity.
Further research perspectives lie in the consideration of other spheres of a saxophone player's psychology (apart from the motivational one). It will facilitate more comprehensive studies of both conscious and subconscious scales of a performing activity. Among such scales there are performing reflection, suggestion, synaesthetic characteristics of a musical image, and ability to improvise with somebody.
Keywords: saxophone, psychology of a saxophone player, incentive mechanism, motivation for creative activities.

Постановка проблеми. Діяльність професійного виконавця-саксофоніста в сучасних умовах, вимагає від творчої особистості максимальної реалізації загальномистецьких та професійних навичок. Усі ці якості у процесі свого розвитку тісно пов'язані із особистісною сферою індивіда. Тому саме від внутрішніх процесів та механізмів, що протікають у психологічній сфері особистості, залежить рівень якісної підготовки сучасного виконавця-саксофоніста. Він має проявляти високу ступінь мистецької рефлексії, направлену на підтримання творчого поступу та взаємного обміну професійним досвідом зі своїми колегами. Результат такої взаємодії відкриває широкі можливості для досягнення видатних виконавських результатів. Проте без відповідного мотиваційного спрямування досить важко підтримувати як особистісні показники професійного зростання, так і взаємодію в середині творчого колективу.

Особистісна мотивація мистецького спрямування для кожного виконавця є беззаперечним орієнтиром у формуванні музичної кар'є-

ри. Незалежно від вигляду, в якому він проявляється (прихованому або ж явному), мотиваційний механізм завжди присутній у психологічній структурі особистості. Він є тією рушійною силою, що формує художньо-виконавський базис та сприяє якісному зростанню творчої самосвідомості. Таким чином, актуальність теми полягає в обґрунтуванні психологічних особливостей емоційно-мотиваційної сфери музиканта–саксофоніста в умовах професійної діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В даний час фундаментальні праці, що торкаються загальних [1] та спеціальних питань психології творчості і, зокрема, виконавства на духових інструментах, створені В. Івановим [4], Б. Нічковим [5], Б. Тепловим [7]. Однак вони розкривають питання формування виконавської майстерності лише з ракурсу аналізу художнього змісту твору, в основному оминаючи проблеми функціонування глибинних нейрофізіологічних процесів. Серед українських вчених проблематикою становлення музичної психології в сфері виконавства на духових інструментах займалися А. Гарькавий [2], Г. Очеретна [6].

Мета статті — розкрити специфіку функціонування мотиваційної свідомості виконавця-саксофоніста в системі сучасних мистецьких відносин.

Виклад основного матеріалу. Кінцевим результатом виконавського аналізу проведеного за участі усіх психо-емоційних рівнів має стати художній образу твору. Це поняття широко висвітлене у вітчизняній та зарубіжній мистецтвознавчих сферах і не потребує докладного розкриття. Проте ми запропонуємо альтернативний варіант, в якості доповнення вже існуючого. Поняття «художній образ» оперує обмеженим переліком виконавських емоцій, таких як радість, сум, передача образів картин природи, світоглядного настрою тощо. Розкриття ж цих образів кожен музикант може реалізувати по-різному, дотримуючись при цьому змісту твору. Наприклад, одну й ту ж п'єсу можна передати кардинально різними виконавськими виразниками, до складу яких входить темпоритм, динамічні градації, варіанти застосування агогіки.

Доцільно увести в науковій обіг музичної психології термін «інтерпретативна модель» твору як носій індивідуально скомбінованих виразних засобів з арсеналу окремо взятого виконавця, скерованих на

реалізацію авторського задуму. Запроваджене поняття інтерпретаційної моделі дозволить провести більш чітке розмежування засобів виконавської стилістики у процесі передачі музичного матеріалу, що звучить (так званий «живий текст»). Крім того, інтерпретативний підхід здатен більш повно розкрити відмінності психологічної організації музичного мислення виконавців окремих спеціалізацій. При формуванні інтерпретаційної моделі виконавець базується на специфічній психологічній установці. Проте дане явище підкріплене цілком реальними практичними навичками, набутими музикантом продовж його професійного і життєвого розвитку, на основі особистісного художнього потенціалу та музично-виконавського досвіду. До набутих факторів, пов'язаних з еволюцією творчої діяльності професійного саксофоніста, слід віднести: 1) запас набутих життєвих вражень, особистісний досвід, розвинену уяву, вміння реагувати на зміни обставин (психологія особистості виконавця); 2) докладний аналіз стилю композитора і партитури твору: нюансів музичного звучання, вміння передати атмосферу епохи написання твору, знання тонкощів голос ведення, фразування та акцентування (музичне мислення та інтелектуальний тезаурус).

Після проведення мисленнєво-аналітичної діяльності направленої на структуризацію нейроімпульсів, що стали відгуком на явище виконання певного музичного матеріалу, соліст повинен здійснити ще один вольовий акт, який є завершальною стадією багатоскладового процесу музичної комунікації «композитор — твір — виконавець — слухач», — передати накопичену інформацію шляхом концертного виступу. На жаль, для деяких музикантів-саксофоністів це стає великою перепоною: адже крім чіткого дотримання інтерпретаційного плану вимагає від них значного напруження емоційно-психологічних ресурсів нейросистеми, а відтак, викликає зростання навантаження на четвертий та п'ятий психоемоційні рівні (за Бернштейном), що вже завантажені діяльністю, направленою на якісну реалізацію музичного тексту. Саме недостатнім розвитком тім'яно-премоторного рівня та символічних координацій можна пояснити велику кількість виступів музикантів, які у звичайних обставинах студії чи навчального класу показували високі результати.

Для подолання означеної проблеми професійному артисту потрібно

напрацювати певні навички підсвідомого рівня, що направлені на подолання так званого сценічного хвилювання та основою своєю походять зі сфери умовних рефлексів організму. Насамперед, слід напрацювати стабільне вміння налаштовуватися на сценічну роботу, яка вимагає від виконавця посилення уваги до великої кількості деталей, з метою отримання ефекту «входження у образ». Це явище, незважаючи на досить звичну навіть для неспеціалістів назву, містить у собі складні функції перевлаштування безлічі психічних процесів.

Однією з головних причин перевантаження фізіологічної системи організму в умовах сценічного простору є відволікаючі та деструктивні явища навколишнього оточення. Тому потрібно поступово привчити себе не втрачати контроль над процесом художнього мислення навіть при появі неочікуваних факторів. З метою закріплення даного навику можна, наприклад, при виконанні обраного твору використовувати аудіозапис будь-якої слухової інформації, яка б імітувала схоже явище.

Наступним важливим фактором, що може стати на заваді реалізації художнього задуму, є особисті переживання виконавця, які прямо впливають на функціонування рухового рівня символічних координацій, перевантажуючи його. Крім того, стрес, поганий настрій, роздратування мають безпосередній вплив вже на фізіологічну систему організму, викликаючи зміни тиску, складу крові та температури тіла, що в свою чергу негативним чином відбивається на виконавській витривалості. Особливе значення дане явище має саме для виконавця-саксофоніста, адже в силу особливостей інструмента музиканту джазово-естрадного напрямку потрібно мати розвинену витримку для максимальної реалізації свого потенціалу в умовах багатогодинних виступів імпровізаційного характеру.

Загальним комплексним рішенням подолання названих проблем може стати формування виконавсько-професійної мотивації психічної системи, яка б формувалася в уяві соліста на основі змісту конкретного твору, рівні музичного мислення та творчої уяви. Поступово набір таких установок закріпиться на підсвідомому рівні та буде автоматично застосовуватися психофізичною системою організму, виходячи зі стилістичних завдань певного твору. В результаті використання психологічною системою напрацьованих установок організм автома-

тично мобілізує ресурси та підлаштовує їх у необхідну відповідність з поставленим завданням. Тому так необхідно завжди контролювати дотримання цілісності загальної картини твору, не применшуючи її зміст на тлі виконавських складностей. Тоді психосистемі буде набагато простіше формувати необхідну кількість мозкових імпульсів потрібного налаштування. Інакше кажучи, соліст не повинен виходити зі стану реалізації музичного образу до закінчення процесу виконання. Досягти цього можна засобами вольового контролю, осмисленим концентруванням уваги на музичному образі. Цей процес повністю керується свідомістю виконавця та являє собою сукупність усвідомлених вольових актів особистості. На основі такого фокусування виконавець здійснює процес передачі музичної інформації. Проте вольове фокусування не може відбуватися у відриві від змісту музичного образу, а повністю йому підпорядковується.

Після закріплення психологічної установки на виконавську дію від процесу подолання сценічного бар'єру можна навіть отримувати певну користь. Полягає вона в тому, що у професійних виконавців на підсвідомому рівні закріплюється потреба у систематичних виступах та спілкуванні з великою аудиторією. Це явище бере свій початок з психології суперництва та безперервного вдосконалювання, якого прагне будь-яка творча особистість і є повністю осмисленою вольовою дією. На цій основі формується прагнення до створення інтерпретативної моделі твору, пошуку неповторного тембрового звучання, динаміки, штрихів, різноманітних нюансів.

Особистісними якостями, що мають позитивний вплив на формування потреби сценічної реалізації, є витримка, ініціативність, дисциплінованість, самостійність, рішучість, наполегливість. Тому для освічених музикантів-саксофоністів момент сценічного хвилювання перетворюється на певний мотиваційний важель, що дозволяє сконцентруватися відносно поставленого завдання. Реалізація потреби сценічного самовираження допомагає більш яскравому відтворенню змісту музичного твору: на більш глибинному психологічному рівні формує музичний смак глядача, підсилює вплив емоційного фактора, сприяючи формуванню адекватних емоціональних відгуків на процес творення музики, підлаштовує уявну сферу під сприймання більш складних та розгорнутих у часі музичних образів. Взагалі мотиваційний

чинник у роботі музиканта відіграє роль спонукального механізму, сприяючи творчій активності індивіда. Науковці класифікують його за ознаками (тривалість, вектор застосування дії), розрізняють внутрішню та зовнішню мотивацію.

Мистецька мотивація є сукупністю специфічних стимулів, які створюють на усвідомленому рівні стійку потребу до виконавської діяльності. У практичній площині мотиваційна направленість як механізм професійного контролю розподілена між кількома рівнями професійної компетентності (змістовний, когнітивний, емоційний), завдяки чому формується специфіка творчої особистості з потреб характеристик інтересів та нахилів індивіда. Тому провідні науковці саме у цих характеристиках вбачають систему мотиваційних важелів особистості. Людська природа склалася так, що без чітко означеної мети ми втрачаємо стимул до діяльності, і мистецтво у даному випадку не є виключенням. Виконавець завжди формує перед собою образ майбутнього твору або самого процесу гри. Тому особистість «… шукає засоби для збудження у собі необхідних йому переживань як можна частіше…», — зазначав Б. Додонов [3, с. 28]. Мотиваційний чинник формує стійку направленість саксофоніста на досягнення поставленої мети. Систему мотивацій музиканта-саксофоніста складають наступні характеристики:

— мистецька направленість формує стійке закріплення потреб та інтересів, що зберігаються на рівні підсвідомості у вигляді довготривалих мотиваційних важелів, які у подальшому формують розвиток творчої самосвідомості;

— явище творчої направленості не є сталим та може багаторазово змінюватися й доповнюватися впродовж життя;

— мотиваційна установка може бути однорівневою чи багаторівневою, тобто вона може складатися з однієї або багатьох цільових завдань;

— одна особистість може поєднувати у своєму мотиваційному полі декілька різноманітних направленостей, які можуть бути як одновекторними, співпадати за кінцевою метою, так і навпаки.

Мотиваційні механізми творчої направленості відіграють дуже важливу роль у формуванні особистості, оскільки формують принцип цілісного сприймання музичного образу через розвиток психоемоцій-

ної складової виконавської свідомості. Це відбувається через створення системи нервово-психологічних зв'язків, які засновані на принципах довготривалості, творчого сприйняття дійсності, критичного підходу до художнього змісту твору. Особистість, яка ставить перед собою мету стати музикантом, має досить відмінні мотиваційні рефлексії від тих, якими оперує вже сформований професійний виконавець. Зокрема, для початківця вибір професії може бути продиктований суто соціальними та загальномистецькими ідеями: особистого бажання самовираження, потребою у естетичному переживанні, бажанням ствердитися за рахунок музики. Професіонали при формуванні стимулюючих посилів ставлять перед собою значно поглиблені та наукомісткі завдання: висловити думку автора твору через призму сформованого художнього образу, розкрити змісту композиції через застосування технічних прийомів, підхід до виконавської діяльності як до специфічної мистецької мови, заснованої на власній системі символьних кодів. Можна констатувати еволюційний рух, розвиток мотиваційного механізму по відношенню до музично-виконавської сфери як однієї з галузей людської творчості.

Формування мотиваційної сфери творчої людини також можна розглядати з позиції особистісних потреб, заснованих на внутрішніх інтересах особистості. Ю. Цагареллі вирізняє серед них декілька основних, що формують сферу свідомості виконавця: це потреба у творчому підході до аналізу музичного твору, бажання передавати професійні знання наступному поколінню, перехід від загальної музикальності до усвідомлення повної художньої картини твору, потреба у вдосконаленні рівня майстерності та естетичної досконалості [8]. Б. Ананьєв вважає, що не існує єдиної мистецької мотиваційної направленості. Замість цього слід виокремити окремі, більш детальні мотиваційні посили, які набувають стійких зв'язків та поєднуються у відношенні до більш загальної об'єднуючої мети.

Взагалі мотиваційна картина будь-якої творчої людини формується в залежності від її типу мислення, виховання та оточуючого середовища, від ціннісних життєвих орієнтирів. Тому можна констатувати, що специфіка мотиваційного механізму музиканта-професіонала зумовлена рівнем складності протікання психічних процесів та стійкими довготривалими зв'язками, що набули вигляду мистецької потре-

би. З еволюцією виконавської техніки та професійності загалом структура мотиваційних потреб ускладнюється й потребує від виконавця не простого відтворення композиції, але й її переосмислення з формуванням багатовекторного музичного образу. Ступінь ефективності мотиваційних запитів цілком залежить від мистецького розвитку особистості та її ролі у сучасному культурному соціумі.

При аналізі психофізіологічної діяльності саксофоніста одне з головних місць займає розгляд структури особистості в контексті її усвідомленої професійної діяльності. Саме й цій її частині виявляються риси, які дозволяють казати про рівень підготовленості й компетентності, та той набір фізіомоторних навичок, що дозволяють якісно виконати поставлене автором завдання. У широкому сенсі це явище можна назвати практичним досвідом. З наукової точки зору поняття «свідоме» як структурний підрозділ психічної діяльності у контексті мистецтва визначила Р. Очеретна, а саме — як систему, «…сутність якої складається в роботі зі сприйняттям навколишнього світу і пристосуванням до нього, намаганням врахувати та узгодити поміж собою вимоги дійсності з бажаннями та фантазіями індивіда» [6, с. 93]. Так набуті на свідомому рівні розвитку навички слугують фундаментом для формування підсвідомих мистецьких компетенцій.

Основою високопрофільних навичок є рівень освіченості музиканта. Цей фактор можна поділити на загальний та професійний рівні. Загальний складається з інформаційного наповнення, яким має володіти кожна вихована, високоморальна особистість (з підготовкою на ступені вищого навчального закладу). Крім того, загальномистецькі науки мають бути засвоєними на більш глибокому рівні: вони дають можливість пришвидшити процес формування та підвищити якість втілення художнього образу. У практичному сенсі даний рівень відповідає за психомоторну активність, надійність та відповідальність особистості у сценічному просторі, особистісні якості (артистизм, комунікацію, увагу).

До професійного рівня відносять усі спеціальні дисципліни, що безпосередньо формують ступені виконавської компетентності на кшталт «спецінструмент», «диригування», «теорія музики». Цей рівень формує якості, що створюють структуру професійно-виконавського розвитку: мнемічні (музична пам'ять), перцептивно-сенсорні (сприймання

та увага), інтелектуально-емоційні (уява та мислення).

Висновки. Солісту–саксофоністу, крім подолання психологічного бар'єру виконавцю, особливо потрібно максимально мобілізувати свої фізіологічні ресурси, аби виразними засобами одного інструмента якісно передати розмаїті нюанси авторського задуму: особливості темпу, інтонації, ритмічну структуру, кульмінаційні моменти та їх поєднання у цілісну драматургію. Важливу роль відіграє особистісний мотиваційний механізм, спрямований на підтримання й формування спонукальних посилів у структурі виконавської свідомості. Для якісного інтерпретування обраного твору виконавцю необхідно розгляну-ти усі нюанси композиторської техніки, з метою формування мисленнєвого образу та створення на його основі яскравої інтерпретативної моделі.

Велике значення має відчуття публіки — мотиваційно-емпативний фактор, що проявляється у тісному взаємозв'язку психологічних сфер соліста та глядача з метою досягнення спільного розуміння й співпереживання розвитку мистецького образа. Емпатія не може бути реалізованою в односторонньому порядку: виконавець має розуміти психологічний стан публіки. Це правило взагалі відноситься до усіх різновидів мистецької взаємодії, будь-то художня виставка чи спектакль, проте у музичному вимірі воно проявляється майже у повній мірі. Саме цим можна пояснити відчуття «катарсису», як результату співпереживання аудиторії. Хоча взаємодія є спільною, більша доля активності належить транслюючій стороні (солісту). Тому від його особистого відношення до твору залежить якість внутрішніх спонукальних посилів, рівень творчої активації мистецьких емоцій публіки. Іншими словами, спів-емоційна діяльність саксофоніста та публіки є обов'язковим елементом плідного мистецького зростання творчої особистості. Музична емпатія як унікальна складова виконавської культури містить у собі безліч варіантів розвитку інтерпретаційного процесу, заснованих на глибинних психологічних особливостях людини і є складовою системи прихованих стимулів (відносно формування виконавцем головних цілей творчої діяльності).

Комунікаційні навички та розуміння специфіки залу в наш час набули рівня професійності, необхідного кожному солісту. Комунікативна компетентність слугує механізмом формування мотиваційних

центрів і стратегій мистецької поведінки, виявляє можливі перешкоди та непорозуміння у комунікативно-ігровому процесі, стимулює блокування точок непорозуміння між виконавцем, співвиконавцями та аудиторією, поєднує у своїй діяльності невербальні та вербальні засоби впливу, на підсвідомому рівні корегуючи психоемоційний стан виконавця та активуючи механізми психоемоційного спілкування. Можна констатувати, що у діяльності сучасного виконавця рівень мотиваційно-емпативної компетентності складає одну з засад творчості як вираз емоційно-мистецького наповнення особистості, її переживань, намірів та думок, реалізованих у конкретній виконавській ситуації через призму слухацького сприймання.

Перспективу дослідження теми створює розгляд інших сфер психології особистості музиканта-саксофоніста (крім мотиваційної) для більш докладних наукових опрацювань свідомих та підсвідомих важелів виконавської діяльності в сучасних умовах розвитку мистецтва. Серед них — виконавська рефлексія, сугестія, синестетичні властивості музичного образу, здатність до спільної імпровізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции/ под ред. В. И. Иванова и И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 1997. 416 с.
2. Гарькавый О. В. Форма и изобретение в контексте музыкальной эволюции: психологический аспект композиционного процесса. Музичне мистецтво: зб. ст. 2004. Вип. 4. С. 84–92.
3. Додонов Б. И. Структура и динамика мотивов деятельности. Вопросы психологии. 1984. № 4. С. 28–36.
4. Иванов В. Д. Современное искусство игры на саксофоне: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 1997. 42 с.
5. Ничков Б. В. Духовая инструментальная культура Беларуси (XIX–XX столетий): автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. Минск, 2006. 44 с.
6. Очеретная Р. Д. О роли вербального ряда в психологии композиционного процесса (на примере оперы «Евгений Онегин» П. И.Чайковского). Музичне мистецтво: зб. ст. 2004. Вип. 4. С. 92–98.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды: в 2 т. Т. 1. М.: Педагогика, 1985. 326 с.
8. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб., 2008. 212 с.

REFERENCES

1. Vygotskiy L. S. Psikhologiya iskusstva. Analiz esteticheskoy reaktsii [The psychology of art. Analysis of the aesthetic response]. Moscow: Labirint, 1997. 416 p.

2. Garkavyy O. V. "Forma i izobretenie v kontekste muzykalnoy evolyutsii: psikhologicheskiy aspekt kompozitsionnogo protsessa" [Form and invention in the context of musical evolution: the psychological aspect of the compositional process]. Muzychne mystetstvo [Art of music], no. 4 (2004): 84-92.

3. Dodonov B. I. "Struktura i dinamika motivov deyatelnosti" [Structure and dynamics of motives for activity]. Voprosy psikhologii [Psychology issues], no. 4 (1984): 28-36.

4. Ivanov V. D. Sovremennoe iskusstvo igry na saksofone [The contemporary art of playing the saxophone]: avtoref. dis. … d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02. Moscow, 1997. 42 p.

5. Nichkov B. V. Dukhovaya instrumentalnaya kultura Belarusi (XIX–XX stoletiy) [Wind instruments in the music culture of Belarus (XIXth – XXth centuries)]: avtoref. dis. … d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02. Minsk, 2006. 44 p.

6. Ocheretnaya R. D. "O roli verbalnogo ryada v psikhologii kompozitsionnogo protsessa (na primere opery «Yevgeniy Onegin» P. I. Chaykovskogo) " [On the role of verbal series in the psychology of the compositional process (on example of the opera "Eugene Onegin" by P. Tchaikovsky)]. Muzychne mystetstvo [Art of music], no. 4 (2004): 92-98.

7. Teplov B. M. Psikhologiya muzykalnykh sposobnostey [The psychology of musical abilities]. In Izbrannye trudy [Selected works], vol. 1. Moscow: Pedagogika, 1985. 326 p.

8. Tsagarelli Yu. A. Psikhologiya muzykalno-ispolnitelskoy deyatelnosti [The psychology of musical and performing activities]. Saint Petersburg, 2008. 212 p.

УДК. 78.071.1:786.2 (73) «19/20»

Стецюк Б.
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ФОРТЕПИАННЫЙ ДЖАЗ ЧИК КОРИА: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СИНТЕЗЫ И КОНГЛОМЕРАТЫ

Стецюк Б. Фортепианный джаз Чик Кориа: стилистические синтезы и «конгломераты». Статья посвящена выявлению особенности творчества Ч. Кориа — одного из ведущих представителей джаза последних десятилетий XX — начала XXI вв. Будучи джазовым пианистом по призванию и характеру своего творческого дарования, Ч. Кориа создает в своем стиле «энциклопедию джаза» (Л. Аускерн), в которой представлены модели разных его форм — традиционных и современных. Характерная особенность творчества Ч. Кориа, выделяемая в данной статье — универсализм. Это означает сочетание разных интонационно-стилистических истоков по параметрам «вертикали» (в одной и той же композиции, в одном и том же альбоме) и «горизонтали» (в последовательности смен стилистики в создаваемых композициях и альбомах). В статье прослежены основные стилистические этапы творчества Ч. Кориа, даны их обобщенные характеристики, связанные с претворением таких различных «ингредиентов», как симфоджаз и рэгтайм, джаз-рок и «фъюжн». Рассмотрены также творческие контакты Ч. Кориа-пианиста с музыкантами других специализаций, среди которых выделяется фигура Б. Макферрина.
Ключевые слова: искусство джаза, «джазовая энциклопедия», фортепианный джаз, стиль Ч. Кориа, синтез и конгломерат.

Стецюк Б. Фортепіанний джаз Ч. Коріа: стилістичні синтези та «конгломерати». Статтю присвячено виявленню стилю творчості Чік Коріа — одного з провідних представників мистецтва джазу останніх десятиліть XX — початку XXI ст. Будучи джазовим піаністом за покликанням та характером свого творчого обдарування, Ч. Коріа створює в своєму стилі «енциклопедію джазу» (Л. Аускерн), в якому представлені моделі різних його форм — традиційних та сучасних. Характерна особливість творчості Ч. Коріа — універсалізм. Це означає поєднання різних інтонаційно-стилістичних витоків за параметрами «вертикалі» (в одній і тій же композиції, в одному і тому ж альбомі) і горизонталі (в послідовності змін стилістики в створюваних композиціях та альбомах).

У статті прослідковано основні стилістичні етапи творчості Ч. Коріа, надані узагальнені характеристики, пов'язані з втіленням таких різних «інгредієнтів», як симфо-джаз та регтайм, джаз-рок і «ф'южн». Розглянуто творчі контакти Ч. Коріа-піаніста з музикантами інших спеціалізацій, серед яких — постать Б. Макферрина.
Ключові слова: мистецтво джаза, «джазова енциклопедія», фортепіанний джаз, стиль Ч. Коріа, синтез та конгломерат.

Stetsiuk B. Chick Corea's piano jazz: stylistic syntheses and "conglomerates". The article is devoted to revealing the peculiarity of the creative work by C. Corea — one of the leading representatives of the art of jazz of the last decades of XX — early XXI centuries. Being a jazz pianist by avocation and character of his creative genius, C. Corea creates in his style an "encyclopedia of jazz" (L. Auskern), in which models of various forms of it – traditional and modern – are presented. A characteristic feature of C. Corea's creative work, singled out in this article, is universalism. This means a combination of different intonation and stylistic sources by the parameters of the "vertical" (in the same composition, in the same album) and "horizontal" (in the sequence of changes in the stylistics of compositions and albums created). The article traces the basic stylistic stages of C. Corea's creative work, their generalized characteristics associated with the implementation of such various ingredients as symphonic jazz and ragtime, jazz-rock and "fusion" are given. The creative contacts of C. Corea-pianist with musicians of other specializations, among which the figure of B. McFerrin stands out, are also considered.

In order to reveal the peculiarities of C. Corea's style, it was necessary to connect them with the formation of his creative personality, that range of musical impressions and skills that he acquired and implemented at different stages of his activity. Like many jazz musicians of the late 1960s and 1970s, C. Corea was self-taught, that is he did not receive special training of a professional musician at the beginning of his career. At the same time, being gifted and curious by nature, he quickly absorbed and reproduced the impression of the jazz mainstream that sounded everywhere then, as well as the emerging rock on his favorite instrument. Nevertheless, C. Corea acquired certain professional skills, for which he even entered the famous Juilliard School on a class of piano, where he studied, however, not for long. At that time, the main training base for jazz musicians was private lessons of leading jazz masters, as well as their schools, among which C. Corea choses Miles Davis school. C. Corea received from this master not only the training of the technical level, but also the attitude to jazz as an art, which must be, on the one hand, highly professional, on the other hand, communicative in a

special manner, capable of attracting a democratic audience.

That is why the early period of C. Corea's creative work is notable for experiments in the synthesis of jazz and rock, as well as the predominance in this regard of ensembles with musicians of other specializations — the vibraphonist G. Burton, flutist S. Kuyal, guitarist Al Di Meola and others. At the same time (which is typical of C. Corea's general jazz thinking), he creates albums in a completely different style, close to free jazz. These were, basically, solo improvisations on his own themes in the spirit of the bebop style. However, almost at the same time, C. Corea combines similar "unstructured" free compositions with the style of Latin jazz, which marked the beginning of the second stage of his creative work (middle 1970s — late 1980s).

The work in this style significantly expanded not only the "intonation geography" of C. Corea's creative work, but also affected the features of the compositions of the ensembles involved in the albums he produced. Along with the traditional chamber-instrumental duets and trios, as well as quartets (freer-jazz quartet "Circle" composed of, except for C. Corea himself, the drummer B. Altshuler, bassist D. Holland, saxophonist E. Braxton), vocals are also used in C. Corea's compositions, in particular the Brazilian "family" duo composed of the percussionist A. Moreira and singer F. Purim (albums "Return To Forever" and "Light As A Feather").

Attention is also drawn to C. Corea's academic piano practice, which he addressed while studying at the Juilliard High School. The jazz musician chose Mozart's piano music for himself, performing several of his piano concerts in public. In the same period, Corea's jazz experiments, combined with the conductor and vocalist B. McFerrin, also appeared. The most famous, already classic for jazzing, is their joint song named "Song For Amadeus", where the initial theme of Adagio from the Second Piano Sonata F-Dur by W.A. Mozart was used as the jazz standard. Here the skills of both musicians in the interpretation of Mozart's masterpiece, in which they reveal "eternal" content, encompassing the finest strings of the human soul expressed through piano harmony and scat-vocals, are presented.

The end of the 1980s and the 1990s in the style of C. Corea are marked by further experiments in the field of combining acoustics and electronics, for which jazz mainstream and jazz rock are involved. This is reflected, respectively, in the compositions of the two albums — 'The Electric Band" (1986) and "Chick Corea Akoustic" (1989). It is characteristic that this music is intended for different consumers: electronic – for the youth audience, acoustic – for the older one, remembering traditional jazz.

In the late 1990s, "the Noughties" and 2010s, C. Corea continues to create his "jazz encyclopedia". A characteristic feature of this period of his work is working with young musicians, with whom he creates joint albums. These are in particular

tenor saxophonist J. Redman and contrabass player and bass guitarist K. McBride, with whom C. Corea created the album “Remembering Bud Powell” (1997). C. Corea continues his solo piano improvisation practice in the albums “Oginals” and “Standarts” (2000), whose names speak for them. The special theme “Memory”, presented by C. Corea in five albums dedicated to the memory of famous jazz musicians — “5 trios — 1. Dr. Joe” (2007) and “5 trios — 2. From Miles”, (2007), should be pointed out.

In the summary of the article, conclusions confirming the universal nature of C. Corea’s creative work, the meanings of which goes beyond piano jazz and even beyond the jazz art itself, since many tendencies, characteristic for today in the world musical art, where “unconnected” is connected, sometimes are reflected in the creative work of this musician on the American national style basis, are drawn.

Keywords : jazz art, “jazz encyclopedia”, piano jazz, C. Corea’s style, syntheses and conglomerates.

Постановка проблемы. В современном музыкально-художественном пространстве наблюдаются процессы, которые можно определить понятием «энциклопедия». Речь идет о многогранном феномене, отражающем, с одной стороны, многообразие музыкальной картины мира, с другой стороны, множественность средств ее воплощения. Среди музыкальных идей, характеризующих Современность, одним из первых был джаз (Е. Маркова [9]), прошедший сложный путь эволюции, характер которой менялся в зависимости от различных условий. Темпы этой эволюции оказывались настолько быстрыми, что, начиная со второй половины XX в., они стали характеризоваться буквально десятилетиями. Поэтому нужны были своеобразные «стабилизаторы», которые могли бы сохранить мейнстрим джазового музыцирования, а также развить его в направлении эстетически оправданного эксперимента. Среди художников, которым это удалось, следует назвать Чик Кориа, ставшего знаковой фигурой на современном этапе развития, прежде всего, фортепианного джаза.

Цель статьи — выявить особенности стиля Ч. Кориа в контексте «нового джаза», возникшего во второй половине XX в. Искусство джаза — многомерное и стилистически разнообразное явление в сфере «третьего» пласта (термин В. Конен [7]). Вместе с тем, рассмотрение джаза в рамках такого рода музыки было бы односторонним. Зародившись в условиях реалистической эстетико-комму-

никативной парадигмы (термин А. Соловьева [11]), джаз прошел достаточно сложный путь развития, на котором он испытал на себе влияние других музыкальных пластов (фольклорного — в истоках, академического — в эпоху расцвета). Поэтому общепринятое подразделение истории джаза на две «эры» — традиционную и современную — во многом условно и не определяет сущности джазовых произведений в лице их создателей — джазменов, творчество которых есть соединение композиторского и исполнительского начал. Импровизация и «новый ритм» (эти качества джаза выделяет Э. Денисов [6]) — основные особенности джазовой стилистики, которые закрепились в музыкальном искусстве XX в. По пути их разработки шли мастера джаза в разные периоды его бытования, в разных условиях «спроса» и «предложения», в разных странах и регионах мира, в первую очередь на родине джаза – в США.

«Сакраментальный» вопрос Ю. Панасье — «а был ли джаз после би-бопа» [10] — хорошо характеризует ситуацию, сложившуюся в джазовом искусстве во второй половине XX в. История новейшего джаза, известного под названиями «фьюжн», «фри-джаз», «неаккомпанированный джаз», показывает, что импровизация с ее «вольным», непредсказуемым характером едва ли не полностью вытеснила из интонационного словаря этого искусства темы-стандарты, через которые оно связывалось с музыкой демократического, массового по способу потребления, толка. Задачей, которая решалась джазменами в новейшую эру джаза, был поиск компромисса – стилистического консенсуса между традиционными и новыми формами выражения. Здесь следует обратить внимание на творчество Чик Кориа (Армандо Энтони Кориа), чье творчество характеризует эстетику и поэтику современного джаза. Сказанное относится не только к основной специализации этого музыканта — фортепианному джазу, но и к принципам его интонационного мышления, отраженным в выборе тем и идей его композиций. В условиях «стилевого плюрализма» как глобальной особенности музыкального искусства XX — начала XXI вв. «новое» есть часто результатом синтеза имеющихся образцов «старого». Иногда этот синтез, будучи не до конца продуманным и реализованным, выступает в форме конгломерата — сочетания разных стилей и стилистик. Например, «полистилистика» (термин А.

Шнитке [12]) включает в себя стилевые цитаты и стилевые аллюзии, при чем последние присутствуют в любом музыкальном тексте, в том числе и в джазовом.

Стилевое содержание творчества Чик Кориа многообразно. Будучи одним из «законодателей мод» в искусстве фортепианного джаза, Чик Кориа является универсальным художником широких стилистических симпатий. Его творчество всегда связанно с созданием и реализацией нескольких разных музыкальных проектов, между которыми часто не просматриваются внутренние связи, но которые в совокупности составляют целостный стиль выдающегося музыканта.

Анализ последних публикаций по теме. В статье Л. Аускерна [2] Чик Кориа назван «джазовым энциклопедистом». Эта формулировка точно характеризует принцип, которым руководствуется Чик Кориа в своей деятельности. «Энциклопедия» означает «собирательность», иногда даже некую хаотичность преподносимого материала, относящегося к разным стилистикам. Как показывает анализ творческой биографии Чик Кориа, этот музыкант достаточно часто менял стилистику и жанры своей музыки. Это касается, прежде всего, состава и инструментария создаваемых им композиций. В один и тот же период им могли осуществляться несколько разных проектов, не говоря уже о разных периодах творчества, где наблюдается в полном смысле «калейдоскоп» художественных идей.

Изложение основного материала. На счету музыканта на нынешний момент — около семидесяти альбомов, он переиграл с множеством самых разных музыкантов: от Лайонела Хэмптона и Диззи Гиллеспи до Белы Флэка и Бобби Макферрина. Сегодня Чик Кориа владеет собственной фирмой грамзаписи ("Stretch Records", с 1992 г.), современно оборудованной студией ("Mad Hatter" в Лос-Анджелесе), но при этом он, как и в начале своей карьеры, живет творчеством, и его новые проекты по-прежнему не перестают удивлять. Это подтверждает его репутацию «энциклопедиста» в области джаза, однако сочетание разных интересов и стилистике в его творчестве всегда инновационно, поскольку Чик Кориа каждый раз открывает разные грани современного джаза, прежде всего, фортепианного.

Фортепианная импровизация, идущая от одного из истоков джаза — регтаймов, возникала не сама по себе, а формировалась внутри

коллективных форм музицирования — инструментальных комби-составов, в которых соблюдались правила совместной игры в камерном ансамбле. Это была «честная игра» (fair play), означающая в камерной музыке правило: «сыграл сам — дай сыграть другому». Характеризуя камерную музыку, к которой относится и джазовое музицирование, Т. Адорно отмечает ведущую роль в ней исполнительского фактора, на основе чего возникает особый тип ее фактурного устройства в виде «равномерного распределения тематического материала между совместно музицирующими людьми» [1, с. 79].

Каждый участник в джазе должен исполнять свою партию в ансамбле, не выходя за рамки «квадрата» темы стандарта. Одновременно каждому участнику предоставлялось право выступить с сольной импровизацией. Поэтому источником джазового пианизма, наряду с искусством странствующих пианистов эпохи регтайма, был диксиленд. Его стилистика была известна Ч. Кориа с раннего возраста. (Его отец играл на трубе в диксилендовых составах, но слушать любил самую разную музыку [2]). Наряду с классиками бибопа — Д. Гиллеспи, Ч. Паркером, Б. Пауэллом — в доме постоянно звучали и «классики» — В. А. Моцарт и Л. ван Бетховен. К некоторым из этих, запомнившихся с детства имен, Кориа будет обращаться в своем творчестве много позже. Достаточно назвать один из его джазинговых проектов, выполненный совместно с Б. МакФер-рином, — композицию «Song For Amadeus» (которая создана на материале экспозиции Adagio — второй части Второй фортепианной сонаты F–Dur В. А. Моцарта).

Как отмечает исследователь Е. Воропаева, в этой композиции «…меняется жанровое ‘’лицо’’ оригинала, остаются только некоторые общие истоки жанровости (танцевальная основа), существенно модифицируются темброво-артикуляционная сторона за счет введения скет-вокала и синхронной импровизации в вокальной и фортепианной партиях» [3, с. 11].

Класика в ее джазовой адаптации, определяемая термином «джаззинг», не является сферой главных интересов Ч. Кориа. Однако как джазовый пианист он многое почерпнул из фортепианной фактуры в ее классических репрезентациях. Это относится к остинатной фигуре

«блуждающего баса», истоки которого С. Давыдов видит в старинной практике basso continuo, перенятой первыми джазовыми пианистами, в частности, А. Мэтьюзом в пьесе «Ragtime Rag» (1913 г.).

Вопрос о влияниях академического пианизма на стиль Ч. Кориа требует отдельного освещения. В рамках не большой статьи можно отметить лишь тот факт, что он включал ресурсы академического инструмента, его фактуры и техники в свой исполнительский арсенал, но делал это в полной соответствии со спецификой фортепиано в джазе. Характеризуя этот «образ» фортепиано, Л. Гаккель подчеркивает его особую природу, значительно отличающуюся от ближайшего ему по времени «романтического» фортепиано [4]. Эти отличия заключаются в приоритете в джазе «реально-безпедальной» техники игры, к которой лишь в отдельных случаях подключается «иллюзорно-педальная». Для Ч. Кориа обе эти техники представляют собой некое единство, хотя безпедальность, идущая от ритмического регтайма, все же преобладает. Большинство фортепианных композиций Ч. Кориа – ансамблевые (дуэты, трио и т.д.). Его интересует сам принцип «общения» тембров и фактур фортепиано и других инструментов, включая и такой специфический, «инструментальный скет-вокал», как у Б. Мак-Феррина. В процессе этого «общения-диалога» (полилога) обогащается сам инструмент.

Фортепиано для Ч. Кориа — инструмент универсальных возможностей, которые реализуются не только в известной формуле «фортепиано — мини-оркестр», но и в многообразных ансамблевых сочетаниях, вытекающих из природы комби-составов и Биг Бенда, как особых ансамблей и оркестров, где образы инструментов, во-первых, персонифицированы по функциям (каждый из них «знает свое место»), во-вторых, могут меняться в зависимости от художественных задач и исполнительских составов.

Опыт общения Ч. Кориа с фортепианной классикой, как это следует из его биографии, был, с одной стороны, не продолжительным, с другой стороны, он оказался, как представляется, решающим в выборе музыкантом основных направлений в области фортепианно-джазовой стилистики. Как и многие джазмены, Ч. Кориа в своем образовании был скорее самоучкой; его контакты с академической школой были кратковременными. Известно, что он поступил в пре-

стижный Колумбийский университет, но прозанимался в нем всего месяц. Его интересовала не общая «университетская», а специальное музыкальное образование, которое в США на высшем профессиональном уровне представлено знаменитой Джульярдской школой, куда Ч. Кориа поступил, но прозанимался там также не долго — всего два месяца.

Будучи «джазовым энциклопедистом», сам Ч. Кориа не однократно обращался к вопросам обучения джазовых музыкантов, считая, что оно должно быть сосредоточенно в частных школах, возглавляемых признанными лидерами джазового искусства. В числе таких школ — школа Майлса Дэвиса, которую Ч. Кориа посещал в конце 1960-х гг., то есть в раннем периоде своего творчества. К этому времени (1960-е гг.), несмотря на юный возраст, Ч. Кориа был уже достаточно опытным джазменом-практиком, чтобы понять стиль работы М. Дэвиса, и достаточно открытым, чтобы воспринять его.

В 1960-е гг. Ч. Кориа был уже довольно известен в джазовых кругах, в основном, как ансамблист и аккомпаниатор-пианист. Об этом свидетельствуют его совместные проекты с Блю Митчеллом, Херби Мэнном, кубинским перкуссионистом Монго Сантамарией. Он был тогда участником ансамбля Стэна Гетца, аккомпанировал известной джазовой певице Саре Воэн, а также выпустил несколько пластинок как пианист-солист и ансамблист (тогда еще на акустическом фортепиано).

Под влиянием Майлса Дэвиса Ч. Кориа вместе с его коллегами, такими, как Х. Хэнкок, Маклафлин, У. Шортер, Де Джонетт, Уильямс, принимает участие в освоении электро-фортепиано, на котором были исполнены композиции из нашумевших тогда альбомов «In A Silent Way» (1969) и «Bitches Brew» (1970). Это был стилистический «гибрит» — джаз-рок, который стал с этого момента одним из ведущих в этой музыкальной сфере. Однако, как отмечают исследователи, в частности, Л. Аускерн [2] и Е. Любяная [8], в представлении таких джазменов, как Ч. Кориа, путь джаз-рока не был мейнстримом в дальнейшей эволюции джазового искусства.

В этот период (70-е гг. прошлого века) уже необходимо было позаботиться о сохранении «чистоты» джазового стиля, хотя и в его новом качестве. Иначе была бы утеряна сама основа джазового

музицирования, которая, во-первых, всегда должна быть доступной широкой аудитории, во-вторых, не смотря на новации, импровизационной и ориентированной на исполнителей-профессионалов. Именно к «классу» джазменов-профессионалов и принадлежит Чик Кориа, ставший одним из символов «нового джаза».

Основным направлением для Ч. Кориа, становится ансамблевый фри-джаз, в котором используется акустические инструменты. Несмотря на подобную стилистику, это были ансамбли достаточно традиционного состава, близкие к стилю «комби» традиционного джаза. Образцом этой составляющей «джазовой энциклопедии» Ч. Кориа является организованный им совместно с ударником Барри Альтшулем, басистом Дейвом Холландом и саксофонистом Энтони Брэкстоном квартет под названием «Circle».

Успешные гастроли этого коллектива позволили Ч. Кориа получить заказы на сольные фортепианные альбомы, которые он в 1970-е гг. записывает на ведущих студиях Европы. Это уже был совсем иной джаз, в корне отличавшийся от стиля «комби» и основанный на т.н. не аккомпанированной импровизации пианиста, которому предоставлялась полная свобода самовыражения, не регламентированная рамками ансамблевых «риффов». Как отмечает известный джазолог Й. Э. Берент, именно в этих альбомах Ч. Кориа представлен прочный «мост» между джазом и классикой: «Кориа — это романтик современного джазового фортепиано, не только как пианист, но и как композитор» [13, с. 289]. Это был фортепианный «романтический джаз», в котором, однако, как такового не было джазинга в виде прямого «оджазирования классики». Речь идет о эмоциональной наполненности этих композиций, родственных фортепианным опусам романтиков XIX в. по духу, а не по языковой стилистике, которая у Ч. Кориа всегда остается джазовой. Ритмическая экспрессия свинга всегда присутствует в его фортепианных импровизациях, а их фактура из традиционной гармонической (гомофонно-гармонической) превращается в пластово-полифоническую, о чем речь идет в диссертации С. Давыдова [5].

Сольные альбомы Ч. Кориа продолжал выпускать и далее, но имеющиеся в них фри-джазовые эксперементы он больше не повторял, возвратившись к импровизация на темы стандарты, или на спе-

циально сочиненные собственные темы в духе стиля бибоп. Одновременно происходил и «возврат» к ансамблевым формам джазового музицирования, что для стиля Ч. Кориа означало постоянное обновление запаса интонацонных впечатлений, почерпнутых из общения с другими музыкантами и их инструментами (на пример, его дуэтные композиции с вибрафонистом Г. Бертоном, начало которым положил альбом «Crystal Silence» («Хрустальная тишина»).

Параллельно начинается еще один стилевой этап «джазовой энциклопедии» представленной в творчестве Ч. Кориа — латино-джаз, представленный в созданной им группе «Return to Forever», куда входили саксофонист Джо Фаррел, басист Стэнли Кларк, а также бразильский семейный дуэт — перкуссионист Аирто Морейра и певица Флора Пурим. Это был не собственно «латино-джаз» в том его виде, в котором играл еще Д. Гилеспи, а также сам Ч. Кориа в своем раннем творческом периоде. В альбоме «Return To Forever», а также в вышедшем почти сразу же за ним диске «Light As A Feather» представлен фактически особый синтез стилей — латино-джаз-рок. Как отмечалось в прессе того времени, второй из этих дисков не только закрепил достижения первого, но и сделал тему-стандарт Хоакина Родриго «Spain» хитом [2]. Как отмечает далее Л. Аускерн, «…словно удачливый парфюмер, открывший новую формулу духов, Чик начинает экспериментировать над соотношением ее компонентов: латинское приглушается, усиливается влияние рок-музыки» [там же].

Стилистическая переориентация потребовала изменений в ансамблевом составе. Взамен вокально-инструментального ансамбля, как в группе «Return To Forever», Ч. Кориа снова возвращается к апробированному составу джаз-квартета, состоящиму из ритм-секции (С. Кларк — контрабас, Э. Ди Миола — гитара, Л. Уайт — ударные) и солиста-пианиста. Одновременно внедряется и стилистика рока, что особенно показательно для гитариста Эл Ди Миолы, который с равным успехом пользовался как акустической так и электронной гитарой.

Благодаря альбому «No Mystery» Ч. Кориа становиться обладателем своей первой премии, а его имя оказывается одним из первых в рейтинге выдающихся клавишников, рядом с такими признанными мастерами, как Эмерсон и Уэйкмен. Отмечая этот факт, а также ту роль, которую в дальнейшей эволюции стиля Ч. Кориа сыграла

джазовая певица Гейл Моран, ставшая участницей не только его последующих проектов, но и его женой, следует отметить особую «пестроту» его творческого стиля, обнаруживаемую в 1980 гг.

Благодаря таланту Ч. Кориа преодолевает «фрагментарность» и «конгломераты» своего творчества, объединяя подчас несовместимое в новом синтезе.

Одной из вершин стиля среднего периода творчества Ч. Кориа (1970 – 1980 гг.), благодаря которой его имя стало известно во всем мире, был альбом «My Spenish Heart», в частности, его главных хит «Armando's Rhumba». Здесь представлена своеобразная энциклопедия латино-джаза в его трактовке Ч. Кориа. Общение пианиста с ритмами и мелодикой испонского и латино-амерериканского генезиса существенно повиляло на стилистику его творчества в целом. Латино-джаз стал для Ч. Кориа «путеводной нитью» в плане возвращения к демократическим основам джазового искусства. Феноменологические парадигмы фри-джаза, о которых пишет А. Соловьев [11], отходят на второй план, а на первый план выдвигается еще одна традиционная «ветвь» джаза — программный симфо-джаз. В этом стиле, образцом которого было творчество знаменитого Д. Эллингтона, решены симфо-джазовые композиции Ч. Кориа сюитного типа (по мотивам кельтского фольклора и по мотивам и по мотивам «Алисы в стране Чудес»). Укажем и на роль кантат, поскольку вокальную партию в них исполняет Г. Морган, голос которой отличается большей близостью к оперному, а не блюзо-джазовому саунду. Партитуры этих сочинений, где в полной мере проявился талант Ч. Кориа как композитора и аранжировщика, представлен синтезом симфо-джаз-рока, который на тот момент был в центре внимания музыканта. И еще один стилистический компонент — академическая классика XX в. (неофольклоризма Б. Бартока и И. Стравинского, что отмечалось тогда в прессе [2]).

Одновременно с этим, как всегда у Ч. Кориа, происходит возвращение его стиля к джазовому мейнстриму, выраженное через инструментальные ансамбли, в частности, через дуэты разными музыкантами — пианистами Н. Эконом, Ф. Гульд, Х. Хэнкок, флейтистом С. Куялой, вибрафонистом Г. Бертоном. Наиболее показателен здесь дуэт двух пианистов – Ч. Кории и Х. Хэнхока, которые пред-

ставили разнообразные программы — от импровизации на темы-стандарты Дж. Гершвина до свободных импровизаций, далеких не только от рока, но и от джаза такового. Оба музыканта играли тогда на акустических инструментах, демонстрируя искусство индивидуальной и дуэтной импровизации, дополняя друг друга своими личными техническими и художественными находками. Одновременно с этим возникает и «рецидив» фри-джаза в его соединении с джаз-роком, отраженный в вариантах составов «Chick Corea Electric Band» (адресат — более молодая аудитория) и «Chick Corea Aqoustic Band» (адресат — более старшая аудитория).

Ч. Кориа на рубеже 1980-1990 гг. экспериментирует в области программной музыки, используя для этого ресурсы рок-джазовых композиций. Он пишет даже своеобразные литературные сценарии к своим джаз-роковым сюитам, например, сюиты «Time Warp» (1995). Но главным стилистическим поворотом творчества Ч. Кории является его сотрудничество с Бобби Макфкреном, подлинным новатором в джаз- и рок саундов.

Это сотрудничество началось с излюбленной Ч. Кориа формы дуэта, в данном случаи, для голоса и фортепиано в альбоме «Play» (1990). Название этого альбома многозначно — «игра» рассматривается как одна из форм человеческой деятельности и как «музыкальная игра» — голосом и на инструменте. Свободная импровизация на собственные темы, представленная в этом альбомами обоими мастерами, через 6 лет обрела форму джаззинга в известном диске «The Mozart Sessions».

Предварительно для собственного ознакомления со стилем В. А. Моцарта, а также для ознакомления с ним публики, Ч. Кориа исполнил в оригинале с оркестром Saint Paul Chamber Orchestra под руководством Б. Макферрина как дирижера два фортепианных концерта В. А. Моцарта. Эти же концерты, а также другие сочинения В. А. Моцарта были исполнены Ч. Кориа и Б. Макферрином в джаззинговых обработках, что, по мысли их создателей, позволяло перебросить «мост» от музыки XVIII в. в XX в. Моцартовские темы и вся их фактура служат для джазовых музыкантов не только источниками импровизации в духе тем-стандартов, но и материалом для построения новых акустических, темброво-сонорных конструкций, позволя-

ющих увидеть потенциальные возможности реализации этой связи.

С конца 90-х гг. прошлого века в творчестве Ч. Кориа намечается период, который мы определяем как ретроспективный. Музыкант старается охватить в своей стилистике не только собственные предыдущие поиски и достижения, но и представить своеобразный компендиум истории джаза, перебросить «арку» от его мейнстрима к новейшим стилистическим формам. С этот целью Ч. Кориа привлекает в состав своих новых проектов молодых джазовых музыкантов – Крисчена Макбрайта (контрабас) и Джошуа Редман (тенор-саксофон), записывает с ними альбом с показательным названием «Remembering Bud Powell» (1997). Это была память Ч. Кориа о Баде Паулле — пианисте-бопере, который вдохновил Ч. Кориа на занятия искусством джазового пианизма, показал силу импровизации и удивительного владения техникой игры, сочетавшей академическую и джазовую стороны.

В «нулевые» годы Ч. Кориа записывает два сольных альбома — «Oginals» и «Standarts», где показаны «два джаза», соответственно, современный и традиционный. Первый означает фортепианное претворение стиля бибоп с импровизациями на собственные темы и свободной структурой в духе стиля «фьюжн». Второй — это «классические» импровизации на темы-стандарты с соблюдением правил квадрата и продуманной вариационно-фактурной техникой в каждом из «блоков» композиции. Почти одновременно возникают и осуществляются ансамблевые проекты, некоторые из которых продолжают линию ретроспекции, намеченную еще в 1990-е гг. Это, в частности, «мемориальные» альбомы, записанные Ч. Кориа в ансамбле с А. Санчесом (ударные) и Джоном Патитуччи (контрабас) («5 trios — 1. Dr. Joe», 2007), Едди Гомесом (контрабас) и Джек Де Джонеттом (ударные) («5 trios – 2. From Miles», 2007). Всего в 2007 г. Ч. Кориа выпустил пять «мемориальных» альбомов, где представлены различные стили джаза — эстрадный джаз в стилистике сальсы («5 trios — 4. The Boston Three Party»), джазовый мейнстрим в его современной трактовке («5 trios — 3. Chillin' in Chelan»), соединение французского шансон и джазового блюза («5 trios — 5. Brooklyn, Paris to Cleaewate»).

В этот же период, определяемый нами как «джазовая ретроспекция», Ч. Кориа создает и альбомы в другой жанровой стилистике,

которая практиковалась им раньше. Например, стиль «фъюжн», апробированный Ч. Кориа в 1970-1980 гг., нашел свое отражение в альбоме «Five Pease Band Live» (2009), где стиль классического бигбенда представлен в свободном прочтении в духе коллективной импровизации, с выделением солирующего фортепиано. В альбоме «Duet» (2009) представлен джазо-фортепианный дуэт с японской пианисткой Хироми Уехара. Этот жанр практиковался Ч. Кориа и ранее, в ансамблях с Х. Хенхоком, Ф. Гульдом, Н. Эконом и др.

В 2011 г. возник альбом «Forever», где представлена ретроспекция традиционного джазового трио — фортепиано, контрабас, барабаны. Постоянное возвращение Ч. Кориа к этому жанру джазового искусства связано с линией импровизационного мейнстрима, которую музыкант выдерживает и проносит сквозь различные стилистические эксперименты и синтезы. Джазовое трио, во-первых, дает возможность солисту-пианисту для свободного «маневра» при выборе отрезков и масштабов импровизационных хорусов, во-вторых, обеспечивает гармоническую и контрапунктическую («блуждающий бас») опору в сочетании с ритмической поддержкой (свинг или босанова) ударных. После альбома «Forever» Ч. Кориа выпустил еще 10 альбомов, где представлены основные линии-блоки его джазового стиля, а также основные, излюбленные им жанры. Среди них сольный фортепианный альбом «Portraits» (2014), представляющий собой своеобразную джазовую сюиту с портретными характеристиками выдающихся джазменов, с которыми Ч. Кориа довелось работать; дует с вибрафонистом Гэри Бертоном «Hot House» (2012); фортепианный дует «Chick & Makoto: Duets» (2016); ансамбль фортепиано «Two» (2016) банджо, где Ч. Кориа играет с Бела Флеком. Не забывает маститый маэстро и о симфоджазе, точнее, о соединении джазового ансамбля и оркестра, о чем свидетельствует созданный им 2012 г. альбом «The Continents: Concerto for Jazz Quintet & Chamber Orchestra». Здесь отражено, судя по замыслу автора, триумфальное шествие джаза по странам и континентам, что соответствует представлению об искусстве джаза, сложившимся на его родине — в США. Джаз в представлении американцев входит в систему национальной академической музыки, а не является частью масс-культуры «третьего» пласта, о чем речь идет в исследовании У. Хичкока [14].

Выводы. Творчество Ч. Кориа — образец воплощения джазового искусства в его «музыкальном» выражении. Речь идет о том, что можно назвать «джазовой энциклопедией» (Л. Аускерн) в ее распространении на фортепианный джаз периода 1970-х — 2010-х гг. Ведущим представителем этой ветви джаза является Ч. Кориа, творчество которого выходит далеко за пределы США и имеет интернациональное значение. В данной статье зафиксированы основные стилистические «линии-блоки» исполнительского стиля Ч. Кориа, определяемые через понятия «синтеза» и «конгломерата». Первое из них означает слияние разных стилистик в единый комплекс (например, джаз-рок), а второе — нарочитое сопоставление разных стилистических манер без их специальной синтезации (чередование стилистик традиционного и современного джаза, латино-джаза и джазового мейнстрима, элементов симфо-джаза и джаззинга и др.). Все это в комплексе образует универсальный стиль выдающегося американского джазмена, равновеликого в фортепианной импровизации и композиции, которая на ней основывается.

В творчестве Ч. Кориа выделяется, с одной стороны, единая установка на сохранение специфики джаза и его фортепианной «отрасли»; с другой – поиски новых смысловыражений, которые базируются на соединении разных музыкальных пластов и индивидуальных творческих почерков. Ч. Кориа, работая с другими мастерами джаза, представляющими другие исполнительские сферы, обогащает свой стиль качеством универсализма, мыслит свой инструмент фортепиано как сольный, ансамблевый, даже квази-оркестровый, используя для этого соответствующую стилистику и жанры джазового искусства. Творчество Ч. Кориа является знаковым в системе современной музыки, где пласты музыкально-художественного выражения находятся в своеобразном диффузном состоянии, поэтому его следует изучать не только в специальном контексте фортепианного джаза, но и более широко — как отражение стилистических тенденций в современном музыкальном искусстве, где подчас «соединяется несоединимое».

Перспективы дальнейшей разработки темы. Материалы, представленные в статье, лишь отчасти освещают специфику творчества Ч. Кориа. Выявленные принципы универсальности, синтеза и конгломерата могут быть положены в основу методики анализа конкретных композиций выдающегося джазмена в аналитическом и ис-

полнительском ключе («Got A Mach?», «Crystal Silence» и др.). Помимо интерпретационной составляющей перспективу представляет также дальнейшее осмысление предложенной периодизации стиля Мастера на основании «синтезов и конгломератов».

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Камерная музыка // Избранное: социология музыки. М.; СПб., 1998. С. 79–94.
2. Аускерн Л. Джазовый энциклопедист Чик Кориа. Jazz-квадрат. 2007. № 8. С. 10–13.
3. Воропаєва О. В. Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 19 с.
4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
5. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.
6. Денисов Э. Джаз и новая музыка // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 328–335.
7. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
8. Любяная Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов н/Д., 2014. 27 с.
9. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. Киев, 1991. 38 с.
10. Панасье Ю. История подлинного джаза/пер. с фр. Л. А. Никольской. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1978. 128 с.
11. Соловьев А. Парадигмы джаза. Советская музыка. 1990. № 7. С. 45–52.
12. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Музыкальные культуры народов: традиции и современность: материалы VII конгресса ММС. М., 1973. С. 289–291.
13. Berendt, J.-E. Das Jazzbuch. Von New Orleans bis Free Jazz. Frankfurt am Main; Hamburg: Fisher, 1968. 550 p.
14. Hitchcock, H. W. Music in the United States: a Historical Introduction. New York, 1960. 463 p.

REFERENCES

1. Adorno T. V. "Kamernaya muzyka" [Chamber music]. In: Izbrannoe: sotsiologiya muzyki [Selectas: the sociology of music]. Moscow; St. Petersburg, 1998, pp. 79-94.
2. Auskern L. "Dzhazovyy entsiklopedist Chik Koria" [Jazz encyclopedist Chick Corea]. Jazz-kvadrat [Jazz-square], no. 8 (2007): 10-13.
3. Voropaieva O. V. Dzhazzinh yak forma vzaiemodii akademichnoho ta «tretoho» plastiv u dzhazi: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [Jazzing as a form of interaction between academic and "third" strata in jazz]. Kharkiv, 2009. 19 p.
4. Gakkel L. Ye. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki [Piano music of the XXth century: essays]. 2nd ed. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1990. 288 p.
5. Davydov S. P. Fakturna orhanizatsiia dzhazovoho tvoru (na materiali fortepiannoho mystetstva): avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [The texture organization of a jazz compozition (on the material of piano art)]. Kharkiv, 2015. 20 p.
6. Denisov E. "Dzhaz i novaya muzyka" [Jazz and new music]. In: Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki [Contemporary music and the problems of evolution of composer's technique]. Moscow, 1986, pp. 328-335.
7. Konen V. Dzh. Tretiy plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The third stratum: new mass genres in the music of XXth century]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
8. Lyubyanaya Ye. V. Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: istoki, tendentsii, individualnosti: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Piano in Jazz at the turn of the XXth – XXIth centuries: origins, trends, individualities]. Rostov na Donu, 2014. 27 p.
9. Markova Ye. N. Intonatsionnaya kontseptsiya istorii muzyki: avtoref. dis. … d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The intonation conception of music history]. Kyiv, 1991. 38 p.
10. Panase Yu. Istoriya podlinnogo dzhaza [The history of true jazz] (transl. from French by L. A. Nikolska]. 2nd ed. Leningrad: Muzyka, 1978. 128 p.
11. Solovev A. "Paradigmy dzhaza" [The paradigms of jazz]. Sovetskaya muzyka [Soviet music], no. 7 (1990): 45-52.
12. Shnitke A. Polistilisticheskie tendentsii sovremennoy muzyki [Polystylistic trends of contemporary music]. In: Muzykalnye kultury narodov: traditsii i sovremennost: materialy VII kongressa MMS [Musical cultures of peoples: traditions and modernity]: proceedings of the VII Congress of MMC. Moscow, 1973, pp. 289-291.
13. Berendt, J.-E. Das Jazzbuch. Von New Orleans bis Free Jazz. Frankfurt am Main; Hamburg: Fisher, 1968. 550 p.
14. Hitchcock, H. W. Music in the United States: a Historical Introduction. New York, 1960. 463 p.

УДК 78.071.1:786.2.083.1(510/517)«20»

Сунь Тянь
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

КОНЦЕРТНО-ВИРТУОЗНЫЙ СТИЛЬ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ ХУАН АН-ЛУНА

Сунь Тянь. Концертно-віртуозний стиль фортепіанних творів Хуан Ан Луна. Стаття присвячена вивченню концертно-віртуозного стилю відомого китайського композитора Хуан Ан-Луна і розкривається за допомогою вивчення послідовності етапів його творчості на прикладі сольних фортепіанних творів і двох концертів для фортепіано з оркестром. Доводиться, що концертно-віртуозна складова є провідним був фортепіанного стилю композитора, творчість якого стала значним внеском у розвиток світового піаністичного мистецтва XX ст.
Ключові слова: Хуан Ан-Лун, китайська музика, фортепіанна творчість, концертно-віртуозний стиль.

Сунь Тянь. Концертно-виртуозный стиль фортепианных сочинений Хуан Ан-Луна. Статья посвящена изучению концертно-виртуозного стиля известного китайского композитора Хуан Ан-Луна и раскрывается посредством изучения последовательности этапов его творчества на примере сольных фортепианных сочинений и двух концертов для фортепиано с оркестром. Доказывается, что концертно-виртуозная составляющая является преобладающей чертой фортепианного стиля композитора, творчество которого стало значительным вкладом в развитие мирового пианистического искусства XX в.
Ключевые слова: Хуан Ан-Лун, китайская музыка, фортепианное творчество, концертно-виртуозный стиль.

Sun Tyan. The concert-virtuosic style of piano compositions of Huang An-Lun. Article examines the virtuosic style of concert of famous Chinese composer Huang An-Lun and revealed through the study of the sequence of stages of his work as an example of solo piano works and two concertos for piano and orchestra. In the analyzed piano works vividly presented the virtuoso element of concert that speaks of passion the composer's to virtuosic pianism, examples of which can be found not only in the concerts, but also in other piano works. In the solo works of Huang An-Lun dominated the immediate influence individual style of the composer and folk style: the expressive possibilities of the piano are enriched by simulating

the sound of the Chinese instrument di, quzheng, guqin.
The two piano concertos of the composer are different by the imaginative composition, dramaturgy, compositional principles, but reveal stylistic unity, which manifests itself in tendency author to some found them of textured techniques. The most important is to some extent a close emotional tone of the concerts, originating from the modern vision of the world and relying on the national character. Common and distinctive features can be seen in the structure of concerts. A striking feature of the art of Huang An-Lun, including of his piano concertos, is a symphony-like sound. The artist has carried out a synthesis of the epic symphony with the dramatic.
Piano Concerto Huang An-Lun launched a number of innovative performing tasks which are contributed to the development of both national and world-wide piano school. Work on the works of Huang An-Lun made an interesting ideological and artistic conception, a figurative and emotional range, used a variety of means of expression, that exciting and useful for the artist.
Building on accumulated tradition, Huang An-Lun made a lot of new things in the field of language intonation, drama, shapes, textures. This is indicated by the identity shaped structure and search for interesting design in his piano concertos, the original use of his favorite method of diversity in unity (both concerts), as well as innovations in the field of intonation, shape and texture.
It should be noted brilliant masterly exposition of the piano part, organic connection means of presentation with musical images of the works associated with the transfer of deep human feelings, intense conflicts. Also emphasizes the use of the rich possibilities of orchestral accompaniment: the role of the orchestra is not subordinate, and has a great independent value - the orchestra acts as an equal partner solo instrument. Thus, the concert-virtuoso component is the predominant feature of the piano style of the composer Huang An-Lun, whose work was a significant contribution to the development of the world pianistic art of the twentieth century.
Keywords: Huang An-Lun, Chinese music, piano works, the concert-virtuoso style.

Постановка проблемы. Хуан Ан-Лун (род. в 1949 г.) — один из самых известных китайских композиторов, проживающий в данное время в Канаде. Его творчество поражает своей универсальностью, состоящей как в охвате практически всех музыкальных жанров XX в., так и в синтезе различных направлений китайского, европейского и американского музыкального искусства. Одной из центральных сфер творчества Хуан Ан-Луна является фортепианная музыка, которая

включает два концерта для фортепиано с оркестром и сольные сочинения. Они сыграли особую роль в творчестве композитора, явившись своего рода творческой лабораторией, что позволило автору воплотить наиболее важные идеи, получившие дальнейшее развитие в других жанрах.

Одной из актуальных проблем изучения фортепианной музыки Хуан Ан-Луна является эволюция творческого метода композитора, взаимосвязь интонационного мышления автора с жанрово-стилевым решением концертов и сольных фортепианных произведений. Для исполнителей его музыки возникает необходимость в выявлении специфики концертно-виртуозной составляющей фортепианного стиля композитора.

Связь с важными научными или практическими заданиями. Статья выполнена как отражение концепции диссертационной работы автора, включенную в план научно-исследовательской деятельности Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Ее результаты расширят научные представления отечественного музыкознания о стилевых тенденциях музыкального искусства современного Китая, что имеет огромное значение для развития культурно-творческих связей Украины с дружественным государством в глобализированном континууме XXI в.

Анализ последних исследований и публикаций. Фортепианные произведения Хуан Ан-Луна широко известны в Китае во многих странах мира, однако практически неизвестны в Украине. На рубеже веков фортепианное творчество Хуан Ан-Луна привлекло внимание молодых китайских исследователей, проживающих в США. Необходимо отметить, что интерес чаще всего вызывают фортепианные концерты композитора; обе работы были защищены в Университете Северного Техаса ученицами известного американского пианиста Джозефа Бановеца. Так, в 1997 г. состоялась защита китайской пианистки Pei Yushu «An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An-lun's Piano Concerto in G-minor, op. 25b» [3], а в 2006 г. было представлено исследование Lok Ng «Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Musik: A study of Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in c-minor, op. 57» [2]. Основной темой данных исследо-

ваний стало выявление влияний различных музыкальных культур при сохраняющейся национальной (китайской) характерности ее музыки. При этом проблемы стиля композитора, основной круг средств музыкального выражения, характер и способы изложения, пианистические проблемы, возникающие при исполнении данных произведений, практически не рассматриваются. Научные источники, в которых был бы представлен обзор творчества композитора в области сольной фортепианной музыки, отсутствуют.

Цель статьи — определить закономерности концертно-виртуозного стиля Хуан Ан-Луна в контексте общих стилевых норм его фортепианного творчества.

Изложение основного материала исследования. Ранние сочинения позволяют проследить процесс становления композиторской индивидуальности Хуан Ан-Луна. «Дуи Хуа» ор. 1 (1964) было впервые с успехом исполнено самим композитором в 1965 г. на концерте в средней школе при Центральной консерватории музыки в Пекине. Музыка этого произведения была заимствована из одноименной пьесы для китайских традиционных инструментов известного музыканта и педагога Фэн Жикуна.

В пьесе господствует фольклорное начало, типично наличие тем песенного или песенно-танцевального склада, преобладает жанрово-характерное варьирование. Наиболее ярко национальный колорит проявляется в ладовых особенностях мелодики, в метроритмической организации, в импровизационном характере китайской песенности. Акустические свойства китайских музыкальных инструментов обогатили пианистические приемы новыми звуковыми эффектами. Так, яркое проведение мелодической линии вызывает ассоциации со звонкими переливами бамбуковой флейты ди. Мягкий теплый тембр губного органа шэн с «подпрыгивающими» форшлагами передает танцевальный характер и колорит оркестра народных инструментов. Ажурные виртуозные арпеджио и трели, часто употребляемые при игре бамбуковой флейты сяо, создают завораживающие фонические эффекты на фортепиано. Художественная ценность сочинения проявляется и в сфере исполнительской техники, поскольку вариации отличаются богатством фактурных и виртуозных приемов, разнообразием динамики и тембровой палитры.

Хуан Ан-Лун создал пять Китайских рапсодий, следуя традициям этого жанра, мастерски использовал народные мелодии в их виртуозном развитии. Наиболее популярная среди них «Китайская рапсодия» № 2 — масштабное произведение во фресковой манере, свидетельствующей о романтической направленности этой музыки. Написанная в 1974 г., Рапсодия не исполнялась до окончания Культурной революции. И только в 1977 г. в Пекине состоялась ее премьера (первый исполнитель — известный китайский пианист Лю Шикунь), которая была настолько успешной, что произведение было названо «ракетой, выпущенной в небо», «первой китайской фортепианной пьесой на международной музыкальной арене» [1, с. 6].

«Китайская рапсодия» состоит из двух крупных разделов — эпического и танцевального. Открывает ее вступление в духе свободной импровизации. Отличительная черта фактуры — расслоение на пласты, подчиненные логике мелодической выразительности. Композитор использует принцип свободного варьирования, характерный для китайской народной инструментальной музыки. Особое своеобразие придает гармоническая статика, преобладание субдоминантовой и доминантовой сфер, в которых варьируется мелодия.

После развернутого эпического вступления звучит танцевальный раздел, характеризующийся энергичным ритмом. Тема начинается издалека и постепенно развивается; здесь также ощутима тенденция к импровизации. Композитор использует прием чередования варьированных элементов темы.

Разнообразная и богатая фактура характеризует Хуан Ан-Луна как пианиста-исполнителя, прекрасно владеющего инструментом. Особенно показательно в этом отношении тяготение композитора к смешанной, многоэлементной фактуре, в чем сказывается влияние фортепианной музыки С. Рахманинова: например, широкое использование аккордово-октавной техники, гармонических фигурации, крайних динамических градаций, регистровых контрастов. Влияние Рахманинова проявляется также и в тяготении Хуан Ан-Луна к картинности, жанровости образов. В своем сочинении композитор запечатлел широкий круг образов лирико-психологического плана, не лишенных в ряде случаев картинной живописности. Цельность «Рапсодии» придает объединение ее внутренних разделов тональным планом,

гармоническими «арками» и особой драматургической логикой, определившей последовательность тематических эпизодов.

Некоторым известным китайским пианистам исполнение «Китайской рапсодии» № 2 принесло призовые места на различных конкурсах: Ланг Ланг на международном молодежном конкурсе им. П. Чайковского в России, Франклин Шам на фестивале Киванис в Канаде, Ребека Вонг на музыкальном фестивале Маркам в Канаде и Лу Ижи на конкурсе пианистов в Тайване. «Китайская рапсодия» № 2 была выбрана в качестве обязательного произведения в финале фортепианного конкурса на Тайване в 1999-м г. и на Национальном конкурсе пианистов «Золотой колокольчик» в 2002 г. Было выпущено несколько компакт-дисков, куда вошла эта пьеса, в том числе ее оркестровая версия в исполнении оркестра Центрального театра оперы Китая, под управлением Чжэн Ксяоиня.

«Танцевальная поэма» № 3, также часто исполняемая в концертных программах, очень популярна среди пианистов и всегда тепло принимается публикой. Композитор написал это сочинение в феврале 1987 г. и посвятил его своему другу пианисту Ксу Фейпину, который успешно представил эту пьесу в концертном зале Уолтера в Торонто в 1990 г. Позже состоялось ее исполнение в Карнеги-Холл в Нью-Йорке. Выступление было настолько успешным, что президент международного конкурса пианистов им. Рубинштейна, присутствовавший на концерте, выбрал сочинение в качестве официального произведения для своего конкурса.

«Танцевальная поэма» написана, по словам автора, «как соната, без развития» [1, с.9]. Композиция соответствует балетной музыкально-танцевальной форме па-де-де, состоящей из выхода двух танцовщиков (антре), адажио, вариаций сольного мужского и женского танцев и совместной виртуозной коды. Музыка отличается причудливостью, гротескностью, постоянным обновлением музыкального материала, обилием разнообразных тембровых эффектов. Еще одна особенность — влияние романтической традиции, выразившееся в наличии развитой виртуозной фактуры и финалов обобщающего плана. Имитация в фортепианной фактуре некоторых приемов игры на национальных инструментах обогащает фактурно-колористические возможности инструмента. Это свидетельствует о внимании ком-

позитора к богатой национальной инструментальной традиции.

Концерты для фортепиано с оркестром демонстрируют жанровое и драматургическое чутье Хуан Ан-Луна-симфониста. Художественная концепция, характер тематизма и приемы его развития, фортепианная фактура свидетельствуют о большом влиянии на фортепианные Концерты симфонических произведений автора. Синтетичность симфонической драматургии — характерное качество его творчества, проистекающее из широкого охвата явлений действительности. И начало этому заложено в Концерте № 1, драматургические принципы которого получают известное развитие во Втором концерте, в симфонических поэмах и др.

Концерт № 1 ор. 25b соль минор (1983) Хуан Ан-Луна написан на основе второй части его же ор. 25 — Симфонического концерта № 1. Первой частью этого опуса является Симфоническая увертюра № l, а третьей частью — Симфония До мажор в четырех частях. Концерт посвящен близкому другу композитора, известному американскому пианисту Джозефу Бановецу (род. в 1936 году). Многолетняя концертная деятельность Бановеца была тесно связана с Китаем, куда он совершил 11 гастрольных поездок, начиная с 1983 г., неоднократно давая мастер-классы в различных консерваториях.

Премьера Концерта № 1 Хуан Ан-Луна в исполнении симфонического оркестра Гуанчжоу под управлением канадского дирижера Так-нг Лая с Бановицем в качестве солиста состоялась в Гуанчжоу в 1984 г. А уже в 1986 г. в Гонконге Концерт был записан на CD (партия фортепиано — Джозеф Бановиц; оркестр Центральной оперы под управлением Чжэна Сяоина).

Первая часть (Moderato allegro) написана в сонатной форме. Доминирующая роль принадлежит фортепиано: две грандиозные каденции солиста подтверждают эту мысль. Автор обращает внимание на композиционный замысел сонатного allegro, где вся музыка вырастает из музыкального образа вступления, являющегося своеобразной лейттемой, которая заявляет о себе в самых различных перевоплощениях.

Вступление начинается с первой каденции солиста. Лирическая тема — мелодия насыщена интонациями опевания, поступенными ходами, плавным ритмическим движением, придающим ей черты

песенности. Постепенно лирическая тема получает драматургическое и фактурное развитие, достигая глубокой трагедийности. Стоит отметить блестящее виртуозное изложение фортепианной партии, органическую связь средств изложения с музыкальными образами произведения, связанными с передачей глубоких человеческих чувств. Конфликтное столкновение двух антагонистических образов находит выражение в противопоставлении полярных интонационных сфер. Для воссоздания образа мрачных сил композитор использовал диссонирующие созвучия.

Метроритм выявляет одну из интереснейших качеств первой каденции: он играет огромную образную драматургическую роль. Высокий уровень развития ритмического начала предъявляет серьезные требования к чувству ритма исполнителя, а в большей степени к пониманию закономерностей народно-национальных жанров, которые являются фундаментом ритмического богатства концерта. Здесь щедро использованы разнообразные технические возможности инструмента: октавное движение, пассажи, красочно-колористические фигурации. Оркестр занимает равное положение с солирующим инструментом, образуя своеобразный дуэт. Поэтому после вступления главная партия проходит у оркестра. По словам автора, эта музыка «… призвана дать ощущение сжатия времени, триоли четвертями часто помогают мелодии “плыть по ритму” и маскировать быстрый темп» [1, с. 10].

Вторая часть Adagio, основана на пентатонном звучании, проникнута спокойным настроением, призвана показать величие китайского характера. В концерте получили претворение китайские народные песни. Особенно богаты и самобытны лирические темы, в них сказывается влияние протяжных мелодий. Они отличаются глубиной содержания и вместе с тем, эмоциональной сдержанностью, целомудренностью. Многослойное изложение партии солиста на принципах мелодического развертывания требует от исполнителя усиления песенно-ансамблевого интонирования всех пластов фактуры. В многоголосной кантилене пианист должен подчинить виртуозные приемы задачам песенного интонирования. Искусным соотношением звучности регистров, синтаксической дифференциацией фактуры многосторонне раскрываются тембровые свойства фортепиано.

Тематизм концерта обладает большим потенциалом красочно-ассоциативных звукообразов и определяет высокую степень пианистического удобства: близким расположением фактурной ткани к звукам ведущего голоса, ее равномерным распределением по клавиатуре, частыми сменами туше, технических приемов. В мелодической фигурации, широко представленной в партии фортепиано, огромное значение обретает выделение фразировочных интонационных ячеек, плавность и гибкость переходов, артикуляция с помощью продуманной позиционной аппликатуры. Основным способом исполнения мелодических пальцевых пассажей является прием leggiero. Огромное значение для выразительности играет педализация, связанная с вокальной ориентацией фактуры, потребностями legato, индивидуализацией голосов фактуры, гармонической колористикой, темброво-фактурными функциями.

Третья часть (Allegro assai) более энергичная, чем первая часть цикла; ритмическая пульсация более ясно выражена уже в оркестровом вступлении. Партия солиста продолжает заданное оркестром движение. Моторика мелодии «словно рвется вперед, томясь в беспокойном ожидании» [1, с. 10]. Разнообразный мелодический материал финала имеет единую интонационную сферу во всех частях, связывающую невидимыми нитями драматургию цикла. Композитор вводит хроматизмы, насыщает гармоническую ткань оригинальными аккордами, свежими, острыми по ритму, которые, несмотря на сложность построения, в процессе развития обретают облик победоносного марша.

Партия солиста необычайно сложна, насыщена аккордами и виртуозными фигурациями. Развитие доходит до апофеоза и завершается на самой эмоциональной ноте. Виртуозные задачи в финале отличаются удобством исполнения: пассажные построения пианистически рациональны, главным образом, вследствие прочной опоры на позиционный принцип изложения; типичны частые смены фактурных рисунков. Смены разных пианистических приемов дают возможность пианисту экономить силы в переключениях с одного вида техники на другой.

Концерт № 2 ор. 57 до минор (1999) является ярким примером взаимовлияния западных и восточных музыкальных традиций. Это

произведение посвящено другу композитора, американо-китайскому пианисту Ксу Фейпингу, который получил международное признание в Германии, Франции, Андорре, Швейцарии, Италии. Он выступал в качестве солиста со многими оркестрами на различных международных фестивалях. Пианист погиб в автокатастрофе во время гастролей в Китае в 2001 г. в возрасте 51 год. Его памяти были посвящены концерты по всему Китаю, опубликованы статьи в «Нью-Йорк таймс», журнале «Клавир», «Вашингтон пост», журналах Великобритании, Финляндии, Сингапура, Южной Африки и Южной Америки. Ксу Фейпинг был прекрасным исполнителем западноевропейской классической музыки, но его будут помнить, прежде всего, как лучшего интерпретатора музыки Хуана Ан-Луна.

Премьера Концерта № 2 в 1999 г. Окончательную версию концерта Ксу Фейпинг исполнил с Российским филармоническим оркестром (под управлением дирижера К. Крымца). Концерт написан в трехчастной циклической форме с традиционным соотношением темпов «быстро-медленно-быстро». Гармония концерта основана на западных традициях, в частности, на композиторских техниках XX ст. «Китайская музыка, — утверждает Хуан Ан-Лун, — не имеет никакой гармонии. Она состоит исключительно из мелодии» [2, с. 12]. Первая и третья части написаны в форме сонатного allegro, а вторая — в простой трехчастной репризной форме А-В-А1. Тем не менее, главные темы концерта, сохраняя пентатонное звучание, являются подлинно китайскими, что играет важную роль в образном восприятии композиции.

Первая часть Allegro assai начинается с масштабной двойной экспозиции. «Начало концерта походит на вздох, — говорит Хуан. — Я хочу, чтобы слушатель почувствовал печаль» [2, с. 23]. Свое вдохновение Хуан черпает из окружающего его мира, а он далеко не идеален. Композитор, сочиняя музыку, постоянно задается вопросами: «Почему в мире так много печали и хаоса?» [там же]. После развернутого симфонического развития звучит масштабная виртуозная каденция: некоторые приемы в ней были специально написаны для Ксу Фейпинга, в частности, игра триолями.

Построение музыкальных фраз Хуаном Ан-Луном вполне созвучны основным тенденциям западной композиторской школы XX ст.,

для которой характерны мелодии, продленные до необычно большого размера, но при этом в своем течении способны образовывать «бесшовную музыкальную ткань» [2, с. 32]. Вторая каденция приходится на кульминацию. Она основана на двойных терциях и стремительных хроматических пассажах.

Вторая часть Andante построена на основе трех тем, которые в завершении излагаются одновременно. Опора на пентатонику, спокойное звучание, проникнутое настроением, более свойственным мудрому человеку. Наиболее сильный динамический нюанс — mf, и нигде не встречается staccato. Авторское указание legato sempre распространяется на всю часть.

Финал Allegro assai является самой ритмически-энергийной частью в драматургии цикла, при этом тяготеющей к западноевропейской хроматической системе. В отличие от первых двух частей концерта, написанных в размере 4/4 в качестве основного метра, третья часть за основу берет 3/4. Хотя метр достаточно часто изменяется, иногда в каждом такте: несложно найти строку, где есть пять или больше изменений размера. Это создает определенную ритмическую сложность. Вместе с тем, ритм финала задает мощный импульс — символ наступательного движения жизни.

Выводы. В проанализированных произведениях Хуан Ан-Луна для фортепиано ярко представлена концертно-виртуозная составляющая, что говорит об увлечении композитора виртуозным пианизмом, примеры которого можно найти не только и в концертах, но и других фортепианных произведениях. В сольных сочинениях преобладают непосредственные взаимосвязи композиторского и народного стиля мышления: выразительные возможности фортепиано обогащаются благодаря имитации звучания китайских инструментов ди, сяо, шена, гуциня.

Два фортепианных концерта Хуан Ан-Луна — разные по образному строю, драматургии, композиционным принципам — обнаруживают стилистическое единство, которое проявляется в склонности автора к некоторым найденным им фактурным приемам. Но наиболее существенным оказывается в определенной мере близкий эмоциональный тонус концертов, берущий свое начало в современном видении мира, опоре на национальный колорит. Общие и отличитель-

ные черты можно заметить и в структуре концертов. Яркой чертой искусства Хуана Ан-Луна, и в том числе его фортепианных концертов, является симфонизм. Художник осуществил синтез эпического симфонизма с драматическим. Также подчеркивается богатое использование возможностей оркестрового сопровождения: роль оркестра носит не подчиненный характер, а имеет большое самостоятельное значение — оркестр выступает как равноправный партнер.

Развивая накопленные традиции, Хуан Ан-Лун внес много нового в области ладоинтонационного языка, драматургии, формы, фактуры. Об этом говорят самобытность образного строя и интересные конструктивные поиски в его фортепианных концертах, оригинальные применения его излюбленного метода многообразия в единстве (оба концерта), а также новации в области интонационности.

Касаясь проблем исполнительской интерпретации фортепианных сольных сочинений и концертов Хуан Ан-Луна, хочется подчеркнуть, что закономерным следствием контраста художественных образов должна явиться поляризация средств исполнительского искусства (внимание концентрируется на различных выразительных возможностях ритма, способов звукоизвлечения, динамики, педализации).

Фортепианные концерты Хуана Ан-Луна выдвинули ряд новаторских исполнительских задач, решение которых способствовало развитию как национальной, там и мировой пианистической школ. Интересный идейно-художественный замысел, широкий образно-эмоциональный диапазон, разнообразие использованных средств выразительности делают работу над сочинениями Хуан Ан-Луна увлекательной и полезной для исполнителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Huang Anlun. Series of Piano Works by Chinese Composers/Editors-in-Chief: Tong Daojin, Wang Qinyan. ShiDaiWenYi Publishing House, 2011. 350 p.
2. Lok Ng. Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Music: A study on Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in C Minor, Op. 57: D.M.A. diss. University of North Texas, 2006. 39 p.
3. Pei Yushu. An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An-lun's Piano Concerto in G minor, op. 25b.: Ph. D. diss. University of North Texas, 1997. 41 p.

4. Бай Е. К проблеме интеграции китайского фортепианного искусства в мировое музыкальное пространство. Северная Музыка. 2013. Вып. 241. С. 35–36.

REFERENCES

1. Huang Anlun. Series of Piano Works by Chinese Composers /Editors-in-Chief: Tong Daojin, Wang Qinyan. ShiDaiWenYi Publishing House, 2011. 350 p.
2. Lok Ng. Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Music: A study on Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in C Minor, Op. 57: D.M.A. diss. University of North Texas, 2006. 39 p.
3. Pei Yushu. An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An-lun's Piano Concerto in G minor, op. 25b: Ph. D. diss. University of North Texas, 1997. 41 p.
4. Bay Ye. "K probleme integratsii kitayskogo fortepiannogo iskusstva v mirovoe muzykalnoe prostranstvo" [On the problem of integration of Chinese art into the world of piano music space]. Severnaya Muzyka [Northern Music], issue 241 (2013): 35-36.

УДК 78.071.1(510) : 785.7:784

Лю И.
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ОБРАЗ РОДНОГО КРАЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Лю И. Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов. Статья посвящена изучению музыкального содержания и выявлению особенностей исполнительского воплощения китайской камерно-вокальной лирики, специфика образной сферы которой непосредственно связана с национальной культурой и самобытностью национального самовыражения. Рассматриваются песни композитора Чжэн Цуйфенга «Я люблю тебя, Китай» и «Памир, моя прекрасная родина», в которых образ родного края стал символом, воплощающим суть менталитета китайского народа.
Ключевые слова: китайская камерно-вокальная музыка, образ родного края, национальное самосознание, образы природы, патриотическая тема, пентатоника.

Лю І. Образ рідного краю в камерно-вокальній творчості китайських композиторів. Стаття присвячена вивченню музичного змісту і виявленню особливостей виконавського втілення китайської камерно-вокальної лірики, специфіка образної сфери якої безпосередньо пов'язана з національною культурою і самобутністю національного самовираження. Розглядаються пісні композитора Чжен Цуйфенга «Я люблю тебе, Китай» та «Памір, моя чарівна батьківщино», в яких образ рідного краю став символом, що утілює суть менталітету китайського народу.
Ключові слова: китайська камерно-вокальна музика, образ рідного краю, національна самосвідомість, образи природи, патріотична тема, пентатоніка.

Liu Yi. The image of the native land in the chamber and vocal works of the Chinese composers. This article is devoted to the study of music content and identifies features of embodiments of the Chinese performing chamber vocal lyric specificity shaped sphere which is directly related to national culture and identity of national expression. Development of the Chinese chamber-vocal lyricism is inextricably linked with the development achievements of world vocal art. Using

his experience, Chinese composers have always sought to national identity of his work, with the establishment of a national vocal music happening is inseparable from the process of adaptation to European genres: romance, poem, ballad, poem with music, vocal cycles.

Circle images vocal works is quite extensive and covers the philosophical, landscape, love poems of different poets. Among the numerous examples of chamber vocal art image of the native land has become a symbol, embodying the essence of the mentality of the Chinese people. Universal values of the image of the native land lies in the spiritual connection of man with his native land, traditions, culture, memories of childhood, and so on. For example, in the works of composers Tao Syao Shi Guannan, Ao Chantsyun, Liu Jing and others reflects the enthusiasm of passionate love to their homeland.

In the composer's vocal lyrics of Zheng Tsu Feng also found a vivid expression images of his native land. In the song "I love you, China", the author creates a work of epic proportions, glorifying the power and greatness of their country. It combines a deep patriotism, surprisingly poetic lyrics, contemplative and philosophical reflections. The national character of the song is determined by the use of melodic means of expression, creating a three-dimensional effect (jumps over long intervals, comparing the register, the dynamics of ornamentation) and modal-based music (pentatonic).

In the song "Pamir, my beautiful homeland" object musical embodiment of the image of the native land in favor nature. The originality due to the use of intonation features Xingjian broaching songs, folk singing practice. Creative impulse for the composer was the study of oriental genres muqam, sai mu nai itself, and others in terms of semantics and untempered shaped building opportunities. In the field of modal composer addresses and specific eastern poppy tune nahavaand.

An analysis of the relation of text and music in songs Zheng Tsu Feng can talk about full harmonization of intonation and phonetic parties, their mutual dependence. Texture of songs keeps folk traditions, implemented in the piano accompaniment: chord-interval parallelisms, octave unison movement. Both works inherent coloristic treatment support, in particular to give the national color images.

Among the main means of musical expression of different manifestations of the image of his native land, it is necessary to allocate the vocabulary of Chinese folk instruments, which largely determine the intonation Dictionary songs. The specifics of their sound directly affects the creation of vocal image, as well as timbre-color palette embodiment piano accompaniment and its adaptation to the national fret features in the context of tempered piano building.

Keywords: Chinese chamber and vocal music, the image of his native land, national identity, images of nature, patriotic theme, the pentatonic scale.

Постановка проблемы. Понятие родного края, Родины входит в число важнейших национальных ценностей любого народа. Так и в многовековой китайской культуре образ родного края стал неким символом, воплощающим суть менталитета китайского народа. Специфика образной сферы китайского музыкального искусства XX в. также непосредственно связана с национальной культурой и самобытностью национального самовыражения.

Анализ последних публикаций по теме исследования. Сегодня развитие музыкального искусства Китая невозможно представить вне общего контекста глобализации, где современное творчество китайских композиторов реализуется на основе уникального культурного наследия китайской нации и мирового музыкального опыта. В связи с этим вопросы сохранения национальной самобытности становятся особенно актуальными, о чем свидетельствуют работы китайских музыковедов Цвы Яюй [9], Чжан Инхуа [10], Дин Депин и Чжон Пийн [8].

«Во все времена и эпохи определение национальной идентичности любого народа ассоциировалось с образом родины, репрезентирующим важнейшие национальные ценности, вызывающим у человека особые сакральные чувства. Национальную идентификацию определяет языковое родство и эволюция языка, а также историко-культурное развитие этноса, которое на протяжении тысячелетий шло в особой культурной, исторической и политической среде» [7, с. 29], — утверждает китайский исследователь Цинь Тянь.

Если в фортепианной музыке особенности воплощения образа родного края раскрыты и всесторонне изучены [7], то в области камерно-вокальной лирики данный аспект остается мало изученным. В китайском музыковедении тема национального вокального искусства исследуется очень активно. В области камерно-вокального творчества преобладают работы, изучающие общие процессы истории и теории жанра (У Хунюань [5]), его стилистики (Цао Шули [6]), исполнительских традиций (Ли Эр Юн [2]). Однако в данных работах отсутствует ракурс рассмотрения образной сферы вокальных сочинений и способов их исполнительского воплощения, а тема любви к родному краю лишь только намечена. Так, Цао Шули пишет, что произведения на тему «горячей любви авторов к своей Родине…

заняли достойное место в камерно-вокальной музыке Китая второй половины XX в.» [6, с. 74]. Тем не менее, исследователь концентрирует свое внимание на особенностях художественного стиля национальных регионов своей страны.

Жанр песни всегда являлся «генетической структурой, своеобразной матрицей» [3, с. 94], отражающей своеобразие любой национальной культуры. Песня как артефакт музыкальной культуры того или иного народа «с неизбежностью несет в себе признаки его ментальности…, реализованные в конкретной системе музыкально выразительных средств» [1, с. 14]. Романс как разновидность жанрового начала песенности, создаваемый на текст профессионального поэта, обычно отличается «напевностью» поэтического текста и непосредственно влияет на музыку. В связи с этим исследователь У Хуньюань указывает на «опосредованные параллели между философскими учениями, близость тематики немецкой Kunstlied классической китайской поэзии» [5, с. 196], которые «обусловили появление китайской художественной песни как репрезентанта национального романтизма XX века» [там же].

Цель данной статьи — выявить специфическое преломление в китайской камерно-вокальной лирике общих закономерностей воплощения темы любви к родному краю, определить степень воздействия данных образов на музыкальное мышление китайских композиторов.

Изложение основного материала. Изучение особенностей выразительности композиторских и исполнительских средств, служащих для воплощения наиболее значимых образов, в том числе и образа родного края, в аспекте художественной интерпретации откроет путь к реализации и глубокому пониманию содержания камерно-вокальных сочинений выдающихся китайских композиторов.

Из объемного перечня вокальных произведений китайских композиторов, наибо¬лее ярких в художественном отношении, характерные тенденции преломления образа родного края представляют песни «Я люблю ясное небо Родины» (слова Ван Сяолин, музыка Янь Шэн и Лю Я), «Я люблю тебя, Китай» (слова Су Аман, музыка Ао Чанцюнь), «Я и моя Родина» (стихи Чжан Цзан, музыка Цин Юнчэн), «Песня о Родине» (слова Чжу Хуа, музыка Лю Цин, аккомпане-

мент Чжоу Ечэн), «Мы — это гора Тайшань и река Хуанхэ» (слова Цао Юн, музыка Ши Синь, аккомпанемент Ин Цзуинь), «Благодарность» (музыка Чжоу Дэмин, слова Чжу Сэнь) и др.

Одной из особенностей воплощения образа родного края на разных исторических этапах в данном жанре стала многоликость его проявлений. По мнению Цинь Тянь, «образ родного края (родины) — сложная структура, в сущности близкая национальному образу мира, но способная находить выражение в конкретном сочинении не всей совокупности слагаемых, а какой-то особой гранью, например, — через важнейшие национальные философские и религиозные представления, созерцание природы, этно-национальную, героико-патриотическую тематику» [7, с. 73].

В области камерно-вокальной лирики внушительное количество сочинений связано с образом родного края, в котором обобщенно предстала идея патриотизма и национальной самоидентификации. Так, например, патриотическая песня Чжэна Цуйфенга «Я люблю тебя, Китай» на стихи Цюя Конга приобрела общенациональную популярность и считается чем-то вроде неофициального гимна Китая, подобно песне «Америка прекрасна» (К.Ли Бейтс, С.Уорд) в США.

Песня Чжэна Цуйфенга «Я люблю тебя, Китай» для сопрано предназначалась для исполнения в фильме «Хайвэйчизу» о китайских зарубежных соотечественниках, главную роль в котором сыграл Шен Чон, также известный как Джоан Чен. Голос, который звучит в фильме, принадлежит И Пейнин. По сюжету фильма героиня, которую играет актриса Хуан Шихуа, поет эту песню на экзамене при поступлении в консерваторию. Хотя эта песня первоначально появилась в фильме, с той поры она, благодаря своей красоте и художественной ценности продолжила существовать как самостоятельное произведение. Ее часто можно услышать в репертуаре исполнителей. Песня требует мастерского владения голосом сопрано. За прошедшие годы она была спета многими вокалистами-исполнителями, но версия, спетая в свое время И Пейнин, по-прежнему считается образцовой.

В своем творческом союзе, композитор Чжен Цуйфенг и поэт Цюй Конг нашли полное взаимопонимание, поэтому взаимодействие поэтического текста находит яркое отражение в музыке песни и магическим образом передается слушателю. Художественное воплоще-

ние образа родного края осуществляется через важнейшие патриотические идеи: «Я люблю тебя, Китай! …Я отдаю своих детей тебе, Моя мама, Моя родина». Самобытность национального самовыражения этих поэтических строк непосредственно связано с символическим толкованием родного края как своеобразного «национально-генетического кода», «хранящего информацию об истории, этапах развития, условиях существования и этническом потенциале нации» [7, с.30]: «отечество — земля отцов — мать — дети».

Образ родного края воплощается в песне также через близкие каждому человеку, а потому проникнутые глубоким гуманизмом образы красоты природы, вечные символы благополучия: «дом, молоко, урожай, дети». «Я хотел написать самую красивую песню, посвященную именно моим детям, моей матери, моей стране» [11, с. 324], — говорил Чжен Цуйфенг.

Я люблю твои обильные всходы весной,
Я люблю твои щедрые золотые плоды осенью,
Я люблю твой темперамент зеленых сосен,
Я люблю твои характерные цветы красной сливы,
Я люблю твой доморощенный сахарный тростник,
Это питает мое сердце, как молоко.

Эти строки рисуют масштабную картину огромной страны, щедрой своими просторами и красотами природы. Уже сама фортепианная прелюдия настраивает на символическое восприятие образа: яркая, выразительная тема, открытость лирической экспрессии, мелодизм, устремленность к кульминации и многоуровневая, виртуозная фактура.

Великолепная по красоте вокальная мелодия длительного развертывания, начинающаяся с восходящей кварты, отражает ширь и красоту просторов Китая, его огромные пространства, но в то же время их можно трактовать, как необъятную любовь, не имеющую границ. Для китайцев нет ничего более важного, чем страна, любовь к Родине, и она, в данном случае, предметна и осязаема, поскольку она имеет конкретные образы.

Символизируя величие своей страны, композитор использует соответствующие выразительные средства: восходящие ходы мелодии на кварту, квинту и даже октаву, длинные высокие ноты. В соот-

ветствии с поставленной задачей, композитор также обогащает основную тему мелодическими украшениями, что отражает звуковую специфику таких китайских национальных инструментов, как бамбуковые флейты ди и сяо.

Отличительная черта песня — ее глубокая искренность. Мы верим каждому звуку, каждому спетому слову, мы все любим Родину, но это нечто большее, чем пафос гимна. Особенно заметно это отражено в основной части песни, в сериях интонационно-смысловых арок: «от сердца к сердцу», «от края до края», от «гор до моря».

Сквозное интонационно-тематическое развитие основного музыкального образа — в масштабах всей композиции — в сочетании с определенным комплексом ладогармонических, метроритмических, фактурных связей, а также наделение инструментальной партии относительно самостоятельной интонационно-драматургической функцией — всё это в совокупности позволяет говорить о симфонизации как важнейшем принципе музыкальной драматургии песни. Это свидетельствует о неразрывной связи творческого метода композитора в работе с голосом, фортепиано и словом.

Так, например, позволяет говорить о воздействии литературной основы на фортепианную партию отражение в инструментальной партии иллюстративности, ассоциативной изобразительности образов-символов. Показательна и «реакция» одного из участников диалога (партия фортепиано) на то, что «говорит» другой (литературная основа, изложенная в партии голоса).

Образно-эмоциональные константы поэтического первоисточника находят свое выражение в музыкальном воплощении. Композитор тонко ощущает лексические тонкости поэтического текста в словах «любовь», «весна», «дети», он расставляет созвучные им интонационные акценты. Фортепианное сопровождение здесь становится носителем тематизма, равноправным с вокалом, участвуя в создании музыкально-поэтического образа, в том числе посредством дуэтирования с голосом.

Эмоциональный накал в среднем разделе достигает своего пика на словах «поток радужными брызгами летит через мой мир грез». Вокальная партия достигает верхнего звука *a2,* в это время в партии фортепиано обретают особый колорит и красочность, достигаемые

с помощью различных тембровых метаморфоз и смелого расширения их художественно-выразительных возможностей. Фортепианный аккомпанемент при этом отличается насыщенностью фактурных пластов, изобилует мощными раскатистыми пассажами, придающими всей песне величественность и торжественность.

Песня «Я люблю тебя, Китай» стала неким национальным музыкальным символом и ярко раскрыла композиторское дарование Чжена Цуйфенга. Обладая высоким идейным уровнем и выдержанным художественным стилем, она затронула самые сокровенные чувства китайских людей. Если учесть еще и трогательную сюжетную линию кинофильма, не оставляющую зрителей равнодушными, легко понять, что автор песни в одночасье стал знаменитым.

Другая песня Чжена Цуйфенга «Памир, моя прекрасная родина», основана на синцзянских народных мелодиях, продолжает тему «малых родин» Китая. В музыкальных традициях провинции Синцзян, расположенной в северо-западной части страны, переплелись влияния уйгурской, киргизской, казахской, таджикской, узбекской и китайской национальных культур. Горы Памир, находящиеся в восточной части Синцзяна часто называют «Крышей мира», отличаются суровостью ландшафта, заснеженными вершинами, прозрачными озерами и быстрыми реками.

Воплощение образа родного края поэтом и композитором обусловлены их обращением к древнекитайской мифологии, дающей первичное толкование происхождения мира, природы и человека. В традиционном жанре китайского пейзажа шань-шуй («Горы-Воды») гора (шань) олицетворяет Ян (светлый, активный принцип природы), вода (шуй) — Инь (женственный, темный и пассивный), философия же китайской пейзажной живописи раскрывается во взаимодействии этих двух начал [Го Си]. Однако, для китайцев Горы — Воды означают не только вид живописи. Это понятие стало универсальным для всей китайской культуры.

Знаменитое изречение Конфуция гласит: «Мудрый рад Водам, Обладающий человеколюбием рад Горам; Мудрый предпочитает движение, Обладающий человеколюбием предпочитает спокойствие; Мудрый стремится к радости, Обладающий человеколюбием — к долголетию/бессмертию» [цит. по: 4]. Так великий философ объяс-

няет сущность базовых для китайской философии понятий Инь и Ян. Неподвижная, спокойная, но устремлённая вверх гора — символ Ян, символ человека, занимающегося практиками бессмертия. Это же и символ человека, наделённого качеством Жен, которое чаще всего переводится как «гуманность» или «человеколюбие», но в реальности речь идёт об умении находить гармонию с окружающим миром. Но для китайцев горы всегда остаются еще и символом Рая [4].

Богатые национальные традиции стали залогом успехов в профессиональном искусстве Чжена Цуйфенга. Композитор опирается на лучшие традиции музыкального фольклора, он ярко отразил в песне самобытность, используя персидско-арабский лад макаам нахавааанд, в основе которого лежит увеличенная секунда. Этот интервал является составляющей тетрахорда хийяж, одной из отличительных черт таджикской музыки.

В пьесе творчески осмысливается специфика жанра мукам, синтезируемого от песни, инструментальной и танцевальной музыки. Композитор воплощает национальное начало через орнаментику, интервальный состав мелодики, вариантность развития, красочность гармонии, колористику. Песня является стилизованной версией сай най му, основанного на мотивах медленного уйгурского танца, который произошел от древнего танца сама. История этого танца восходит к старой народной синцзянской мелодии, словно приглашающей пуститься в пляс. Позже ее объединили с радостной мелодией сай ле кай. В результате этого танец стал состоять из медленной и быстрой частей.

Фортепианная партия в песне настолько самостоятельная, что нередко воспринимается как инструментальная пьеса. Развернутое фортепианное вступление импровизационного характера ярко раскрывает музыкальный образ: в мелодии используется специфический мелодический рисунок — йинксянг, представляющий бесчисленные варианты звуковых узоров с использованием скользящего тона хуойин, что с китайского можно перевести как «оживляющая нота». Частое использование хуойин усиливает выразительность, к тому же, умелое применение этого приема зачастую служит оценкой мастерства исполнителей. При пении и игре на инструментах скользящие тоны ограничены узким диапазоном движения вверх или вниз — от

четверти тона до полутона. Резкие образные сопоставления обусловили особенности сопровождения, контраст горизонтали и вертикали, диатоники и хроматики. Реализация нетемперированного строя становится сложной задачей для исполнительской реализации солиста и концертмейстера. В партии фортепиано широко используются октавные тремоло, имитирующие тамбурин и тарелочки.

Особенность вокальной партии солиста заключается в объективности и сдержанности в выражении чувств, тонкой нюансировке настроений. Начало песни воспринимается как протяжная песня. Композитор вводит прием синкопирования: как и в оригинальном саанаам, он используется для достижения интонационной гибкости, усиливающей плавность медленной части песни. Фактура, в основном, складывается из мелодии и аккомпанемента, с широкими аккордами в высоком регистре для большего наполнения звучания. Хотя мелодия проста и украшений в ней немного, они придают ей изящное очарование.

Второй раздел песни основан на мелодии таджикского танца в быстром темпе с неквадратным ритмом, что отражается в размере 7/8. Партия солиста построена на основе остинатного ритмического рисунка. Значительна роль фортепиано как равноправного участника драматургического развития образов. Тембровая драматургия является сильнейшим фактором развития: в фактуре преломляются приемы игры на таких ударных инструментах, как дап, награ, или других подобных. Ритмичный рисунок, построенный на одной или нескольких размерностях, остается постоянным от начала до конца раздела.

Композитор талантливо раскрывает национальную самобытность восточной традиции: особый эмоциональный строй, сдержанное выражение чувств, неконфликтный тип драматургии определяют восприятие сочинения как мукам. Воссозданию народного колорита способствует претворение поэтических параллелизмов, одушевление образов природы, образная символика, лирическое настроение.

Национальное своеобразие произведениям придают также повторы слов или фраз, характерные вставки. Важнейшую роль в мелодии играют распевы и орнаментика, «скользящий тон», опевания звука, вариантные преобразования импровизационного склада. Нацио-

нальную самобытность гармонического языка во многом определяет мелодия и ладовое наполнение музыки. В партии фортепиано используются терцовые аккорды, неполные или с побочными тонами, причем, интервал секунды можно рассматривать как прием расщепления ступени или как принцип звуковысотного варьирования, характерный для исполнительской практики в нетемперированном строе. К наиболее употребляемым относятся аккорды с побочными тонами и септаккорды. На первый план выходит колористическое начало.

Выводы. Развитие китайской камерно-вокальной лирики неразрывно связано с освоением достижений мирового вокального искусства. Используя его опыт, китайские композиторы всегда стремились к национальной самобытности своего творчества, при этом становление национальной вокальной музыки происходит неотрывно от процесса адаптации к европейским жанрам: романсу, поэме, балладе, стихотворению с музыкой, вокальному циклу.

Круг образов вокальных сочинений достаточно обширен и охватывает философскую, пейзажную, любовную лирику разных поэтов. Среди многочисленных образцов камерно-вокального творчества образ родного края стал символом, воплощающим суть менталитета китайского народа. Общечеловеческая ценность образа родного края заключена в духовной связи человека с родной землей, традициями, культурой, воспоминаниями о детстве и т. д. Так, в творчестве композиторов Тао Сыяо, Ши Гуаннань, Ао Чанцюня, Лю Цина и др. отражен пафос горячей любви к своей Родине.

В вокальной лирике композитора Чжена Цуйфенга также нашли яркое воплощение образы родного края. В песне «Я люблю тебя, Китай» автор создает произведении эпического масштаба, прославляющее мощь и величие своей страны. В ней сочетаются глубокий патриотизм, удивительно поэтическая лирика, созерцательность и философские размышления. Национальный характер песни определяется использованием мелодических средств выразительности, создающих пространственный эффект (скачки на большие интервалы, регистровые сопоставления, динамика орнаментирования), а также ладовая основа музыки (пентатоника).

В песне «Памир, моя прекрасная родина» объектом музыкально-

го воплощения образа родного края выступает природа. Своеобразие интонирования обусловлено использованием особенностей синцзянской протяжной песни, народной практики пения. Творческим импульсом для композитора стало изучение восточных жанров: мукама, сай най му, сама и др. с точки зрения образной семантики и возможностей нетемперированного строя. В ладовой сфере композитор обращается и специфическому восточному ладу макаам нахавааанд.

Перспективы дальнейшей разработки темы. В результате анализа соотношения текста и музыки в песнях Чжена Цуйфенга можно говорить о полной согласованности интонационной и фонетической сторон, их взаимной обусловленности. Фактура песен сохраняет фольклорные традиции, реализуемые в фортепианном сопровождении: аккордово-интервальные параллелизмы, унисонное октавное движение. Обоим произведениям присуща колористическая трактовка сопровождения, особенно для придания образам национальной окраски. Среди главных средств музыкальной выразительности различных проявлений образа родного края, необходимо выделить лексику китайских национальных инструментов, которые во многом определяют интонационный словарь песен. Специфика их звучания непосредственно влияет на создание вокального образа, а также на темброво-колористическое воплощение партии фортепианного сопровождения и его адаптации к национальным ладовым особенностям в контексте темперированного фортепианного строя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алимова Э. С. Крымскотатарская песня и романс: черты национальной стилистики: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2014. 240 с.
2. Ли Эр Юн. Исполнительские традиции в современном вокальном искусстве Китая: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Минск, 2012. 23 с.
3. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособ. для студентов высш. учеб. завед. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
4. Щербаков А. История и философия китайского пейзажа: язык Гор и Вод. Над суетой. Октябрь 2015. URL: http://nad-suetoi.livejournal.com/270858.html
5. У Хунюань. Китайская художественная песня: теория и история жанра: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2016. 231 с.
6. Цао Шули. Проявление стилистических черт в китайской камерно-вокальной музыке конца XX в. Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культу-

ры і мастацтваў. 2010. № 1 (13). С. 74–79.
7. Цинь Тянь. Образ родного края в фортепианных сочинениях китайских композиторов: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2012. 243 с.
8. 金鸽平. 从《李有松》看全球化背景下我国本土音乐的发展 / 金鸽平, 钟萍 //艺海 : 艺海杂志编辑部. 湖南省长沙市, 2009年第2期. 48-49页.

(Дин Депин, Чжон Пийн. Развитие китайской этнической музыки в эпоху глобализации – пример китайская песня «Ли Йюсон». Искусственное море. 02.2009. С. 48–49).

9. 催亚钰. 论音乐全球化中的本土化 / 催亚钰 // 内蒙古师范大学学报 (哲学社会科学版) 杂志编辑部. 2012年. 7月9日. 85-87页.

(Цвы Яюй. Музыка этносов Китая в эпоху глобализации. Внутренняя Монголия. 07.09.2012. С. 85–87).

10. 张应华. 全球化背景下贵州苗族音乐传播研究 [网络资源] / 张应华. — 网址: http://cdmd.cnki.com.cn/Area/CDMDUnitArticle-10046-2012-1.htm

(Чжан Инхуа. Национальная музыка национального меньшинства «Миау» в эпоху глобализации. URL: http://cdmd.cnki.com.cn/Area/CDMDUnitArticle-10046-2012-1.htm)

11. 张静蔚编. 中国近现代音乐文论选编.张静蔚编. 上海 : 上海音乐出版社, 2004. 626 页.

(Чжан Цзинвэй. Избранные сочинения по истории классической и современной китайской музыке. Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2004. 626 с.)

REFERENCES

1. Alimova E. S. Krymskotatarskaya pesnya i romans: cherty natsionalnoy stilistiki: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 [Crimean Tatar song and romance: features of national style]. Kharkov, 2014. 240 p
2. Li Er Yun. Ispolnitelskie traditsii v sovremennom vokalnom iskusstve Kitaya: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The performing traditions in the contemporary vocal art of China]. Minsk, 2012. 23 p.
3. Nazaykinskiy Ye. V. Stil i zhanr v muzyke [The style and genre in music]. Moscow: VLADOS, 2003. 248 p.
4. Shcherbakov A. "Istoriya i filosofiya kitayskogo peyzazha: yazyk Gor i Vod" [History and philosophy of Chinese landscape: the language of Mountains and

Waters]. Nad suetoy. Oktyabr 2015 [Over bustle]. October 2015. URL: http://nad-uet.ivejournal.com/270858.html

5. U Khunyuan. Kitayskaya khudozhestvennaya pesnya: teoriya i istoriya zhanra: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 [Chinese artistic song: theory and history of the genre]. Kharkov, 2016. 231 p.

6. Tsao Shuli. "Proyavlenie stilisticheskikh chert v kitayskoy kamerno-vokalnoy muzyke kontsa XX v." [Manifestation of the stylistic features in the Chinese chamber-vocal music of the late XXth century]. Vesnik Belaruskaga dzjarzhawnaga universitjeta kultury i mastactvaw [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Art], no. 1 (13) (2010): 74-79.

7. Tsin Tyan. Obraz rodnogo kraya v fortepiannykh sochineniyakh kitayskikh kompozitorov: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 [The image of the native land in the piano works by Chinese composers]. Kharkov, 2012. 243 p.

8. Dean Depin, Chzhong Pijn. "Development of Chinese ethnic music in the era of globalization – the case of the Chinese song "Li Jjuson"". The Artificial Sea. 02.2009, pp. 48-49.

9. Tsvy Yayuy. "Music of the ethnic groups in China in the era of globalization". Inner Mongolia. 2012. 07.09, pp. 85-87.

10. Chzhan Inkhua. National Music national minority "Miau" in the era of globalization. URL: http://cdmd.cnki.com.cn/Area/CDMDUnitArticle-10046-2012-1.htm

11. Chzhan Tszinvey. Selected works on the history of classical and modern Chinese music. Shanghai, 2004. 626 p.

УДК 784 (510) : 78.071.1 «1980»

День Кай Юань
Харьковский национальний университет искусств им. И. П. Котляревского

ОСОБЕННОСТИ РАСКРЫТИЯ ВНУТРЕННЕГО МИРА ГЕРОЯ В КИТАЙСКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ 1980-Х ГОДОВ

День Кай Юань. Особливості розкриття внутрішнього світу героя в китайській камерно-вокальної лірики 1980-х років. У статті розглядаються нові тенденції, що виникли в вокальній творчості китайських композиторів 1980-х років. Один із шляхів оновлення китайської вокальної музики в даний період пов'язаний з тенденцією суб'єктивного підходу до творчості, втілення душевних переживань людини. На прикладі пісні-романсу Гу Цзянь Фен «Це я» виявляється специфіка поновлення музичної мови в китайській камерно-вокальної лірики, пов'язана з розкриттям внутрішнього світу героя.
Ключові слова: Гу Цзянь Фен, жанр пісні і романсу, національна стилістика, камерно-вокальна лірика китайських композиторів.

День Кай Юань. Особенности раскрытия внутреннего мира героя в китайской камерно-вокальной лирике 1980-х годов. В статье рассматриваются новые тенденции, возникшие в вокальном творчестве китайских композиторов 1980-х годов. Один из путей обновления китайской вокальной музыки в данный период связан с тенденцией субъективного подхода к творчеству, воплощение душевных переживаний человека. На примере песни-романса Гу Цзянь Фэн «Это я» выявляется специфика обновления музыкального языка в китайской камерно-вокальной лирике, связанная с раскрытием внутреннего мира героя.

Ключевые слова: Гу Цзянь Фэн, жанр песни и романса, национальная стилистика, камерно-вокальная лирика китайских композиторов.
Deng Kai Yuan. Features of the inner world of the hero in the opening of the Chinese chamber vocal lyric 1980s. The article deals with new trends that emerged in the vocal works of Chinese composers of the 1980s. One way to update the Chinese vocal music in this period is related to the trend of the subjective approach to creativity, the embodiment of human emotional experiences. The Chinese musical

compositions, in contrast to Europe, the importance given to the external aspects of reality — paintings of nature, animal world, etc. This is due to the specifics of the Eastern mentality and nature centrism interpretation embodiment of artistic vision of the world. Therefore, enough "new" for the Chinese modern music theme of individuality disclosure of his inner world had its own peculiarities in the national chamber and vocal works.

Artistic variants implement national soil basics of the language clearly manifested themselves in the Chinese chamber vocal lyric concert plan. This genre is becoming more prevalent since the 1980s in connection with the process of revival of the deep roots of Chinese musical culture. Expands the semantic field of poetic texts, updated fret intonation, develops new writing technique. One way to update the language of Chinese music in the second half of the twentieth century, associated with the opening of the inner world of man, his personality.

Vocal works by famous Chinese composer Gu Jian Feng (Gu Jian Fen) have become a shining example of the renaissance and flourishing creativity of Chinese composers in the 1980s. Her vocal lyrics is a special world, a source of inspiration for which is an ancient and modern Chinese poetry. For example, the romance songs Gu Jian Feng "This is me" on poems by contemporary Chinese poet Xiao Guang Chen (Chen Xiao Guang) revealed the specifics of the update of the musical language in the Chinese chamber vocal lyric associated with the opening of the inner world of the hero. The proximity of the content of the spirit of Chinese poetry of the creative personality of the composer suggests autobiographical principle, and shaped the scope of works becomes a kind of reflection of the spiritual impulses of its author.

The song-the song "It's me" has a strong three-part form with an average episode unfolded. The last part of the song built on speed intonation piano introduction. In the development of the musical image of the piano and vocals play an equivalent role. Emotionally expressive beginning vocal techniques emphasized vocalizations, singing combined with melisma. An important role is played by the creation of musical images of the external world, the sound of rain, the sound of the mill, Chinese tunes of pipes and the xiao di.

An important feature of Gu Jian Feng vocal music was the desire of the author to reveal the spiritual world of man, his feelings and emotions. The song-the song "It's me" became a kind of "message" of the composer. It is felt along the heart of openness and honesty with which the author refers to his "destination" — the mother. Thus, the work becomes a kind of communicative function: song - thanks to the song - a declaration of love.

Keywords: Gu Jian Fen, songs and romance genre, national style, chamber and vocal lyricism of Chinese composers.

Постановка проблемы. Вторая половина XX ст. выдвигает вперед имена талантливых китайских композиторов Ло Чжунжуна, Ши Гуаннаня, Су Ся, Ту Чжицзю, Лю Сидзиня, Цинь Юнчэня, Фань Дзуиня, Цзин Пин, Сюй Цзиенцян, Чжу Шижуй, Ма Юдао, Гу Цзянь Фэн, Сюй Пейдонга и др. Основным источником «авторского переинтонирования стилистических наклонений, идущих от речевой интонации, здесь является широко понимаемая «песня» — уже собственно музыкальный жанр, существующий во всех своих проявлениях как единство музыки и поэтического слова» [1, с. 94].

В 1980-е гг. второй половины минувшего века происходят существенные изменения в творчестве китайских композиторов-песенников. В этот период их оригинальное песенно-романсовое творчество формируется как производное от «песни» и означает «ее лирическую разновидность, характерную для творчества профессиональных поэтов, слова которых кладутся на музыку профессиональными композиторам» [там же].

Анализ последних публикаций. Несмотря на то, что исследователи называют 1980-е гг. «золотым веком» в истории китайских художественных песен, «в научной мысли по-прежнему недостаточен проблемный подход в осмыслении образцов жанра» [4, с. 30]. В современной музыковедческой литературе песенно-романсовому творчеству китайских композиторов второй половины XX ст. посвящено солидное количество работ. Однако в большинстве из них освещается творчество одного или нескольких композиторов: Лю Дзюаньдзюаня о песенном творчестве Ло Чжунжуна [7], Ли Шуфэна о песне Ли Ихая [6]). В диссертации У Хунюаня «Китайская художественная песня: теория и история жанра» [4] дан краткий обзор жанра китайской художественной песни второй половины XX в. (раздел 3), где рассматривается творчество Ло Чжунжуна, Ли Инхая и Лу-Цзай-и. Поэтому богатейший потенциал китайской камерно-вокальной лирики 1980-х гг. не сегодняшний день полностью еще не раскрыт и требует к себе пристального внимания исследователей.

Художественные варианты претворения национально-почвенной основы языка ярко проявили себя в китайской камерно-вокальной лирике концертного плана. Этот жанр становится преобладающим с 1980-х гг. в связи с процессами возрождения глубинных истоков ки-

тайской музыкальной культуры. Расширяется семантическое поле используемых поэтических текстов, обновляется ладоинтонационность, осваиваются новые техники письма. Один из путей языкового обновления китайской музыки во второй половине XX ст. связан с раскрытием внутреннего мира человека, его индивидуальности. Данная тема не была затронута исследователями камерно-вокального творчества китайских композиторов.

Цель статьи — выявить специфику обновления музыкального языка в китайской камерно-вокальной лирике, связанную с раскрытием внутреннего мира героя на примере песни-романса Гу Цзянь Фэн «Это я».

Изложение основного материала исследования. В китайских музыкальных сочинениях в отличие о европейских, большое значение уделяется внешним сторонам действительности — картинам природы, миру животных и т.д. Это связано со спецификой восточной ментальности и природоцентристской трактовкой воплощения художественного видения мира. Поэтому достаточно «новая» для китайской современной музыки тема раскрытия индивидуальности человека, его внутреннего мира получила свои особенности в национальном камерно-вокальном творчестве.

Известный китайский композитор Гу Цзянь Фэн (Gu Jian Fen) родилась в 1935 г., закончила факультет композиции Шэньянской консерватории (1955). После окончания учебы работала в должности композитора в Центральном ансамбле песни и пляски Китая и, в основном, занималась созданием танцевальной музыки. Наиболее представительные работы композитора: «Восток», «Вздымающиеся воды реки Янцзы», «Юный друг отвечает», «Песня и улыбка», «Поцелуй матери», «Зеленые листья неотделимы от корней», «Мисс», «День рождения матери», «История неба», «Сегодня твой день рождения», «Мой Китай» и т.п.

В своей музыке Гу Цзянь Фэн удалось настолько удачно связать прошлое и будущее Китая, что это дало толчок в развитии китайской популярной вокальной музыки и быстро расширило круг желающих приобщиться к вокальному искусству среди широких слоев населения. Ощутив эту тенденцию, Гу Цзянь Фэн создала учебный центр вокальной музыки (1984), который назвала собственным именем. Девиз вокального центра Гу Цзянь Фэн — «Продвижение инноваций

и талантов в области вокальной популярной музыки через ежедневную работу». Ее вокальная школа заложила прочную основу для процветания китайской поп-музыки. Среди выпускников ее центра вокальной музыки более 50 певцов, многие из которых стали очень популярными китайскими исполнителями, такие как Су Хун, Мао Амин, Ван Шандонг, На Ин, Дуань Пинжанг, Джи Сяодун, Сун Нан, Лю Хуань и другие. Некоторые из них являются лауреатами национальных и международных конкурсов вокалистов-исполнителей.

Композиции Гу Цзянь Фэн были признаны несколькими влиятельными международными организациями. Она выиграла премию за отличную работу в музыкальном конкурсе, проводимом под эгидой ЮНЕСКО среди стран Азии и Тихоокеанского региона. Кроме того, песни Гу Цзянь Фэн неоднократно получали национальные китайские награды и премии, в частности, от Министерства культуры Китая. Работы композитора были удостоены таких титулов, как «Золотая запись», «Любимая песня современной молодежи», «Лучшая работа среди танцевальной музыки». Среди других крупных наград — победа в Конкурсе композиторов Китая (1996), который проводил Китайский музыкальный канал MTB.

Гу Цзянь Фэн — известнейший общественный деятель. Она была членом совета нескольких международных организаций, в том числе Китайского международного центра по культурному обмену, Ассоциации по содействию мирному воссоединению Китая и Пекинской муниципальной ассоциации дружбы с зарубежными странами. Гу Цзянь Фэн неоднократно приглашалась в качестве члена жюри многочисленных музыкальных конкурсов. Много усилий она приложила для защиты авторского права музыкантов. К Олимпийским играм в Пекине композитор написала песню «Священный момент», которую выбрали в числе 30 лучших олимпийских песен, звучавших во время Пекинской Олимпиады.

Песни Гу Цзянь Фэн «Молодые друзья, давайте встретимся!», «Утром мы ступили на дорогу» были оценены как лучшие камерно-вокальные сочинения в 1980 г., песни «Кто я?» и «Утренний колокол» были отмечены премиями как лучшие популярные песни 1984 г. Вокальная пьеса «Зеленые листья неотделимы от корней» одержала победу на югославском «Международном Белградском композитор-

ском конкурсе современной музыки». Также в Китае стала популярной песня, написанная к телесериалу «Романс о троецарствии» и т. д.

Вокальные сочинения Гу Цзянь Фэн стали ярким примером возрождения и расцвета творчества китайских композиторов в 1980-е гг. Конкретным проявлением «этих перемен для музыкантов было изменение творческих концепций в музыке, нашедших отражение в творчестве каждого автора. На историческом фоне социальных перемен можно разглядеть некоторые общие тенденции в области искусства, например, осознание музыкантами возможности субъективного подхода к искусству. Вслед за утверждением личностного, авторского начала в процессе создания вокальных произведений стало возможным раскрыть внутренний духовный мир людей в эпоху перемен, отразить в творчестве истинные чувства и устремления» [5, с. 75]. Так, мы наблюдаем, как в этот период в области камерно-вокальной музыки сформировалась индивидуальность композитора, раскрылось и окрепло ее мастерство. В камерно-вокальном творчестве Гу Цзянь Фэн наиболее ярко проявилось ее художественное «я», именно здесь она создала шедевры — произведения, которые повлияли на другие области творчества.

Одним из таких шедевров стала песня «Это я» на стихи современного китайского поэта Чен Ксяо Гуанга (Chen Xiao Guang), следующего традициям старинной национальной поэтической школы. Песня была создана в 1982 г., она посвящена вечной теме — любви к родному краю, матери, красоте жизни. В китайской поэзии всегда используются приемы скрытой ассоциации, внутреннего параллелизма. Так, поэтический подтекст песни приводит нас к пониманию вечности, объединяющей человека и вселенную. Тема предназначения человеческой жизни, ее недолговечности в контексте мироздания породила в поэзии символический образ странника — человека, идущего по жизни и познающего ее смысл.

Близость содержания духа китайской поэзии творческой индивидуальности композитора свидетельствует о принципе автобиографизма, «позволяющем идентифицировать Героя и его автора» [4, с. 177]. Образная сфера сочинения становится своеобразным отражением душевных порывов своего автора. В романсе также использован поэтический прием вуалировки автобиографизма: «нередко Герой, чей

облик продиктован переживаниями автора, облачен в “одежды”, меняющие его внешний облик» [там же]. Так герой, далекий странник, обращаясь к матери, отождествляет себя с пением реки и пением водяной мельницы, наигрышами бамбуковой флейты, замком, отраженным в воде, лунным светом.

В песне Гу Цзянь Фэн «Это я» прослеживается опора на традиции классического камерно-вокального жанра при взаимодействии с принципами романтической эстетики. В таком контексте «романтизм уже не направление, связанное в большей или меньшей степени с литературой, а тип мировоззрения» [3, с. 7]. Эмоциональная аура песни отличается богатым спектром переживаний: от нежности и утонченности до пафосности и драматизма. Важной составляющей, влияющей на «интонационность песни как музыкально-словесного жанра, выступает фонетика национального языка, влияющая на искусство пения» [1, с. 35]. Чтобы передать различные переживания героя, для усиления драматизма психологического высказывания в процессе вокального интонирования происходит интенсивное «омузыкаливание» речевой выразительности, которая «не только расширяет границы выразительных средств, она также раскрывает многочисленные фонетико-семантические грани музыкально-поэтического образа и возможности трактовки» [2, с.7]. Этому способствует тенденция к интеллектуализации вокальной лирики, к жанру «стихотворения с музыкой», на всех этапах развития подчеркивая «значительную роль поэзии в масштабах данного жанрового рода, символизирующих значение национальной традиции в процессе его формирования и утверждения» [4, с. 182].

Для того, чтобы воплотить музыкальный образ сочинения, передать многообразие оттенков внутреннего состояния человека, погрузиться в глубины человеческого Я, необходимо не только глубоко проникнуть в музыкальный текст, показать все разнообразие музыкального языка, но также уметь раскрыть смысловые пласты поэзии, тем или иным образом воплощённые в музыке. Такая сложная задача требует от певца и пианиста владения различными приёмами звукоизвлечения, а каждый из видов соотношения партий — собственного подхода к ансамблевому музицированию.

Песня начинается фортепианным вступлением (6 тактов): в нем

содержится основной тематический материал, который повторяется или вариантно продолжается вокальной партией. В фортепианной партии ярко солирует постепенно восходящая мелодия в октавном удвоении, дополненная разложенными арпеджио в низком регистре, словно воссоздавая образ широкого раздолья, рисуя своеобразный «масштабный» фон для вступления солиста. Композитор использует пентатонический лад (тональность соль-цзюэ), но используются также и дополнительные ступени, вызывающие слуховые ассоциации с натуральным соль-минором. Однако в основном пентатоника выступает очень отчетливо.

Вокальная партию также начинается восходящим движением, но ход на квинту с дальнейшим выдерживанием верхней ноты сразу же привлекает внимание к солисту. Эта интонация являет основу мелодико-гармонических процессов сочинения. Вокальная партия развивается посредством длительного развития, что характерно для китайской национально-певческой традиции. Еще одна черта, присущая китайскому пению, — сочетание речитатива и распева в мелодии. Красоту мелодии подчеркивают богатые возможности пентатонного лада.

Вокальное интонирование поэтического слова, его «омузыкаливание» происходит благодаря претворению в вокальной партии приемов национальных духовых инструментов, таких как китайские флейты — ди и сяо, тембр которых отличает мягкость и нежность, душевная теплота и проникновенность. Эти качества прекрасно отражают внутренний мир человека. Можно даже сказать, что благодаря такому приему композитор создает в вокальной партии образ Героя некий символ китайского народа, отражая в малом многое.

Голос, звучащий как национальный инструмент на необъятных просторах Китая, льется в плавной протяжной мелодии с обилием коротких мелизмов, заполняющих пространство длинных нот. Свободу вокальной мелодии подчеркивает переменный размер (4/4 периодически сменяют 5/4, появляются 3/4 и 2/4). Ощущение пения в «свободном» ритме, декламационная выразительность стихотворного ритма придает музыкальному сочинению черты балладности. Созданию музыкального образа способствует и партия фортепиано, имеющая равное значение с солистом. Разложенные широкие аккорды, исполняемые арпеджиато, создают необходимый гармоничес-

кий колорит. Таким образом композитор воплощает основное состояния героя, задушевность и созерцание.

Центральный раздел песни отличает динамичность. Уже первый ход вокальной партии на октаву вверх можно расценивать как возглас. Необходимо отметить, что *соль*^{2} становится главной интонационной опорой данного эпизода, что свидетельствует о высокой тесситуре и напряженности высказывания. Звучание постепенно усиливается, мелодии охватывает все больший звуковой объем. Подобное постепенное расширение диапазона – «также один из приёмов древней китайской поэзии, который называется «поворот»». В тактах 34-35 наступает кульминация, голос достигает высоких нот *соль*^{2} и *ля*^{2}, требующих от вокалиста большой эмоциональной отдачи.

Фактура вокального сочинения тяготеет к грандиозной звучности и широкому регистровому охвату, при этом композитор демонстрирует гибкое соотношение между рельефом и фоном. Диалогические отношения при ведущей роли голоса и при равнозначности вокальной и инструментальной сфер осуществляются на уровне их тематики. Взаимосвязь партий при их одновременном звучании в вертикальном соотнесении голоса и инструмента являются основой для диалогических отношений исполнителей в процессе музыкального развертывания песни.

В фортепианной партии в полной мере проявляется оркестровость мышления автора: наблюдается максимальное разрастание фактурного диапазона. Такое звуковое насыщение происходит благодаря появлению трехпластовой музыкальной ткани аккомпанемента. Причем, каждый из этих пластов имеет диапазон не меньше октавы. Внутренний аккордовый пласт создает ощущение нарастающего эмоционального напряжения, в то время, как крайние пласты выполняют функцию гармонического и мелодического сопровождения вокальной мелодии.

В такте 36 наступает реприза и происходит постепенное возвращение к изначальному состоянию созерцания, установившемуся в фортепианном проигрыше. Продолжительно развертывающаяся мелодическая линия постепенно поднимается, заканчиваясь на высокой длинной ноте, утверждая своеобразный гимн жизни – воплощение восторженных чувств человека —сквозь туманный пейзаж, зву-

ки родного города, шум дождя, отражение луны в воде и т.д.

Выводы. 1980-е гг. стали для Китая периодом реформ открытости и временем великих перемен во всех сферах жизни. Для китайских композиторов это время стало символом изменений творческих концепций в музыке, что отразилось в музыке каждого автора. Одной из новых тенденций в области искусства стало осознание китайскими музыкантами возможности субъективного подхода к искусству.

Среди множества имен талантливых композиторов Китая яркое место занимает песенное творчество Гу Цзянь Фэн. Ее вокальная лирика представляет особый мир, источником вдохновения для которого является древняя и современная китайская поэзия. Песня-романс «Это я» имеет ярко выраженную трехчастную форму с развернутым средним эпизодом. Крайние части песни построены на интонационных оборотах фортепианного вступления. В процессе развития музыкального образа фортепианная и вокальная партии играют равнозначную роль. Эмоционально-выразительное начало вокальной партии подчеркнуто приемами вокализации, распева в сочетании с мелизматикой. Важную роль в нем играет создание таких музыкальных образов внешнего мира, звук дождя, шум мельницы, наигрыши китайских дудок сяо и ди.

Важной особенностью вокальной музыки Гу Цзянь Фэн стало стремление автора раскрыть духовный мир человека, его чувства и переживания. Песня-романс «Это я» стали неким «посланием» композитора. Это ощущается по той сердечной открытости и искренности, с которой автор обращалась к своему «адресату» — матери. Таким образом, сочинение приобретает некую коммуникативную функцию: песня — благодарность, песня — признание в любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алимова Э. С. Крымскотатарская песня и романс: черты национальной стилистики: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2014. 240 с.
2. Мадишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика: навч. посіб. Харків: ШТРІХ, 2002. 160 с.
3. Степанидина Е. А. Диалогические отношения вокальной и фортепианной партий в отечественной музыке 1930–1960-х годов: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2013. 26 с.
4. У Хунюань. Китайская художественная песня: теория и история жанра:

дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2016. 231 с.
5. Цао Шули. Проявление стилистических черт в китайской камерно-вокальной музыке конца XX в. Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў. 2010. № 1 (13). С. 74–79.
6. 李淑芬. 黎英海艺术歌曲<枫桥夜泊>的艺术特色》. 中国音乐. 2009. № 2. 页 53–56.
(Ли Шуфэнь. Художественные особенности художественной песни Ли Инхая «Ночь причал у моста Фэн». Музыка Китая. 2009. Вып. 2. С. 53–56)
7. 刘涓涓. 罗忠镕艺术歌曲中旋律人声的处理方法.人民音乐. 2006. №4. 页 25– 28.
(Лю Дзюаньдзюань. Метод обработки мелодического голоса в художественных песнях Ло Чжунжуна. Народная музыка. 2006. Вып. 4. С. 25–28)

REFERENCES

1. Alimova E. S. Krymskotatarskaya pesnya i romans: cherty natsionalnoy stilistiki [Crimean Tatar song and romance: traits of the national style]: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Kharkov, 2014. 240 p.
2. Madysheva T. P. Spivak i mova. Kultura spivu movoiu oryhinalu: teoriia i praktyka [Singer and language. Culture of singing in the original language: theory and practice]. Kharkiv: Shtrikh, 2002. 160 p.
3. Stepanidina Ye. A. Dialogicheskie otnosheniya vokalnoy i fortepiannoy partiy v otechestvennoy muzyke 1930–1960-kh godov [Dialogue between vocal and piano parties in the domestic music of the 1930s – 1960s]: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Saratov, 2013. 26 p.
4. U Khunyuan. Kitayskaya khudozhestvennaya pesnya: teoriya i istoriya zhanra [Chinese art song: theory and history of the genre]: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Kharkov, 2016. 231 p.
5. Tsao Shuli. "Proyavlenie stilisticheskikh chert v kitayskoy kamerno-vokalnoy muzyke kontsa XX v." [Display of the stylistic traits in the Chinese chamber-vocal music of the late XXth century] Vesnik Belaruskaga dzjarzhawnaga universitjeta kultury i mastactvaw [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Art]. No. 1 (2010): 74-79.
6. Li Shufen. "Khudozhestvennye osobennosti khudozhestvennoy pesni Li Inkhaya «Noch prichal u mosta Fen»" [Artistic features of Lee Inhaj's art song "The night of the pier of the Feng Bridge"]. Muzyka Kitaya [Music of China]. No. 2 (2009): 53-56.
7. Lyu Dzyuandzyuan. "Metod obrabotki melodicheskogo golosa v khudozhestvennykh pesnyakh Lo Chzhunzhuna" [The method of handling melodic voice in Lo Chzhunzhun's art songs]. Narodnaya muzyka [Folk music]. No. 4 (2006): 25-28.

УДК 78.071.1/.2(470) : 821.131.1–1

Лю Нин
Харьковский национальний университет искусств им. И. П. Котляревского

Д. ШОСТАКОВИЧ. СЮИТА НА СТИХИ МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТТИ ДЛЯ БАСА И ФОРТЕПИАНО ОР. 145: СЕМАНТИЧЕСКИЙ КЛЮЧ К «ПОЛИФОНИИ СМЫСЛОВ»

Лю Нін. Д. Шостакович. Сюїта на поезію Мікеланджело для баса і фортепіано ор.145: семантичний ключ до поліфонії смислів. Статтю присвячено вивченню смислової полифонії знакового твору Шостаковича пізнього стилю. Для интерпретаційного аналізу обрано версію Дмитра Хворостовського (баритон) і Михайла Аркадьєва (фортепіано), яку автор вважає еталонною. Семантичний аналіз засвідчив наявність у «Сонетах» смислової поліфонії, що розкривають три комплекси: рефлексійний («фігури мовлення» автора), інструментальні мотиви смерті; елегійний. Останній в загально-медитативному стилю вирізняється як наскрізна лінія «олюдяного мелосу». Саме в такому ключі Хворостовський — як alter ego Шостаковича-Мікеланджело — вибудовує свою виконавську версію-сповідь, в якій медитативні сегменти поєднані на широкому диханні у розспів-роздум. М. Аркадьєва (фортепіано) характеризує темброва персоніфікація й симфонізація драматургічного розвитку, що свідчить про синергію звукочутливого поета й інтелектуального співбесідника.

Порівняльний аналіз ладо-гармонічного письма музичних сонетів Шостаковича і Бріттена («Сонети Мікеланджело») виявив певні співпадіння стилістичних прийомів. Однак про духовну спорідненість у прочитанні філософської поезії італійського гуманіста казати не слід. Філософська рефлексія Шостаковича не відповідна любовному еросу «Сонетів» Бріттена, стилізованому під бельканто, як духовне не може стати душевним, щоб не втратити небесну висоту.

Ключові слова: Шостакович, Бріттен, Хворостовський, авторська рефлексія, смислова поліфонія, мелодекламація, інструменталізм, смерть, безсмертя.

Лю Нин. Сюита на стихи Микеланджело Д. Шостаковича для баса и фортепіано ор. 145: семантический ключ к полифонии смыслов. Статья посвяще-

на изучению семантических комплексов знакового произведения Д. Шостаковича позднего стиля, вершины философской лирики. Для интерпретаторского анализа избрана версия Дмитрия Хворостовского (баритон) и Михаила Аркадьева (фортепиано), которую автор считает эталонной. Семантический анализ концепции сюиты Шостаковича выявил полифонию смыслов в «Сонетах»: рефлексивный комплекс («фигуры речи» автора); мотивы смерти — в сфере инструментализма; элегический. Сравнительный анализ ладо-гармонического письма в музыкальных сонетах Шостаковича и Бриттена («Семь сонетов Микеланджело») обнаружил творческие параллели и совпадения стилистических приемов.

Выявление жанрово-стилевых параллелей Шостаковича и Бриттена указывает на объективный ход в ладо-гармонической сфере общеевропейской традиции в камерно-вокальной музыке XX в. знакового произведения позднего стиля Шостаковича. Однако о духовном родстве в прочтении философской поэзии итальянского гуманиста говорить не приходится. Различия обусловлены причинами рефлексивного свойства. «Сонеты» написаны 27-летным Бриттеном в пору его путешествия в США, их концепция связана с молодостью, ожиданием открытий, а творение Шостаковича – на самом закате жизни. Зрелость души художника и тяжкий опыт идеологических запретов выковал язык иносказаний и криптограмм, «зашифрованных» в музыкально-поэтическом тексте. Открыть их для себя, не исказить, но умножить силу воздействия духовного послания Д. Шостаковича — актуальная задача интерпретаторов этой музыки в XXI веке.

Ключевые слова: Шостакович, Бриттен, Хворостовский, авторская рефлексия, смысловая полифония, мелодекламация, инструментализм, смерть, бессмертие.

Liu Nin. D. Shostakovich's Suite on verses by Michelangelo Buonarroti for bass and piano, Op. 145: a semantic key to the polyphony of conceptions. The aim. The article is meant to analyse the semantics of Shostakovich's landmark composition in terms of its performance. A performance version by Dmitri Hvorostovsky (baritone) and Mikhail Arkadiev (piano), which is considered by the composer to be etalon, serves as a material for the analysis. The essence of the "conceptual polyphony" of the author's conception in the suite is revealed by the interaction of the three-pitch and mode-harmonic complexes, namely reflexive ("figure of speech"), motives of death and elegiac. D. Hvorostovsky organises his version as a confession (alter-ego of Shostakovich-Michelangelo), inserting meditative utterances into the song chant with a wide breathing. The main load is carried not only by a word and vocal, but also by the sound image of

the piano. The instrument personifies a sound aura of the outer, unfamiliar to the poet world. M. Arkadiev creates a holistic sound image. The timbre personification and symphonization of the piano part characterize the piano player as a synergetic partner – a poet who thinks with sounds and is an intellectual interlocutor.

Research methodology. Among a few scientific sources which analyse D. Shostakovich's Opus 145 (A. Kremer [2], A. Shelomentseva [6]), the author did not find a semantic analysis carried out in the light of the specifics of a vocal-instrumental performance. Along with the classic works by M. Aranovsky [1] and V. Medushevsky [3], the methodological basis of the study is the comparative and reflexive approaches [5].

Results. #1 "Truth" opens the storyline of the musical dramaturgy. "Morning" (#2) and "Love" (#3) depict the "life-death" dilemma in favour of light. The semantic signs which prevail are a psalmody and "motives of tears". Contrast spheres are set between reflexive images. #5"Anger" functions as a dramatic development (in the toccata stylistics). The musical theme structure of "Dante" (#6) is composed in the "hamlet" style: a meditation at the background of the "theme of glory" (trumpet fanfare in the triplet style).

#7 "To the Outlaw" is the author's monologue about his attitude to the matter of a political exile. The Hymn to Dante in Hvorostovsky's performance sounds as a symbol of immortality of a man's creativity, coinciding in a high level of the spiritual rise with the final of the cycle called "Immortality" (#11). This "reminiscence into future" can be heard not in every interpreter's performance, and represents a style feature of its melo-declamative style.

"Night" (#9) is a quiet climax in the nocturne stylistics as if it were an intermezzo before a tragic culmination "Death" (#10). The truth lies in the termination of the life path (the identity of the themes in "Truth" (#1) and "Death"). As if the author wanted to suggest a wrong answer: everyone is afraid of death ("there is no hope/ and the lies reign/ and the truth hides its eye"). But not the poet! Poetry of Michelangelo has a deeply Christ-centric conception; it requires not an admonition, but a moderate degree of both a quiet meditation and a deep contemplation of death as a transition into immortality. This is the very true credo of Shostakovich's music! With the theme of "the celestial bells" in the philosophical ode "Immortality" (#11), the composer sends a listener into another reality where death has already been overcome by love and a man's creative power (by analogy with "childhood = Paradise"). The ode is characterized with a plain simplicity and purity (crystal resonant timbre and a staccato stroke, along with a hymnal style in the vocal part and a rhythmic increase by means of the leit-intonation) and recreates grandeur of life as a path to immortality.

Novelty. The result of the analysis of Shostakovich's Sonnets Op. 145 performed

by D. Hvorostovsky and M. Arkadiev is an organic "entry" into the artistic world of the author's reflection. The comparative analysis of the mode-harmonic writing style in Shostakovich's musical sonnets and Britten's "Seven Sonnets of Michelangelo" revealed a correspondence in the stylistic techniques. However, it has nothing to do with a spiritual relationship. The differences are caused by the age-related reflection of the creative work. "Sonnets" were composed by a 27-year-old Britten during his travel to the USA; their concept is youth, anticipation of findings. Meanwhile, Shostakovich created the sonnets in his declining years. Maturity of the artist's soul and a difficult experience of ideological prohibitions moulded the cryptogram language encoded in the musical-poetic text. To decode this language and comprehend it, as well as to multiply the impact power of D. Shostakovich's spiritual message is an urgent task for the 21st-century interpreters of his music.

Practical significance. The comprehension of the role of Shostakovich's Opus 145 reveals the artistic potential of reflection in the vocal genre. The semantic analysis serves as a style-forming mechanism which helps to comprehend the author's reflection of the composer in the value system of the 20th-century performance art. Chinese singers use the experience of studying of "Sonnets" for creative projections onto composer's creativity in China, as well as for detecting reflexive influences in modern vocal art.

Keywords: Shostakovich, Britten, Hvorostovsky, author's reflection, conceptual polyphony, melo-declamation, instrumentalism, death, immortality.

Постановка проблемы. Вершиной философской лирики позднего творчества Шостаковича является Сюита на слова Микеланджело Буонаротти, ор. 145 (в дальнейшем сокращенно «Сонеты»).

Среди стилевых приоритетов китайских исполнителей камерного жанра вокальная музыка Дмитрия Дмитриевича Шостаковича занимает периферийное место. Её неактуальность в китайском вокальном исполнительстве можно объяснить не только слушательскими штампами или стилевыми симпатиями (к примеру, итальянского оперного наследия, или культом музыкального романтизма. Можно предположить, что причиной неисполнения вокальных опусов гениального композитора мировой музыкальной культуры XX в. заключается в различии ментальных оснований вокального искусства Китая и Европы. Точнее — в некоторой отчужденности певцов Востока от европейского искусства, которое связано не с психологией, эмоционально-душевной жизнь, а с трансцендентной реальностью — европейс-

кой философией, традицией самопознания и самосознания, то есть сферой духовной жизни. Типичный пример рефлексивной семантики — «Разговор Гамлета с совестью» из вокального цикла на стихи Марины Цветаевой. Таким образом, актуальность темы продиктована потребностью певцов камерного жанра в расширении жанрово-стилевых основ репертуара и уровня творческой зрелости (акме) интерпретаторов XXI в.

Стихи Микеланджело написаны им в почтенном возрасте, словно ответ на поиск истины человеческого бытия не только в камне и красках, но и в «летучем» печатном слове. Ментально художественное сознание итальянского гения эпохи Возрождения принадлежит христианской культуре. Появление «Сонетов» Дмитрия Шостаковича — факт автобиографии. Смертельно больной композитор имеет мужество размышлять о главной тайне жизни в христианском ключе, наравне с великим Данте (героем сонетов №№ 6 и 7). После премьеры сочинения в Москве 1974 г. он больше не появится на публике.

Общий стиль музыкальных сонетов Шостаковича был воспринят с большим подъёмом и пониманием его духовной силы и красоты. В вокальном жанре тяготение к авторской рефлексии проявилась позже, чем в симфоническом (Пятая) и инструментальном жанрах (Первый скрипичный концерт). После Четырнадцатой симфонии (1974) авторская рефлексия утвердилась как новый тип музыкальной семантики. Композитор подключил слово к методу симфонического обобщения в качестве объективного комментатора для того, чтобы символика поэтического миросозерцания помогла звукообразному мирочувствованию. Слово Микеланджело становится ключом к пониманию образа Автора и духовного содержания его музыкальных сонетов. Надо отдать должное художественному чутью гениального композитора, который зашифровал духовное послание не только для слушателей современной ему советской эпохи, но и музыкантов-исполнителей Будущего времени: «я оставляю сердце вам в залог»; «моя душа твоей душе близка»; «я жив в тебе / в друге друг отображен»!

Цель статьи — выявить семантические «скрепы» музыкальной драматургии «Сонетов» Д. Шостаковича для постижения духовного завещания гениального композитора и адекватного воссоздания смысловой полифонии авторской концепции.

Объектом исследования является камерно-вокальное искусство XX в., предметом — сюита Д. Шостаковича на стихи Микеланджело ор.145 для баса и фортепиано как отражение рефлексивного стиля мировидения. Материалом интерпретационного анализа служит исполнительская версия Дмитрия Хворостовского (баритон) и Михаила Аркадьева (фортепиано), которую автор считает эталонной среди других.

Анализ последних публикаций. Среди немногочисленных научных источников, посвященных избранному опусу Д. Шостаковича (М.Арановский [1], А. Кремер [2], А.Шеломенцева [6]), нам не удалось его обнаружить семантический анализ сквозь призму специфики вокально-инструментального исполнительства. Методологической основой такого анализа, помимо классических работ по музыкальной семиотике М. Арановского [1] и В. Медушевского [3], послужат также сравнительный, историко-типологический и рефлексивный подходы.

Изложение основного материала. Среди предварительных задач, необходимых для раскрытия цели исследования — вопрос о влияниях британского композитора Б. Бриттена, с которым композитор несколько раз встречался в официальной и дружеской обстановке В частности, композитор высказывал мысль о творческом родстве и уважении к произведениям творца «Военного реквиема» (см. об этом: 4). Б. Бриттен часто выступал в качестве блестящего пианиста-интерпретатора чужих и собственных сочинений: он был в числе первых исполнителей Виолончельной сонаты Д. Шостаковича (в содружестве с В. Ростроповичем). Шостакович был очевидцем блестящих премьер сочинений Б. Бриттен в Москве (1966): в частности, «Семи сонетов Микеланджело» в исполнении прекрасного певца-шубертианца Питера Пирса (тенор). Очевидно, что современным исследователям следует учесть это при анализе вокального прочтения поэзии Микеланджело, чтобы самому обнаружить явные (или сокрытые) знаки присутствия содружества двух гениев, принадлежавших одной эпохе, хотя и слишком разным национально-культурным контекстам.

После одного из посещений СССР, вдохновившись картиной Рембрандта в Эрмитаже (Санк-Петербург), Бриттен напишет церковную притчу «Блудный сын» (1968), и посвятит это сочинение Дмитрию

Дмитриевичу в знак глубокого почитания. В свою очередь Шостакович позже посвятит Бриттену Четырнадцатую симфонию (1974), в которой, как известно, впервые изложена его философия «жизни и смерти».

Среди исследовательских задач – вопрос о праве автора музыки на выбор жанрового имени — «сюита» вместо «вокальный цикл» [в обновление жанрового фонда камерно-вокальной лирики «Семь стихотворений А. Блока» (1967), написанного для Г. Вишневской (где вместо песни или романса — стихотворение)]. В воспоминаниях Шендеровича содержится признание Д. Шостаковича, что композитор не любил определения «вокальный цикл» [2, с. 501]. Интересно, что это сказано после создания Четырнадцатой симфонии, в которой принцип вокальной циклизации действует как механизм обновления жанра симфонии и симфонизма — ведущего творческого метода Д. Шостаковича. В «Сонетах» ощутимо обратное влияние: в вокально-инструментальной сюите из 11 частей действуют принципы монотематизма и разработочности. Смысловая кульминация приходится на финал, который задуман автором как ответ на философскую дилему «жизнь или смерть?». Отсюда общая драматургия цикла имеет характер сквозного развертывания одной идеи — Истины — к концу произведения, а ее утверждение создает особый «профиль» исполнительской репрезентации — путь духовного восхождения (термин Л. Шаповаловой [6]).

Концептуально «Сонеты» представляют собой размышление великого художника о духовном пути поэта. Шостакович даёт отдельным сонетам ёмкие поэтические названия: подобно философским максимам, они объединяют 11 частей в единую слитно-цикическую форму (в отличие от Бриттена, который лишь указывает номера первоисточника. Поэтому сочинение английского композитора можно исполнить по принципу вокальной миниатюры, как отдельное сочинение, в то время как «Сонеты» Шостаковича должны исполняться непременно одним циклом, как симфония).

Основная загрузка при раскрытии художественной концепции произведения ложится не только на слово поэта и вокал, но и на звуковой образ фортепиано как равноправного участника философского диалога. Инструмент трактован в новой стилистической манере, но по-

прежнему олицетворяет тембральное богатство как символическую ауру внешнего мира, чужого к внутреннему миру поэта. (Позже композитор сделает оркестровку «Сонетов», благодаря которой семантика интонируемого слова разъясняется с помощью тембров симфонического оркестра. Певец должен изучить партитуру, даже если планирует концертное выступление с фортепиано).

Перейдем к аналитической оценке семантических комплексов сочинения, сложных (для тех, кто незнаком с музыкальным языком позднего Шостаковича) и одновременно очевидных, лежащих на поверхности для чуткого певческого слуха. Под образно-семантическими «скрепами» будем понимать звуко-идеи —главные концепты поэтического текста, воплощенные в системе ладо-гармонического письма композитора.

№1 «Истина» открывает сюжет, подобно интродукции к музыкальной драме, в которой заключен тайный смысл драмы жизненной. Что означало слово «истина» во времена Микеланджело? Единственно возможный ответ — имя Бога, данное и в переводе А.Эфроса («Ты внял, Господь», «…я ж Твой слуга»). Тема солиста предваряется инструментальной символикой (сияние божественного «трубного гласа»), ярко отличной по композиторскому письму от вокальной партии (canto). Если звучание фортепиано под пальцами М. Аркадьева пронзает слух сверхдинамикой *ff*, скупой графичностью фактурного рисунка, диссонансов в узком амбитусе, то изумительно теплый, благородный тембр Д. Хворостовского – словно голос Поэта, умудренного жизненными невзгодами, страдающего от неблагодарной толпы, чуждой правде искусства. Мелос отличается выразительной декламационной пластикой (широкие скачки и плавное противодвижение, заполняющее «пустоты» ладовыми сдвигами и ясными кадансами).

Основными «фигурами речи» (автора = поэта-философа) являются:

- «голос истины» на нисходящей чистой квинте (ч.5): «Есть истины» и «Ты внял, Господь»);
- ламентозо (звенья нисходящих секунд в объеме уменьшенной кварты от VI-й низкой к III-й ступени (т. 9);
- мотив «утверждения» на восходящей кварте: словно «ответ» человека на Божий глас — ч.4. (обращение чистой квинты).

Все последующее — вариантное развертывание из моноисточника, с фактурно-ритмическими превращениями и звуковысотными «подвижками» в пределах хроматической тональности. Если помнить, что экспозиция вокальной партии постоянно перемежается инструментальным голосом, то следует признать, что автор музыки опирается на законы диалогического общения: опора на повторное строение тематизма ($a+a^1$), кратковременные «сдвиги» в тональные сферы es-moll, e-moll c-moll в зоне развития (motus), приводящего к драматической кульминации в высокой тесситуре (т. 43-49), в которой гневные терцовые возгласы сменяются мелодическим уходом (по нисходящей уменьшенной кварте) к нижнему устою. Формула «возгласа» на восходящую малую терцию (вместо благородной нисходящей ч.5) станет знаком авторской рефлексии в последующих разделах цикла (см., например, кульминацию «Данте» на словах «О Данте, Данте»).

Неточная реприза («но есть к земным заслугам безразличье на небесах») строится в противодвижении (в сравнении с кульминацией среднего раздела): тема солиста от нижнего тона des в тихой динамике впечатляет восхождением (на интонациях ум.4, ч.4) к заключительной кульминации: «что ожидать плодов сухого древа»! Заметим, что и в дальнейшем композитор заключительные музыкальные строки сонета будет выделять укрупнением длительностей для подчеркивания смысловой значимости.

Уменьшенная кварта в интонационной системе стиля Д. Шостаковича — узнаваемое «родимое пятно», излюбленный интервал, характеризующий сферу тягостных душевных переживаний, знак обезличения человека, сомнения и духовной пустоты. В партии фортепиано в коде «Истины» он усилен другим семантическим «двойником» смерти — тритоном (ум. 5). В сочетании с ламентозными ходами в басу в укрупненном ритме тритоновые мотивы фортепианного заключения «Истины» предвещают трагический конец истории человеческой жизни. Так в звукообразе «Истины» в «свернутом виде» хранится информация о глубинных символах вербального и интонационно-жанрового ряда ор.145. Рефлексию подчеркивают монологичность и исповедальность тона авторского высказывания. Забегая вперед, укажем, что повторение фортепианной темы «Истина» в №10

«Смерть» под иным семантическим знаком целиком закономерно, ибо такова семантика смерти в сочинениях Шостаковича предыдущего периода творчества (симфония №14, квартеты № 13, 15). Закономерным представляется и обилие автоцитат в дальнейшем тематическом развитии, что указывает на метод авторской рефлексии.

«Утро» — побочная партия в сонетном сюжете — в тональности Des-dur обрисовывает дилему «жизнь и смерти» в пользу света и добра. Трехчастная миниатюра повествует о нежных ланитах и красивых нарядах любимого существа, в иносказательной манере нежных смысловых «полутонов» избегая психологических излишеств. Из семантических знаков преобладают: псалмодия (на тонической квинте или терции); «мотивы слез» (нисходящие секунды и терции); иногда квартовый возглас нарушает мерное движение восьмых в сложной переменности метрической сетки (3/2 – 4/4 – 3/4 – 5/4), что придает умиротворенному образу «Утра» стилистику мелодекламации при общем характере любовной игры-признания.

«Любовь» (№3, Allegretto, D-dur) — двойник «Утра», женская оппозиция «Ночи» (№9). Быстрые этюдные разбеги (в кларнетовой тембрике) в высокой тесситуре с неожиданным кадансом-арпеджиато «рисуют» разговор с Любовью (вокальная партия) в солнечном интерьере (имя Любовь принадлежит христианскому Богу-Сыну). Как, впрочем, и второй раздел A^1 (тт.27-39), где аккорды в высоком регистре — словно колоннады Небесного храма, чего нельзя сказать о заключительном разделе A^4 сложной двухчастной формы (с 48 т.). В нем движение солнечных людей угасает в более низких регистрах: сначала первой-второй октавах (переход к третьему разделу *B*, а позже в постлюдии (тт. 74-80) — в низком регистре большой октавы с квинтовым ходом каденции баса (оминоренный d-moll) в контроктаве.

Развивающий раздел *B* (H-dur) тематически трансформирован: перед его появлением у фортепиано звучит «мотив сомнения» (две квинты вниз — чистая и уменьшенная) — «эхо» темы Истины. Тема canto с ласковой нисходящей терцией мажорного лада поднимается к гармонической VI ступени для ламентации и уходит на миксолидийскую VII-ую ступень, с которой начинается «фигура восхождения» в объёме уменьшенной октавы. Этот интервал как устойчивый

образ-интонация имеет статус поздне-стилевой эмблемы музыкального языка Шостаковича.

Звуковой образ фортепиано создает разительный контраст вокальной мелодии речитативного склада: красота пластики голоса в огранке пассакальи (крупными длительностями в низком регистре). Её поступь создаёт гулкую пустоту, разительный контраст страданий человека и неумолимой смерти (аналогия с темой чаконы из Largo трио «Памяти Соллертинского»).

Драматические темы № 4 «Разлука» (где содержится символическое признание «Я оставляю серце Вам в залог») и №7 «Изгнаннику» (Данте). Оба решены в стилистике жанра монолога. Здесь роль фортепиано сведена к минимуму, скупой поддержке вокальной партии для тонального «настроя», чтобы певец был подготовлен к сложным «поворотам» ладогармонического развития. Аккорды-педали создают сонорность письма, нетипичную для предыдущих опусов Шостаковича.

Между рефлексивными образами помещены контрастные им сферы чужого внешнего мира. Так, №5 «Гнев» выполняет функцию драматической разработки: основной образ (в стилистике токкаты) напоминает по настроению библейскую сцену изгнания торговцев из храма («и кровь Христову продают на вес»). В поэтическом тексте отметим тему смирения «уста Христовы терпеливо немы».

«Данте» (№ 6) — разговор с великим поэтом, воспетым Микеланджело, выход из трагического надлома и напряжения душевных сил героя. Музыкальный тематизм выдержан в типичном для Шостаковича «гамлетовском» духе (речевые обороты, обилие уменьшенных кварт — знака сомнения) на фоне инструментальной «темы славы» (медь фанфар в триольном ритме). Мистический образ поэта, спустившегося в ад (чтобы живым предстать «*для Божья лицезренья / и нам поведать все, чем умудрён*»), для показа советскому слушателю — смелый шаг со стороны автора музыки! Данная тема характеризует его отнюдь не слабую осведомленность о христианской этике.

«Изгнаннику» — авторский монолог о жизненных ценностях в завуалированной форме повествует об отношении автора музыки к теме политического изгнания. Устами Микеланджело идет раздумье о

величии личности и таланта Данте для будущих поколений: «*Как будто чтим, а все же честь мала…/ когда пуста и наша похвала. / Но дверь, что даже небо не закрыло пред Данте /отчизна злобно заперта*». Весь тематический комплекс относится к образу Поэта, от лица которого размышляет музыкальный двойник. Именно так воспринимается исполнение Д. Хворостовского. Он словно переключается на личность Данте и одновременно образ автора (композитора), она интересна ему показом страдающего от приближающейся смерти, но мужественного смотрящего ей в обличье человека.

Вокальная тема широкого диапазона звучит без сопровождения: от нижней к верхней тонике cis^2, захватывая в своём восхождении ламентозные и квартовые мотивы, поднимается по звукам минорного квартсекстаккорда. И закономерный спуск через две нисходящие кварты к кадансу тональности g-moll (d–g). Неустойчивость половинного каданса — тритон от основной ладотональности — мелодически охватывает диатонику и напряженно растет по трем звеньям секвенции по восходящим квартам (ч. 4). Фортепиано в унисонном движении глубоких басов подхватывает тематические элементы: три восходящих ч. 4 с верхним опеванием-«стоном» в последнем звене, затем квинту, звучащую тоже как стон. В целом стиль мелоса в партии солиста приближается к декламации, напоминая стилистику темы «Истины».

В кульминации развивающего раздела (вариант темы от тона *c*) у фортепиано возвращаются токкатные формулы «Гнева» (на слова «*так совершенству низость мстит от века*») — разработочный приём, связанный с монотематизмом. Динамическая реприза трансформирована тематически и тонально. Здесь вокал и инструментальная партия впервые синтезированы: в подтексте многие слушатели на премьере сочинения 30 июля 1974 года услышали намёк на современников — музыкантов-изгнанников («*один пример из тех, которых море!*») — к примеру, гениального виолончелиста Мстислава Ростроповича и его жены, выдающейся певицы Галины Вишневской, которые популяризировали творчество Шостаковича на Западе.

Вокальная кульминация строится на квартовой интонации в динамике ff и высокой тесситуре (des^2– as) в различных метро-ритмических и фактурно-регистровых вариантах. Тема на дважды повто-

ренном тезисе «*Так мир не знал выше человека*» мелодически рельефно завершает рассказ гения о духовной силе гения: звучание отдельных тонов в ритмическом увеличении, словно удары резца по камню. Фортепианные аккорды и линии вторят певцу в полном согласии, оставляя после себя дух величия.

В исполнении Д. Хворостовского гимн Данте (прошло 700 лет со дня его смерти) звучит как символ бессмертия человеческого творчества, перекликаясь по высоте духовного подъёма с финалом цикла «Бессмертие» (№11). Эта смысловая арка (реминисценция в будущее) прослушивается не у каждого интерпретатора, являясь стилевым качеством его мело-декламационного стиля. (В отличие, например, от плакатной речитативности исполнительского стиля Евгения Нестеренко, первого исполнителя «Сонетов», с его нарочитым пафосом нравоученья, где общий ход нарративен, а в финале назидателен в идеологическом тоне. Между тем, глубоко христоцентристская концепция мироздания у Микеланджело требует не менторства и крика, а мудрой меры тихого созерцания и глубины всматривания в смерть и бессмертие. Это и есть истинное кредо музыки Шостаковича!).

«Творчество» (№8) — инструментальный образ процесса творения насыщен звукоизобразительной символикой. О звукоподражании в партии фортепиано ударам молотка, силой которых славилась рука великого скульптора, говорил сам Шостакович [4, с.501].

Вокальная тема узнается не только по лейт-интонациям (мотив «искупления», восходящая кварта — дух жизни, или ответ на призыв Творца), но насыщена и новыми стилистическими знаками (триольным ритмом, гипофригийским тетрахордом и уменьшенной октавой) для внешнего олицетворения деятельности художника как служения. Очень важны такие приметы фортепианной темы «Творчества», как «рванный» темпоритм с обилием пауз, переменность метра (4/4 и 3/2), резкие акценты и диссонантные аккорды, чередующиеся с арпеджированными форшлагами (словно искры, высеченные из каменной глыбы!). Опорные тональные центры «сцеплены» по принципу большетерцовых кругов: b-moll – D-dur – Fis- dur), что вызывает прямые параллели с музыкальной стилистикой Бриттена («Семь сонетов Микеланджело»).

«Ночь» (№9) — «тихая» кульминация, в стилистике ноктюрна. Согласно поэтическому тексту, ваятель ведет разговор со своей ожившей скульптурой (в усыпальнице Медичи в Риме). Музыкальная семантика соответствует картине благоухания роскошной южной природы, покачиванию волн или дуновения воздушных потоков. Тем контрастнее звучит ответ статуи: «*Зачем мне просыпаться*?». Ведь кругом царит беззаконие и смерть! И вновь аллегория вызывает параллели к рельности, в которой жил автор анализируемой музыки!

«Смерть» (№10) открывается автоцитатой — инструментальным вступлением из № 1 «Истина». Словно автор хочет внушить слушателю неправильный ответ: истина заключена в конечности земного пути. Каждый боится смерти («*надежды нет /и ложь царит/ и правда прячет око*»). Но не поэт, который вопрошает: «*Когда ж, Господь, наступит то, чего ждут верные тебе*?». Композитор готовит слушателя к правильный ответу — в философской оде «Бессмертие» (№11). Тема «небесных колокольчиков» эпилога строится на автоцитате, заимствованной из юношеского портфеля композитора (отсюда условная аналогия «детство — Рай»). Её незатейливость и чистота вызывает улыбку, а хрустально-звонкий тембр и стаккатный штрих (словно снежинки в высоком небе) отсылают в иную реальность, где смерть уже не властна: она преодолена любовью, творческой силой веры человека. Звучание этой темы в репризе вызывает ассоциацию с музыкой Г. В. Свиридова («Снег идет» из «Маленькой кантаты» на стихи Б. Пастернака: сопоставление тоники и нижней медианты, оркестровка). Гимничность в партии вокала воссоздает ясность и величие жизни как дороги в бессмертие (ритмическое увеличение лейт-интонаций).

Выводы. 1) Результатом изучения Сонетов ор. 145 Шостаковича в исполнительской версии Д. Хворостовского — М. Аркальева является органичное «вхождение» в художественный мир авторской рефлексии. Изучение вокального стиля позднего Шостаковича помогает иноязычным певцам почувствовать духовный «нерв» Сонетов как реалию современной культуры. Следует привлечь музыкальную красоту этого сочинения в качестве действенного средства единения людей в духовном пространстве Микеланджело и Шостаковича — гениальных мыслителей, творящих в сердцах людей дух сво-

боды и радости под знаком «Истины — Любви — Творчества»!

2) Драматургические «скрепы» раскрываются благодаря лейтмотивной системе, истоком которой служит тематизм «Истины». В целом концептосфера (главные образные идеи) включается в себя три «семантических комплекса». Наиболее богат представлен рефлексивный комплекс как образ автора (мыслителя и музыканта). Среди семантических фигур речи автора:

- нисходящая чистая квинта — в благородно «виолончельном» тембре Д. Хворостовского эта интонема звучит мягко, но достойно, как голос Бога-Истины; на этот интервал приходятся другие знаки-эквиваленты Добра, Любви в драматургии цикла (например: чистая октава вверх);
- псалмодирование (распевание одного тона в мономерной ритмике) в жанре монолога («Утро», «Любовь», «Разлука», «Изгнаннику»), диалога («Ночь»);
- уменьшенная кварта (скачком или заполненная поступенным движением — мотив «сомнения», «нечистой совести» в противовес чистой кварты — семантика ответ человека на призыв Бога).

Наконец, к рефлексивной семантике относятся повсеместно встречающийся мотив слез (нисходящая секвенция из сцепленных малых секунд в объёме уменьшенной кварты) и риторическая фигура climax (восхождение из фригийских и гипофригийских попевок в объеме уменьшенной октавы), который по тексту связан с мотивом «духовного противления злу».

Второй семантический комплекс — это «фигуры смерти» (исключительно из инструментальной сферы) и её интервально-тембровая эмблематика: тритон (уменьшенная квинта) — вместо Божественной Личности — «личина пустоты», маска дьявола; пассакалья октавные ходы в низких тембрах контрабасов и тромбонов); похоронный марш и хорал; квартовые цепочки в зоне каданса, разрушающие диатонику и уводящие в напряженно-диссонансные звуковысоты.

Третий семантический комплекс менее оригинален, но зато узнаваем в качестве знаков элегического словаря жанра: малотерцовые интонемы (мольба) и их обращение — малые сексты (м. 6), большетерцовые ходы и их обращение (б. 6); ходы по звукам минорного квартсектаккорда (м. 6/4), мажорного секстаккорда (б. 6).

2) Выполненный семантический анализ выявил присутствие и действие в «Сонетах» метода авторской рефлексии (= голосу поэта). Неслучайными выглядят в этом контексте стилевые параллели, во-первых, со стилистикой Мусоргского, автора «Бориса Годунова» и «Песен и плясок смерти», оркестрованных Шостаковичем накануне работы над Четырнадцатой симфонией. Во-вторых, в ладогармонической технике отмечено сходство с интонационным языком Б. Бриттена.

3) Выявление жанрово-стилевых параллелей в камерно-вокальной музыке XX в. укажет исполнителям на общие законы ладо-гармонического письма, объективный ход общеевропейской традиции. Времена написания церковной притчи «Блудный сын» Б. Бриттена, посвященной Шостаковичу (1968) и «Сонетов» Д. Шостаковича (1971) были ещё свободны от воздействия надвигающейся внеличностной поэтики постмодерна, напротив, отмечены «движением» к европейскому гуманизму. Однако о духовных параллелях в прочтении поэтического наследия итальянского гуманиста двумя большими музыкантами своего времени говорить не приходится.

Философская рефлексия Шостаковича не соответствует любовному эросу Сонетов Бриттена, стилизованных под бельканто, как духовное не может по своей небесной высоте быть уподоблено душевности психического мира. Различия обусловлены причинами опять-таки рефлексивного свойства. «Сонеты» написаны 27-летным Бриттеном в пору его путешествия в США: их концепция связана с молодостью, ожиданием открытий, в то время как творение Шостаковича — на закате жизни. Зрелость души и тяжкий опыт запретов свободы выковал язык иносказаний и символических криптограмм, которые «зашифрованы» в музыкально-поэтическом тексте. Открыть их для себя, при этом не исказить, но умножить силу воздействия духовного послания Шостаковича («*я оставляю сердце вам в залог*»; «моя душа твоей душе близка») — актуальная задача интерпретаторов этой музыки сегодня.

Перспектива дальнейшего развития темы. Осмысление роли опуса 145 в творческом методе Д. Шостаковича открывает возможности рефлексии в вокальном жанре. Авторская рефлексия служит стилеобразующим механизмом — ключом к духовному самопознанию, как в композиторском творчестве эпохи нарождающегося по-

стмодернизма (70-е годы прошлого века), так и в системе ценностей исполнительского искусства XXI в., озабоченного поисками духовных приоритетов. Китайские певцы используют опыт изучения «Сонетов» для творческих проекций на композиторское творчества в Китае, установления рефлексивных влияний в современном вокальном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Века связующая нить (о сюите для баса и фортепиано «Сонеты Микеланджело» Д. Шостаковича) / М. Арановский // Новая жизнь традиции в советской музыке. – М., 1989. – С. 207-273.
2. Кремер А. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов: автореф. … канд.. лисс. – М., 2003. – 24 с.
3. Медушевский В. Духовный анализ музыки. – М. : Композитор, 2014. – 567 с.
4. Уилсон Элизабет. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками [пер. с англ. О. Манулкиной; ред. А. Митрофанова]. – СПб. : Композитор, 2006. – 536 с.
5. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. – Харьков : Скорпион, 2007. – 272 с.
6. Шеломенцева А.В. Сюита Д.Д.Шостаковича на стихи Микеланджело и русская философская мысль XX века // Проблемы музыкальной науки. – Уфа : УГИИ, 2014. – Вып. 1 (14). – С. 80-84.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. Veka svyazuyushchaya nit' (o syuite dlya basa i fortepiano «Sonety Mikelandzhelo» D. Shostakovicha) / M. Aranovskiy // Novaya zhizn' traditsii v sovetskoy muzyke. – M., 1989. – S. 207-273.
2. Kremer A. Vokal'nyye tsikly D. Shostakovicha kak semiosfera poeticheskogo i muzykal'nogo tekstov: avtoref. … kand.. liss. – M., 2003. – 24 s.
3. Medushevskiy V. Dukhovnyy analiz muzyki. – M. : Kompozitor, 2014. – 567 s.
4. Uilson Elizabet. Zhizn' Shostakovicha, rasskazannaya sovremennikami [per. s angl. O. Manulkinoy; red. A. Mitrofanova]. – SPb. : Kompozitor, 2006. – 536 s.
5. Shapovalova L. Refleksivnyy khudozhnik. Problemy refleksii v muzykal'nom tvorchestve. – Khar'kov : Skorpion, 2007. – 272 s.
6. Shelomentseva A.V. Syuita D.D.Shostakovicha na stikhi Mikelandzhelo i russkaya filosofskaya mysl' KHKH veka // Problemy muzykal'noy nauki. – Ufa : UGII, 2014. – Vyp. 1 (14). – S. 80-84.

УДК 784.087.68.071.2 : 78.03 (477.54)

Черная А.
Харьковский национальний университет искусств им. И. П. Котляревского

СТИЛЬ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАМЕРНОГО ХОРА ИМ. А. ПЕТРОСЯНА НТУ «ХПИ»

Черная А. Стиль деятельности Камерного хора им. А. Петросяна НТУ «ХПИ». Статья посвящена выявлению особенностей исполнительского стиля одного из уникальных коллективов Харькова второй половины XX в. Хоровое искусство региона за последние полтора века представлено аматорскими и профессиональными, учебными и детскими, народными и церковными коллективами, что представляет огромный, исторически сложившийся пласт культуры.

Актуальность темы состоит в изучении функциональной многоукладности хорового искусства Харькова на современном этапе. В условиях глобализации их деятельность отличается не только региональной самобытностью, но и охранительной функцией по отношению к традиции (в широком понимании). Ведущей тенденцией хорового исполнительства сегодня является сближение функций деятельности хоровых коллективов, воспитание хормейстера-культуртрегера.

Ключевые слова: камерный хор, аматорское искусство, исполнительский стиль, региональная культура, хормейстер.

Чорна А. Стиль діяльності Камерного хору ім О. Петросяна НТУ «ХПІ». Стаття присвячена вияву особливостей виконавського стилю одного з унікальних колективів Харкова другої половини XX ст. Хорове мистецтво регіону за останні півтора століття представлене аматорськими, професійними, учбовими, дитячими, народними, церковними колективами, які увиразнили величезний, історично сформований пласт культури.

Актуальність теми полягає у вивченні функціональної багатоукладності хорового мистецтва Харкова на сучасному етапі. В умовах глобалізації діяльність аматорського колективу вирізняється не лише регіональною самобутністю, але й виконанням охоронної функції по відношенню до традиції. Однією з провідних тенденцій хорового виконавства сьогодення є виховання хормейстера-культуртрегера, зближення функцій діяльності хорових колективів.

Ключові слова: камерний хор, аматорське мистецтво, виконавський стиль, регіональна культура, хормейстер.

Chornaya A. Performance style of A. Petrosyan chamber choir of NTU "KhPI". Statement of the problem. The research paper focuses on revealing specific features of the performance style of A. Petrosyan Chamber Choir of NTU "KhPI". Kharkiv choral art is represented by a variety of ensembles — amateur and professional, educational and children's, folk and church ones, forming a huge cultural stratum. In the context of art globalization their activity is distinguished not only by regional specificity and originality, but also by the protective function (in the broadest sense). The relevance of the topic is defined by the study of cultural trends of Kharkiv choral art of the past and present. Performing activity of amateur groups as a reflection of cultural and artistic intentions of the 21st century listeners is on the stage of new transformation, which requires scientific and theoretical reflection.

The object of the research is the choral art in Kharkiv region; its subject is the performing activity of A. Petrosyan Chamber Choir of NTU "KhPI".

The purpose of the article is to reveal the stylistic principles of the performing activity of A. Petrosyan Chamber Choir of NTU "KhPI" as a bearer of regional culture in the second half of the twentieth century.

Analysis of the latest publications on the subject. The study of available sources dealing with choral studies (articles by N. Belik-Zolotareva [1], Y. Ivanova, V. Kutluyev [7], I. Korzhavykh [6], A. Laschenko [8], V. Rozhko [12], A. Savelyeva [13]) has revealed a lack of systematic information and in-depth evaluative characteristics of the selected concert ensemble.

Statement of the basic material. The Chamber Choir of Kharkiv Polytechnic Institute was formed in 1950s. Its first leader was Alexander Polshin. This period is highlighted in the memoirs of L. B. Kazanovich [5].

In 1956 Vyacheslav S. Palkin, a first year student of the choral conducting department of Kharkiv Conservatory, headed the choir and worked with it until 1977. During this period the performance level of the choir rose to a qualitatively new level. he most active phase in the performing activity of the choir began in the 80's with the appearance of a new leader Alexander Petrosyan, the honored art worker. Concert performances at the KhPI Palace of Students, participation in collaborative concerts of the city along with the leading ensembles of the Kharkiv Philharmonic, Kharkiv Opera and Ballet Theater, as well as recordings on Kharkiv Television and the All-Union Radio — are vivid indicators of the choir's mastery and its leader's skillfulness. The repertoire of the choir included works by I.S. Bach, W.A. Mozart, G. Sviridov, G. Gershwin that were performed in the arrangement of A. Petrosyan.

KhPI Choir under the direction of A. Petrosyan successfully presented its art at the All-Union Festival of Arts "Students' Spring" in Leninakan (Armenia). From

1983 to 1987, it participated in various festivals in the republics of the USSR, Poland, it also hosted choral ensembles from Georgia. In 1985 the choir received the title of the winner of the XII World Festival of Youth and Students, and in February 1987 it was awarded the title of the People's Choir.
From 1995 to 2008, the performing activity of the choir was suspended. The alumni of the choral conducting department of I.P. Kotlyarevsky KhNUA became the successors of the greats of the choral movement in Kharkiv. From 2008 to 2016 A. Petrosyan chamber choir was headed by Felix Sokol. With the emergence of the leader the choir not only "came alive", but also started performing widely, taking part in various festivals and contests, friendly meetings; it organized choir festivals of technical universities "Singing extravaganza". Continuing the performing traditions, laid by V.S. Palkin and A. Petrosyan, the current head of the choir Maxim Sidorov works in the same direction.
Conclusions. The performance style of A. Petrosyan Chamber Choir of NTU "KhPI" is characterized by such principles as high academicism, richness of the repertoire, active performance practice as a factor of democratization and cultural development. The leading role in the formation of the creative ensemble's style belongs to the choirmaster, who is the leader, the height to which the thoughts and souls of each participant of the choir rush.
Perspective of the further development of the topic. The versatility of the material under study makes it possible to depict a "choral picture" of musical Slobozhanschina on the example of other vivid representatives of its cultural life: the Boys Choir of Kharkiv Music Specialized Boarding School, the "Amadeus" Boys Choir of W.A. Mozart children's music school, the Church Choir of the Intercession (Pokrovsky) Monastery, the Academic Students Choir of Kharkiv State Academy of Culture.
Key words: chamber choir, amateur art, performance style, regional culture, choirmaster.

Постановка проблемы. Обращаясь к сегодняшней действительности, изучая социально-культурные процессы в области хорового искусства, пересматриваются новые грани его функционирования. Национальное самосознание культуры требует новых форм выражения окружающей действительности. С давних времен интеграция различных тенденций западноевропейской и славянской «хоровой ойкумены» сформировали особый культурный тип хорового искусства Харьковщины. Об этом свидетельствуют исторические факты (творчество композиторов, активная исполнительская деятельность, про-

фессиональные и культурные связи). «Природное месторасположение региона, которое ощущает влияние, как с Востока, так и с Запада, является неповторимым феноменом Харьковской школы. На примере функционирования учебных заведений Харькова XIX-XX ст. ярко прослеживается генезис и эволюция хоровой культуры Слобожанщины», — утверждает В. Рожок [12, с. 283].

Исторически сложилось так, что хоровое искусство Харькова представлено разнообразием коллективов — аматорские и профессиональные, учебные и детские, народные и церковные, составившие огромный культурный пласт украинского музыкального искусства. В современных условиях глобализации их деятельность отличается не только региональной самобытностью, но и охранительной функцией по отношению к традиции. Таким образом, актуальность предлагаемой темы состоит в важности изучения функциональной многослойности хорового искусства Харькова прошлого и настоящего.

Анализ последних публикаций по теме. Проблемы функционирования хоровой культуры Харьковского региона на разных исторических этапах освещали в своих работах Н. Белик-Золотарева, Ю. Иванова, В. Кутлуев, И. Коржавых, А. Лащенко, В. Рожок, А. Савельева. Однако их анализ выявил отсутствие системной информации и глубоких оценочных характеристик относительно аматорских коллективов с такими давними традициями, оригинальным хоровым опытом, как у Камерного хора имени А. Петросяна НТУ «ХПИ», избранного в качестве материала данной статьи.

Объектом исследования является хоровое искусство Харьковского региона (от истории до современности); предмет — деятельность Камерного хора имени А. Петросяна НТУ «ХПИ» (1951-2016).

Цель статьи — выявить общие стилевые принципы исполнительской деятельности Камерного хора имени А. Петросяна НТУ «ХПИ».

Изложение основного материала. Раскрывая важные аспекты, изучая новые пути развития хорового дела, научное музыкознание становится на путь переосмысления проявлений форм хоровой культуры. Ведущую роль в формировании духовной культуры Харьковского региона занимает феномен аматорского хорового пения. Изучение деятельности хоровых коллективов и наследие отдельных хоровых деятелей представляет перспективу для истории интерпретологии.

Рассматривая вопросы стиля деятельности аматорского коллектива, следует конкретизировать дефиницию данного понятия. В качестве исходного критерия будем опираться на понимание стиля как повторяемости определенных содержательно-формальных признаков, объединяющих ряд конкретно-исторических единств (согласно М. Михайлову: 10, с. 103]. Аматорский хор — это коллектив, состоящий из певцов-любителей, деятельность которого осуществляется под руководством дирижера-профессионала. В подтверждение данного суждения приведем цитату из статьи В. Живова: «... любительские исполнительские коллективы обычно назывались … художественной самодеятельностью. Однако это название неточно отражает суть явления, ибо деятельность их не совсем самостоятельна. Во-первых, любительские кружки, как правило, создаются при каких-то организациях или учреждениях, работа которых контролируется администрацией. Во-вторых, участники коллективов занимаются обычно под руководством специалистов-профессионалов, отвечающих как за учебно-педагогический процесс, так и за репертуар и художественно-эстетический уровень исполняемых этими коллективами произведений» [4, с. 100].

Деятельность камерного хора ХПИ началась в 50-е гг. прошлого века. Первым руководителем коллектива был Александр Польшин. Об этом периоде свидетельствуют воспоминания Л. Б. Казановича (старосты хора 1950-1954 гг.). «В 1950 году был создан первый хор ХПИ, где я участвовал и был старостой до окончания института в 1954 г. В коллективе было 80 человек, а когда мы выступали в театрах города совместно с эстрадным и танцевальным коллективами, на сцене могло находиться одновременно до 120 человек. Первым руководителем институтского хора был очень хороший специалист — Александр Александрович Польшин, который умело работал с 4-мя партиями. Он одновременно был руководителем секции хоров в Доме народного творчества и преподавал в консерватории. Наш хор пел на 4-7 голосов и считался лучшим в Харькове, вместе с хором ХИСИ» [5].

В 1956 г. руководство хором принял Вячеслав Сергеевич Палкин, в то время студент 1 курса дирижерско-хорового факультета Харьковской государственной консерватории, проработавший с коллективом вплоть до 1977 г. За этот период исполнительский уровень кол-

лектива поднялся на качественно новую ступень.

Активизация деятельности хора проявилась, начиная с 80-х годов, когда руководителем хора был приглашен заслуженный деятель искусств Александр Петросян. Концертные выступления во Дворце студентов ХПИ, участия в сводных концертах города наряду с ведущими коллективами Харьковской филармонии, театра оперы и балета, консерватории, записи на Харьковском телевидении и Всесоюзном радио – яркие показатели мастерства хора и его руководителя.

Хор ХПИ под управлением А. Петросяна успешно репрезентировал национальное искусство не только на территории города, но и за его пределами. В 1982 г. хор принял участие во всесоюзном фестивале искусств «Студенческая весна» в г. Ленинакан (сейчас — Гюмри, Армения), с 1983 по 1987 гг. участвовал в различных фестивалях в республиках СССР и Польше, принимал в Харькове хоровые коллективы из Грузии. В 1985 г. хор получил звание дипломанта XII всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, а в феврале 1987 г. хору ХПИ было присвоено звание «Народного». Репертуар хора состоял из произведений различных стилей и жанров: творения И. С. Баха и В. А. Моцарта, Г. Свиридова и Дж. Гершвина. В концертных выступлениях звучали вокальные и инструментальные произведения в аранжировке А. Петросяна.

Из воспоминаний В. Гущина, одного из участников хора: «Мне, как и многим восьмидесятникам, посчастливилось во время учебы прийти во Дворец студентов и стать участником хорового коллектива, руководителями которого тогда были Александр Петрович и Лидия Митрофановна Петросян. Большая удача — встретить на своем пути таких ярких, творческих, одержимых, любящих свое дело людей. И это понимание, как и огромная им благодарность, за ту оставленную частичку себя в нас, продолжает согревать наши сердца и поныне. Я уверен, что если бы не было этой встречи — мы пропустили бы что-то очень важное, влияющее на всю нашу последующую жизнь, событие! А тогда еще совсем «зеленые», некоторые даже по принуждению, собирались на репетиции и усаживались поудобнее в скрипучие деревянные кресла, и начиналось чудо! Мощная лавина энергии! Магнетизм! Творческая требовательность и целеустремленность! Все это через музыку вливалось в наши умы, сердца, и

мы становились полностью подвластны лишь одному — назовите это как хотите — гению, таланту, харизме того человека, который стоял перед нами с дирижерской палочкой! После такого равнодушным к этому искусству оставаться было трудно, влюблялись раз и навсегда! Хор — это не только разучивание и исполнение музыкальных произведений, но целая жизнь, объединяющая людей со схожими интересами, где растут, воспитываются, укрепляются и продолжаются общие человеческие ценности — так думали, говорили, видели в этом основной смысл своей деятельности наши любимые руководители, учителя и наставники!» [2, с. 133].

Исполнительскими особенностями стиля хора ХПИ под управлением А. Петросяна были насыщенность звучания, богатые тембральные краски, напевный характер звука. Все это отражало мышление и эстетический вкус Петросяна-дирижера. Он чувствовал вокальность звука, его дирижерский посыл отображался в певучести жестов мануальной техники. Природная музыкальность А. Петросяна формировала доминирующие черты стилистики звучания хора. «В работе с хором Александр Петрович был неутомимым и бескомпромиссным. Его музыкальная интуиция была безошибочной. Благодаря внутреннему чутью он метко использовал тот или иной штрих, нюанс, агогику. Очень настойчиво работал над интонацией, совмещая вокальную сущность с образностью», — вспоминает Н. Белик-Золотарева [1, с. 110].

С 1995 по 2008 г. деятельность коллектива была приостановлена. Социально-экономическая ситуация того времени отразилась и на культурно-художественных реалиях. Ситуация усугубилась уходом их жизни Маэстро.

В 2008 г. состоялось второе рождение коллектива под названием «Камерный хор НТУ ХПИ». «После ухода из жизни Лидии Митрофановны Петросян (которая была ещё и директором Дворца студентов ХПИ и организатором в хоре), ветераны хора во главе с Владимиром Гущиным предложили мне возродить хор», — рассказывает Феликс Сокол. «Эту идею поддержал и ректор Л. Л. Товажнянский. Весь ХПИ и Дворец студентов хотели, чтобы хор возродился. Начались репетиции. И уже 31 августа на празднике «посвящения в студенты» мы спели Gaudeamus. Вскоре коллектив пополнился новым

молодым составом: к нам пришли ребята с разных факультетов и курсов» [11].

С появлением руководителя, хор не просто «ожил», а начал вести активную исполнительскую деятельность, принимал участие в различных фестивалях и конкурсах, выступал организатором хоровых фестивалей технических вузов, концертных выступлений и дружеских встреч. Например, творческая дружба с Народной академической хоровой капеллой НТУУ «КПИ» породила идею основания хорового фестиваля технических вузов «Поющая феерия».

Весной 2009 г. камерный хор стал лауреатом фестиваля «Студенческая весна», в феврале 2010 года — участником фестиваля Рождественских песнопений «Від Різдва до Різдва» (г. Днепропетровск). Весной 2010 года коллектив принял участие в международном фестивале "Chorus Inside-2010" (г. Москва). Международное жюри, оценивающие видеоматериалы конкурсантов, отметили высокое мастерство камерного хора и присудили звание лауреата.

В декабре 2010 г. хор получил звание «Народного», в апреле 2011 г. был организован первый всеукраинский фестиваль «Поющая феерия», в котором принимали участие коллективы из Киева, Львова и других городов, а летом того же года состоялись совместные выступления с хором из Каталонии (г. Манреса, Испания). Активная исполнительская деятельность Камерного хора возродила былые традиции и символичным моментом в жизни коллектива стало событие, которое определило дальнейшее становление. Камерный хор был назван именем Александра Петросяна.

В репертуар хора под управлением Ф. Сокола вошли произведения разных жанров и исторических эпох. Наряду с народными песнями и духовными песнопениями исполнялись произведения композиторов- классиков: «Хвалите имя Господне» Д. Христова, «Утверди Боже» А. Косолапова, «Совет превечный» П. Чеснокова, «Многолетие» Д. Бортнянского, «Тропарь Рождества» С. Трубачева, грузинское «Христос Воскресе», кант на святую Пасху, «Пречистая Діва» Н. Леонтовича, «Легенда» П. Чайковского, «Боже великий, єдиний» Н. Лысенко, «Пречистая Діва» В. Якимца.

Обращение к украинским народным песням отражает национальную самоидентификацию: в обработке Н. Леонтовича («Щед-

рик», «Ой, зійшла зоря»); Е. Козака («Реве та стогне Дніпр широкий», «Дам я яловицю»); Н. Ракова («Ой, дуб, дуба»). Добавим к этому оригинальные композиции В. Тиможинского «Грай, моя пісне», М. Дацко «В зеленім ліску», Я. Яциневич («А в Києві-граді»). Включение в программу лучших образцов западноевропейской классики (например, первая часть из кантаты «Gloria» А. Вивальди, «Аллилуйа» из оратории «Мессия» Г. Ф. Генделя) и стиль их исполнения указывают на европейский вектор в деятельности Камерного хора. Народные песни разных народов, негритянские спиричуэлсы, произведения современных композиторов в аранжировке харьковских хормейстеров и кавер-версии песен эстрадного направления расширили спектр деятельности данного коллектива.

«2012 год так же ознаменовался интересными событиями и новыми успехами нашего коллектива, – делится в интервью Феликс Сокол. – В феврале хор побывал в гостях у Львовской политехники на фестивале "Велика коляда". Наши виртуозы выступали в Доминиканском соборе, дали сольный концерт в Органном зале. А в мае отправились покорять Днепропетровск на конкурс "Наддніпрянські Пасхальні піснеспіви" и заняли І место» [11]. Копилку творческих достижений Камерный хор имени А. Петросяна дополнил званием лауреата II премии международного фестиваля хоровой музыки «Южная Пальмира», а в 2014 г. – обладатель Гран-при международного молодежного фестиваля-конкурса хоровой музыки им. Гавриила Музыческу (г. Яссы, Румыния).

Программы концертов выстраивались драматургически – по принципу стилевых контрастов. Примером послужит праздничный концерт – хор-mix «Прощай, зима». Хоровой mix прослеживался не только в репертуаре исполнителей, но и в стилевом отношении. В концерте принимали участие детский хор «Con anima» и ансамбль «Надія» ДМШ №10 (руководитель Елена Яструб), Камерный хор имени А. Петросяна НТУ «ХПИ» и Хор одиноких сердец сержанта Пеппера (художественный руководитель Анна Минакова). Открытие концерта было поручено детскому хору, в исполнении которого прозвучали «Мы поем веселья песни» В. А. Моцарта, «Де вітер землю голубить» И. Карабица, «Весенние воды» С. Рахманинова. Ансамбль «Надія» подарил слушателям песню Л. Вишневской «Зоряна кали-

на» и лемковскую народную песню «Сумна я була».

Камерный хор имени А. Петросяна представил публике произведения Н. Цололо «Единородный Сыне» и «Во царствии твоем», лемкивскую народную песню в обработке Е. Козака «Дам я яловицю», «Давня коляда» О. Мануляк, а также благодаря этому коллективу состоялась премьера произведения С. Кожей «Арион» в сопровождении струнного квинтета.

«Хор одиноких сердец сержанта Пеппера» представил программу в несколько ином ключе. Стилевой особенностью этого коллектива является исполнение кавер-версий современных эстрадных исполнителей. Это выглядит нетрадиционно по сравнению с другими хорами, но при этом хор выполняет свою функцию в исполнительском пространстве и концентрируется в своей деятельности на том «о чем говорит». Завершился концерт обработкой Н. Леонтовича «Щедрик» в исполнении всех участников концерта, образовав еще один жанрово-стилевой mix.

Деятельность камерного хора имени А. Петросяна продолжилась и с приходом нового руководителя — Максима Сидорова (2016). Репертуар хора пополнился новыми произведениями, среди которых – С. Рахманинов «Тебе поем», Дж. Каччини «Ave Maria», Л. Боккерини «Менуэт из струнного квинтета E-dur» (переложение для хора Плотникова), Хорового концерт В. Зубицкого «Гори моїї», спиричуэл «Deep River».

Следует отметить присутствие национальной идеи как сквозного мотива концепции в концерте камерного хора ХПИ. Так, первым прозвучало произведение «Боже, великий, єдиний» Н. Лысенко – эпиграф всей программы. Звучание хора мягкое, компактное, родственно с молитвенной стилистикой.

Произведение Косолапова «Утверди, Боже» (канонический текст) для хора и солиста засвидетельствовал наличие в репертуаре коллектива образцов православного литургического пения. Сопоставление хорового и сольного отвечает камерному стилю музицирования, когда соборное звучание хора дополняет мелос-логос в партии солиста, создавая гармоническую поддержку. Контрастом прозвучала репрезентация нового исполнительского коллектива – мужского квартета в составе певчих храма Архангела Гавриила (регент Максим

Сидоров). Они исполнили «Честнейшую херувим» болгарского распева, «Алилуйа» грузинского распева. Их интерпретация отличалась вокально-ансамблевой культурой, тембровой слаженностью, выверенным строем. «Легенда» П. Чайковского, украинская народная песня в обработке Н. Леонтовича и духовные спиричуэлы стали традиционными в репертуаре хора.

Новинкой и украшением концерта было выступление дирижера Фернандо Гил Эстрада (Эквадор) с камерным хором имена А. Петросяна. Исполняя произведения с латиноамериканскими ритмами, участники коллектива сумели быстро перестроиться и эмоционально отразить особенности музыкального стиля.

Качественно новым подходом для исполнительства стала расстановка певцов. Камерный состав позволяет применять различную расстановку. Так мужские партии компактно заняли центральную часть сцены, а сопрано и альты находились на своих традиционных местах. Это позволило участникам хора создать ансамбль звучания, которое отражалось единым потоком. «Такой организм как хор является выражением какой-то идеи. Что ты хочешь сказать людям?» – говорит В. Манин (руководитель Московского камерного хора). В этих словах заложена главная миссия хорового дирижера-культуртрегера (нем. Kulturtrager, букв. – носитель культуры).

Выводы. Определяя значимость аматорского хорового творчества в деле формирования духовного уровня музыкальной культуры Харьковского региона, можно утверждать следующее. Исполнительский стиль Камерного хора им. Петросяна НТУ ХПИ характеризуют такие принципы, как высокий академизм, широта репертуара, активная исполнительская практика как фактор демократизации и культуртрегерства. Ведущая роль в формировании стиля творческого коллектива принадлежит руководителю – хормейстеру, который является лидером, «мозговым центром», той высотой, к которой устремляются мысли и душа каждого участника хора.

При жанрово-стилевой многоплановости репертуара Камерного хора имени Петросяна НТУ ХПИ, стилистика его звучания отличается универсальностью, что характеризует деятельность коллектива с точки зрения направленности к синтезу бинарных качеств: современность – архаика, светское – религиозное, автор – аноним, про-

фессиональная традиция – фольклор, Восток – Запад.

Перспектива дальнейшего развития темы. Исполнительская деятельность аматорских коллективов как отражение культурно-художественных интенций широких масс слушателей в XXI ст. находится на стадии новой трансформации, что требует научно-теоретического осмысления. Многогранность исследуемого материала дает возможность обрисовать «хоровую картину» музыкальной Слобожанщины на примере других ярких репрезентантов её культурной жизни, в частности: хора мальчиков Харьковской музыкальной специализированной школы-интерната, хора мальчиков «Amadeus» детской музыкальной школы имени В. А. Моцарта, церковного хора Свято-Покровского мужского монастыря, Академического хора студентов Харьковской государственной академии культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бєлік-Золотарьова Н. Сузір'я майстрів: кафедра хорового диригування // Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського Pro Domo Mea: Нариси. До 90 -річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І.П. Котляревського [ред. Т. Б. Вєркіна, Г.А. Абаджян, Г.Я.Ботунова та ін.]. – Харьков : Харків. держ. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського, 2007. – 336 с.

2. Дворец студентов ХПИ. 50 лет. Дом, где зажигаются сердца: к 50-лет. годовщине открытия Дворца Студентов Нац. политехн. ун-та «ХПИ» / Нац. техн. ун-т «Харьк. политехн. ин-т». – Харьков : АССА, 2013. – 256 с.

3. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие / В.Живов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.

4. Живов В., Аликина Е. Любительський студенческий хор как объект научного исследования / В.Живов, Е.Аликина // Музыкальное исполнительство и образование. – №2. – 2013. – С. 99-107.

5. Казанович Л. Первый хор ХПИ //http://ds-khpi.org.ua/kollektivy/211-khor/istoki/130-pervyj-khor-khpi

6. Коржавых И. Хоровое искусство как поле реализации синтеза жанров / И. Коржавых // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво : “від існуючого до виникаючого”: зб. наук. праць.– Вип. 20. – Харків, 2007. – С. 198-207.

7. Кутлуев В. Хорова культура Харківщини у XVIII-XIX сторіччі / В.Кутлуев / / Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. : Науково-методична збірка. – Харків, 2013. – С.20-21.

8. Лащенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України / А. Лащенко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство : зб. наук. праць. – Вип. 18. – Київ, 2001. – С. 8-25.
9. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. Лащенко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 136 с.
10. Михайлов М. Стиль в музыке / М.Михайлов. – М. :Музыка, 1981. – 264 с.
11. Николенко П. Камерный хор – гармония, вдохновение, мастерство // http://polytechnic.kpi.kharkov.ua/ViewArticle.asp?id=4420
12. Рожок В. Національне хорове мистецтво : Харківська лінія / В.Рожок // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво : "від існуючого до виникаючого": зб. наук. праць. – Вип. 20. – Харків, 2007. – С. 282-291.
13. Савельєва Г. Хоровий стиль як об'єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм Камерного хору імені В.Палкіна) / Г. Савельєва // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л.В. Шаповалової). - Вип. 29. – Харків, 2010 . – С. 580

REFERENCES

1. Byelik-Zolotar'ova N. Suzir'ya maystriv: kafedra khorovoho dyryhuvannya // Kharkivs'kyy derzhavnyy universytet mystetstv imeni I.P. Kotlyarevs'koho Pro Domo Mea: Narysy. Do 90-richchya z dnya zasnuvannya Kharkivs'koho derzhavnoho universytetu mystetstv imeni I.P.Kotlyarevs'koho [red. T. B. Vyerkina, H.A. Abadzhyan, H.YA.Botunova ta in.]. – Khar'kov : Kharkiv. derzh. un-t mystetstv imeni I.P. Kotlyarevs'koho, 2007. – 336 s.
2. Dvorets studentov KHPY. 50 let. Dom, hde zazhyhayut•sya serdtsa: k 50-let. hodovshchyne otkrytyya Dvortsa Studentov Nats. polytekhn. un-ta «KHPY» / Nats. tekhn. un-t «Khar'k. polytekhn. yn-t». – Khar'kov : ASSA, 2013. – 256 s.
3. Zhyvov V. Khorovoe yspolnytel'stvo: Teoryya. Metodyka. Praktyka: ucheb. posobye / V.Zhyvov. – M. : VLADOS, 2003. – 272 s.
4. Zhyvov V., Alykyna E. Lyubytel's'kyy studencheskyy khor kak ob'ekt nauchnoho yssledovanyya / V.Zhyvov, E.Alykyna // Muzykal'noe yspolnytel'stvo y obrazovanye. – №2. – 2013. – S. 99-107.
5. Kazanovych L. Pervyy khor KHPY //http://ds-khpi.org.ua/kollektivy/211-khor/istoki/130-pervyj-khor-khpi
6. Korzhavykh Y. Khorovoe yskusstvo kak pole realyzatsyy synteza zhanrov / Y. Korzhavykh // Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity. Mystetstvo : "vid isnuyuchoho do vynykayuchoho": zb. nauk. Prats'.–

Vyp. 20. – Kharkiv, 2007. – S. 198-207.
7. Kutluev V. Khorova kul'tura Kharkivshchyny u XVIII-XIX storichchi / V.Kutluev // Formuvannya tvorchoyi osobystosti v informatsiynomu prostori suchasnoyi kul'tury. : Naukovo-metodychna zbirka. – Kharkiv, 2013. – S.20-21.
8. Lashchenko A. Novitni tendentsiyi suchasnoho khorovoho mystetstva Ukrayiny / A. Lashchenko // Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P.I.Chaykovs'koho. Muzychne vykonavstvo : zb. nauk. Prats'. – Vyp. 18. – Kyyiv, 2001. – S. 8-25.
9. Lashchenko A. Khorovaya kul'tura: aspekty yzuchenyya y razvytyya / A. Lashchenko. – K. : Muz. Ukrayina, 1989. – 136 s.
10. Mykhaylov M. Styl' v muzyke / M.Mykhaylov. – M. : Muzyka, 1981. – 264 s.
11. Nykolenko P. Kamernyy khor – harmonyya, vdokhnovenye, masterstvo // http://polytechnic.kpi.kharkov.ua/ViewArticle.asp?id=4420
12. Rozhok V. Natsional'ne khorove mystetstvo : Kharkivs'ka liniya / V.Rozhok // Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity. Mystetstvo : "vid isnuyuchoho do vynykayuchoho": zb. nauk. prats'. – Vyp. 20. – Kharkiv, 2007. – S. 282-291.
13. Savel'yeva H. Khorovyy styl' yak ob'yekt vykonavs'koyi interpretatsiyi (na prykladi kontsertnykh prohram Kamernoho khoru imeni V.Palkina) / H. Savel'yeva // Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo : zb. nauk. statey (na chest' 55-richchya L.V. Shapovalovoyi). - Vyp. 29. – Kharkiv, 2010 . – S. 580

УДК [001.89 : 781.6] : 378 : 096 (477.54) «20»

Шаповалова Л. В.
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ИНТЕРПРЕТОЛОГИЯ КАК ИНТЕГРАТИВНАЯ НАУКА

Шаповалова Л.В. Інтерпретологія як інтегративна наука. Статтю присвячено обґрунтуванню шляхів і механізмів впровадження музичної науки в державну систему підготовки магістрів виконавських спеціалізацій (на прикладі діяльності кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського за 2004-2017 роки).
Серед причин актуалізації інтерпретології — розширенння інформативно-комунікативних меж академічної науки та жанрово-стильових приорітетів виконавського репертуару; нова онтологія звукотворчості та її моделювання за способами музикування (хорознавство, гітаристика, концертмейстерознавство тощо); популярізація регіональних виконавських шкіл (цимбалознавство, кобзарознавство). Узагальнено шляхи формування науково-дослідницької майстерності магістрів виконавських кафедр, виявлені когнітивні механізми цього процесу.
Ключові слова: інтерпретологія, магістр, когнітивна модель, рефлексія, синергія.

Шаповалова Л.В. Интерпретология как интегративная наука. Статья посвящена обоснованию путей и механизмов внедрения музыкальной науки в государственную систему подготовки магистров исполнительских специализаций (на примере деятельности кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И.П.Котляревского за 2004-2017 гг.).
Серед причин актуализации интерпретологии — расширение информативно-коммуникативных границ академической науки и жанрово-стилевых приоритетов исполнительского репертуара; новая онтология звукотворчества и её моделирование по способам музицирования (хороведение, гитаристика, концертмейстероведение и т.д.); популяризация региональных исполнительских школ (цимбаловедение, кобзароведение). Обобщен опыт формирования научно-исследовательского мастерства магистров исполнительских ка-

федр, выявлены когнитивные механизмы этого процесса.
Ключевые слова: интерпретология, магистр, когнитивная модель, рефлексия, синергия.

Shapovalova L.V. Interpretology as an integrative science. The article is meant to demonstrate the ways and mechanisms for implementing a musical science into the Ukrainian training system for Master degree holders in performance.

Problem statement. Nowadays the informative-communicative borders of the academic science are getting wider, as well as the genre-stylistic priorities in a performance repertoire. Besides, today we encounter a new ontology of sound-creating and modelling of academic knowledge about the ways of music playing (choral studies, guitar playing studies, concertmaster studies, etc.). Furthermore, regional performance schools are getting more and more popular. All above-mentioned make the interpretology issues novel and urgent. The experience of the Interpretology and Analysis of Music Department of the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts (2004-2017) serves as the material for the research.

Objectives. The aim of the article is to demonstrate the necessity of the structure for a musical science to be implemented into the state educational system for Masters in performance, as well as to define the cognitive models which promote this process. The top priority of the musical cognitive science is forming an academic thinking among performers and verbalizing of a personal experience in interpretation of music in an academic text.

Research methods. The author used the cognitive, systematic, etymological, and spiritual analysis which reflect a specific character of the subject area of interpretology as an integrative science about music on its modern stage.

Core material. The union of the theory and music history, aimed at revealing of the wholeness of content and form ("the cohesive analysis" after Mazel-Zuckerman) is transformed into another way of teaching a science, namely interpretology which has its own system of value concepts reflecting the quality and novelty of "thinking by music" in the socio-cultural circumstances of the 21st century. Hence the author's definition of interpretology – a technology of the Presence of homo musicus for producing a spiritual reflection.

The difference of interpretology is in the re-structuring of the elements in musical communication. Its research interest is focused on a subject of the activity, namely an interpreter. The object of cognition, which is an artistic world of music, is reflected in the mirror of the interpreter's personality and the result of their communication is a performer's concept imprinted in the "live text" of the culture. The subject of creativity (a singer, an instrumentalist, a creative collective) in light of the analysis of their spiritual, psycho-physiological, emotional, and

intellectual qualities, which influence their performance style, make the content of the discipline Phenomenology of Personality. It is one of the most popular cognitive models (as the energy of many wonderful musicians creating the aura of creativity "locally" is bubbling up in regional schools of performance art).
The content of the synergic approach (model) reflects the experience of combining of three activity levels of an interpreting personality: the technology of playing the instrument (singing), psychology of a communicative act, and a spiritual experience. A new quality of interpretation gets born on the highest level of maturity of a performance concept. It is verticalization, the completeness of the communication in the system "composer – performer – listener". With a synergetic look at art, a classic (cartesian) and new metaphysical patterns of creativity get reconciled in the 21st century. They are getting extended in the chronotope of music history as elements of a single chain. A dialogue of a subject and object (within the borders of art) makes a "core" value in the evolutionally-unfolding world.
Conclusions. The demand for interpretology as a science studied in higher school is caused by several reasons. Firstly, it is the impartial synchronization of the terminology in music studies with achievements in humanities and exact sciences. Secondly, it is the urgent demand for systematic works on the matters of the performance art analysis. Finally, it is an in-depth analysis of the function of music as a production of a spiritual reality. The study demonstrated cognitive ways of this process. For example, the synergetic approach as one of the mechanisms of cognition and interpretation of a music composition draws attention to the spiritual nature of a performance creativity.
Thus, the content of interpretology is cutting-edge cognitive sections of music studies, oriented not at composers and music experts only, but mostly at performers who are the creators of "live texts" in national (regional) and globalized culture. "Music as an analogue of personality", "Ontology and metaphysics of music", "Creativity as reflection", "Theory of performance style", "Genre system of performance art" – each of these subsections has its own subject field and serves as a cognitive model. Firm assimilation of these areas of knowledge will enable performers to do research according to modern requirements.
Keywords: interpretology, Master, cognitive model, reflection, synergy.

Постановка проблемы. С 2000 г. в Украине была «запущена» программа по переходу на болонскую систему обучения в музыкальных вузах. С 2004 г. для планомерной и централизованной работы по организации бакалавраты и магистратуры ректором Харьковского национального университета искусств имени И.П.Котляревского, на-

родной артисткой Украины, кандидатом искусствоведения профессором Татьяной Борисовной Веркиной была создана специальная кафедра.

Главным концептом разрабатываемой стратегии подготовки научных кадров среди исполнительских специальностей стала интерпретология в союзе с историческим опытом преподавания теории музыки (в частности, её фундаментальной составной «Анализ музыкальных произведений»). На ниве преемственности классических традиций в музыкальной искусстве и утверждения профессионализма «под флагом» европейских ценностей высшая школа Украины искала пути и механизмы единения академической науки с реалиями исполнительской практики начала третьего тысячелетия.

Творческим кредо процесса преображения старой институтской структуры в новый тип европейского университета стал девиз «Противление злу искусством», рожденный в лоне международного фестиваля классической музыки «Харьковские ассамблеи», основанного Т.Б.Веркиной: в 1992 г. Смысловой горизонт этого девиза, направленного на «культивацию» жизненного пространства родного вуза и г. Харькова в целом, средствами музыкальной классики, очертил точную задачу: помочь талантливой молодежи научно выверенным словом подкреплять живую концертную практику музицирования, чтобы обветшалое просоветское мышление уступило дорогу духовно свободной личности, профессионально-сориентированной в сложных условиях постсекулярного общества. Ответом вызовам времени стал уникальный проект централизации и системного проектирования магистратуры, разработанный и внедренный в жизнь (2004-2017) на кафедре интерпретологии и анализа музыки.

Цель статьи — на основе разработки когнитивных моделей музыковедческого знания обосновать интегративную сущность науки интерпретологии и целесообразность ее структуры в системе обучения магистров исполнительских специализаций. Сверхзадачей музыковедческой когнитивистики является формирование научного мышления исполнителя и вербализация его личного опыта интерпретации музыки в научном тексте.

Методы, задействованные для научного анализа такой тонкой материи, как современный музыкальный вуз и научно-исследователь-

ская работа студентов, принадлежат современной гуманитаристике. Теория и история музыкально-исполнительского искусства, или интерпретология является её составной. Отсюда опора на общенаучные методы историзма, метафизики, духовного анализа музыки, психологии личности и творчества. Наработанные специальные модели когнитивистики из области исполнительского творчества отражают специфику универсалий интерпретологии. Эта сфера методологии практически не разработана в академической науке. Исключение составляют базовый труд В. Москаленко «Лекции по музыкальной интерпретации» [6] и ряд публикаций автора статьи [7, 8].

Изложение основного материала. Структурный алгоритм подготовки бакалавров и магистров заключен во взаимодействии трех базовых лекционных курсов:

- «Основы научных исследований» (VI семестр для всех специализаций);
- «Музыкальная интерпретации» (VII семестр всех специализаций, кроме музыковедов);
- «Методология научных исследований» (дисциплина для магистров первого года обучения, I семестр).

Процесс передачи научных знаний, умений и навыков высококвалифицированными музыковедами будущим магистрам-исполнителям не может не опираться на «опыт встречи» — индивидуальные занятия, на которых оттачивается мысль, концентрируется внимание, оттачивается критическое мышление, происходит обмен опыом слушания и музицирования. Эта дисциплина получила название «Научно-исследовательское мастерство» (в объеме 45 часов на 1 год). Обязательным условием является организация и проведение научно-практической конференции «Магистерские чтения» и публикация сборника научных статей по его материалам. Таких конференций было проведено 14, также выпущено 15 выпусков сборников магистерских статей с разными названиями: «Наукові асамблеї» (№1, 2006), «Магістерські читання» (№№2-10), некоторые из них получили дополнительное название «Когнітивне музикознавство».

Результаты апробации достижений молодых ученых оцениваются, согласно ученого плана, зачетом по «Научной практике».

Для исполнителей «научно-исследовательское мастерство» явля-

ется, по сути, второй специальностью, абсолютно новой, не идущей в сравнение с другими формами обучения: например, докладами на семинарах или написанием рефератов по произведениям, исполняемым в классе по специальности (что исторически закрепилось на кафедрах хорового дирижирования и народных инструментов).

Для того чтобы исполнитель поступал в магистратуру с самостоятельно выношенной, оригинальной темой, тесно связанной с его непосредственным творчеством на профессиональном поприще (концертная деятельность, педагогика высшей школы), необходимо заложить это требование в учебный план бакалавраата. Первый шаг на этом пути — учебный курс «Основ научных исследований» (в форме поточных лекций и семинарских занятий), цель которого многосоставна и прагматична. Во-первых, сформировать общее представление о задачах исследовательской деятельности в связи со специализацией и профилем практической деятельности. Во-вторых, помочь определиться с темой (=предметом) исследования путем диагностики интересов, студента тезауруса и личностной мотивации. В-третьих, систематизировать объём научной информации, его обработка для уяснения степени изученности избранной темы, осознания её новизны и практической ценности.

На зачете по «Основам научных исследований» студент представляет самостоятельно избранную тему, гипотезу её разработки и список литературы. Критериями актуальности темы являются, как известно, её малоизученность в музыкальной науке, связь со специальностью и соответствие избранного материала методам его научного анализа. Форма контроля – модульные задания в виде тестов, написания резюме (аннотаций).

После окончания курса «Основ», уже на 4 курсе обучения бакалавр имеет возможность прослушать спецкурс «Музыкальная интерпретация» (1 семестр), по окончании которого пишется курсовой проект (будущая аттестационная работа для поступления в магистратуру) в объеме — 1 печатный лист, в соответствии со существующими стандартами высшей школы по написанию магистерских диссертаций.

Ориентиром на пути достижения поставленных задач является метод рефлексии, направленный на изучение личности студента и

формирование у него функции «осознания своего сознания» в профессиональной деятельности. Рефлексия на собственный творческий процесс, способность к погружению в самоанализ и теоретическому моделированию самонаблюдений – непременные условия занятия наукой молодыми исполнителями. Если окажется, что функция рефлексии у исполнителя развита слабо, может статься, что результаты научной деятельности окажутся низкими.

Методология организации научного процесса. Междисциплинарный подход в науке о музыке и музыкантах (homo musicus) оказался преобладающим. Мало сказать, что теория и история интерпретации — это специфизированная отрасль знаний о природе музыкального исполнительства (с опорой на органологию и технологию звукопроизведения). Естественно предположить, что это особый дискурс философского размышления о роли центрального субъекта в коммуникативной триаде «композитор — исполнитель — слушатель». Исполнитель как толкователь — интерпретатор — владеет «ключом» к пониманию специфики музыки как общения.

Открывает дискурс интерпретологии раздел онтологии музыки. Л. А. Зайцева в диссертации «Онтологическая концепция музыки: на примере светских и духовных жанров» (Харьков, 2004), в развитие христианской методологии отмечает бытийственную природу музыки, ее синергийную сущность и мессианство — служить Богопознанию [3].

В диссертации Н. Варавкиной-Тарасовой находим постановку проблемы духовного содержания музыки. «В научном аппарате отечественного музыковедения методы духовного исследования пока не занимают приоритетную позицию, не признаны общедоказательными и, соответственно, не вошли повсеместно в учебный процесс музыкальных заведений страны», — пишет автор [1]. А надо бы! Знания о музыке как духовной реальности в научных классах кафедры экстраполируются в область интерпретации (и интерпретологии как науки о сущности этого явления).

Мастерство интерпретатора, направленное на эмоциональный отклик слушателя и завоевание духовных высот искусства, зависит от совокупности стилевых механизмов (как внутренних, так и внешних), воссозданных в «живом» творческом акте музицирования. Для постижения этих механизмов в процессе обучения необходим когни-

тивный синтез различных научных методов и направлений. В связи с этим разрабатывается дисциплина «исполнительская интерпретация», базирующаяся на специфике жанрово- исполнительской сферы, — координате общения людей между собой в процессе музицирования (межличностная горизонталь) и метафизике творчества, сопричастной философии, психологии и семиотике искусства (духовная вертикаль).

Психологические механизмы формирования стилевых основ музыкального искусства помогли усмотреть уникальный механизм передачи духовного содержания — синергию, что возникает между исполнителем и публикой. Синергийный подход как один из объединяющих онтологических механизмов познания и интерпретирования произведения помогает привлечь внимание к осмыслению духовной природы исполнительского творчества. На высшем этапе формированности исполнительской концепции происходит рождение нового качества музыкальной коммуникации — её вертикализация, обретение полноты общения в системе «композитор — исполнитель — слушатель» (метафора «духовной высоты» как близости к Небу в данном случае топонимизируется). В рамках синергетического видения мира и понимания искусства установки классической (картезианской) и новой онтологии XXI веков (метафизической) «примиряются»: субъект и объект оказываются соприсущими миру. Диалог субъекта и объекта (в границах искусства) выступает в качестве одного из высших, ценностно-значимых этажей эволюционно-развертывающегося мира.

Субъект творчества — это указание на феномен личности интерпретатора музыки (певца, инструменталиста, творческий коллектив — дуэт, трио, ансамбль, хор), обладающего психо-физиологическими, эмоционально-интеллектуальными и техническими качествами. Составными музыкально-коммуникативной системы в вокальном искусстве являются: субъект деятельности — певец-интерпретатор; объект — художественный мир музыки (в совокупном бытии музыкальных произведений, которое в «живом тексте» культуры становится субъектом) и результат их общения — исполнительская концепция.

Содержанием интерпретологии являются также новейшие разделы академического музыкознания, ориентированные не столько на

композиторов и музыковедов, но более всего на исполнителей — создателей «живых текстов» музыкальной культуры: «музыка как аналог личности», «теория музыкального произведения», «музыкальный язык и речь», «теория стиля», «жанровая система в исполнительском искусстве», «исполнительская драматургия», «исполнительский текст». Каждая из названных «матриц» научного мышления в «свернутом» виде выступает в функции когнитивной модели. Их освоение (степень которого зависит от избранного материала, гипотезы и аналитического воплощения темы) поможет исполнителям на этапе их профессиональной зрелости выполнять научно-исследовательскую работу на уровне требований времени.

Задача музыковедческой когнитивистики — формирование у исполнителя научного мышления. С учетом наколенного академической наукой опыта предлагаются когнитивные модели обучения научно-исследовательскому мышлению, выбор которых осуществляет магистр в зависимости от предмета и материала исследования, от поставленной цели и задач. Интерпретология значительно расширила информативно-коммуникативные границы академической науки, которая обрела новую онтологию и прагматику (через субъект-субъектные отношения в сфере духовного производства). Кристаллизуется процесс специфизации науки об искусстве: 1) по исполнительским видам творчества (хороведение, концертмейстеро-ведение); 2) жанрово-стилевым приоритетам; 3) исполнительским школам в отдельно взятом регионе (цимбаловедение, кобзароведение). Пример из гитаристики: «Гитара как звуковой образ мира» — проект, осуществленный в 2008 г. кафедрой интерпретологии и анализа музыки (и лично кандидатом искусствоведения Юлией Викторовной Николаевской) и профессором класса гитары, заслуженным деятелем искусств Украины Владимиром Игоревичем Доценко. Конференция, концерты в её рамках и сборник научных статей имели большой общественный резонанс [2].

Особое направление интерпретологии представляет раздел «феноменология личности», посвященный научному анализу деятельности представителей музыкального исполнительства и педагогики в конкретном регионе (учебном заведении). Личность творца музыки принято связывать с категорией стиля. Интересный пример рожде-

ния научной концепции феноменологии личности изложен в кандидатской диссертации Александра Ивановича Крыгина (научный класс — доцента, кандидата искусствоведения Ирины Владимировны Цурканенко) [5]. Идея родилась из желания обосновать генетическую связь и преемственность разных личностей в одном метафизическом измерении «здесь и сейчас»: далекий опыт легендарного А.Сеговии – исполнителя мирового значения — и своего Учителя, уникального музыканта-гитариста Владимира Игоревича Доценко. Он выстраивает европейский Олимп для гитаристов всей Украины у нас в Харькове, функционируя, как в свое время А. Сеговия в Европе начала XX века, во всех возможных амплуа: блестящего концертанта, постоянно выступающего на гастролях в стране и за рубежом; педагога-пропагандиста, в классе которого больше 100 человек (среди них — 21 лауреат международных конкурсов) и поток желающих не прекращается (в том числе из числа иностранцев); организатора научной и творческой жизни вокруг своего любимого инструмента (участие и организация международных конференций и круглых столов, выпуски первого в Украине журнала, посвященного гитаристике); участие и проведение конкурсов и фестивалей для гитаристов разных возрастов.

Системный анализ жанровой стилистики репертуарных произведений того или иного исполнителя (коллектива) раскрывает его творчество как стиль деятельности и, соответственно, предмет научной когнации, моделирования принципов продуктивного мышления в той или иной сфере исполнительства. Актуальный для «харьковского текста» культуры — тема кандидатской диссертации Сергея Александровича Костогрыза, в которой представлен исторический путь развития исполнительства на балалайке в Харькове и раскрыт тонкий момент национальной «привязки» инструмента, его распространения на украинских землях [4]. Причины социокультурных процессов, ведущих к различным трансформациям общественного сознания в искусстве (в частности, в оценке роли балалайки для украинской инструментальной музыки и «картины мира» в целом), позволяют включить в интерпретологию также и метод культурологического сравнения.

Выводы. Востребованость интерпретологии как вузовской науки,

которая интегрирует множество качеств и функций музыкального мышления исполнителя, продиктована: во-первых, объективно складывающейся в настоящий момент синхронизацией терминологии музыкознания с достижениями гуманитарных и точных наук; а во-вторых, назревшей необходимостью целенаправленных и системных разработок по проблемам анализа исполнительского искусства, его функцией производства духовной реальности. В учебном процессе интерпретологии интегрирует родовые функции теории музыки под эгидой изучения исполнительской специфики искусства. Наука о человеке музицирующем (homo musicus) сложилась как разветвленная интегративная система, которая вбирает в себя все возможные пути и механизмы познания Истины в музыкальном творчестве. И здесь ведущими оказались такие когнитивные механизмы homo musicus, как синергия и рефлексия.

Актуализация синергийного подхода в музыкологии XXI в. связана с непосредственным участием субъектов творчества — носителей и создателей интерпретологии (композиторов, исполнителей, слушателей, преподавателей музыкальных учебных заведений) в процессах духовного преображения современного мира, в том числе, формирования национального самосознания культуры, в противовес всеобщей глобализации. И если музыка — «пение мира о самом себе» (В.Сильвестров), то у интерпретологии есть право занять свое место в «производстве Присутствия» (термин Г.У. Гумбрехта) Слова о музыке как свидетельства духовного бытия/общения людей в планетарном масштабе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варавкина-Тарасова Н.П. Духовное содержание музыкального произведения : монографія / Надежда Петровна Варавкина-Тарасова. – Харьков : ХНУИ имени И.П.Котляревского, 2013. – 200 с.
2. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Вип.23: Гітара як звуковий образ світу: збірник наук. праць [відпов. ред. Ю.В-.Ніколаєвська]. – Харків : ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2008. – 232 с.
3. Зайцева Л.А. Онтологическая концепция музыки: на примере светской и церковной музыки : дис. … канд. искусствоведения / Людмила Анатольевна Зайцева. – Харьков, 2004. – 204 с.
4. Костогриз С.О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва : автореф. дис. … спеціальність «17.00.03 –

музичне мистецтво» / Сергій Олександрович Костогриз. – Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2017. – 18 с.
5. Кригін Олександр Іванович. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи / Олександр Іванович Кригін : автореф. дис. … спеціальність «17.00.03 – музичне мистецтво». – Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2014. – 18 с.
6. Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации / Виктор Григорьевич Москаленко. – Киев, 2012. – 272 с.
7. Шаповалова Л. Апология когнитивного музыковедения / Л.Шаповалова // Мир музыки. Издание Бакинской консерватории. – 2013. – № 1. – С.49-55.
8. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения / Л.Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Вип. 40 : Когнітивне музикознавство. – Харків : Видавництво «С.А.М», 2014. – С. 3-12.

REFERENSEC

1. Varavkina-Tarasova N.P. Dukhovnoye soderzhaniye muzykal'nogo proizvedeniya : monografiya / Nadezhda Petrovna Varavkina-Tarasova. – Khar'kov : KHNUI imeni I.P.Kotlyarevskogo, 2013. – 200 s.
2. Problemi vzaemodii? mistetstva, pedagogiki ta teorii? i praktiki osviti: Vip.23: Gitara yak zvukoviy obraz svitu: zbirnik nauk. prats' [vidpov. red. YU.V.Nikolaevs'ka]. – Kharkiv : KHDUM im. I.P.Kotlyarevs'kogo, 2008. – 232 s.
3. Zaytseva L.A. Ontologicheskaya kontseptsiya muzyki: na primere svetskoy i tserkovnoy muzyki : dis. … kand. iskusstvovedeniya / Lyudmila Anatol'yevna Zaytseva. – Khar'kov, 2004. – 204 s.
4. Kostogriz S.O. Vikonavstvo na balalaytsi Kharkivshchini yak skladova ukrai?ns'kogo muzichnogo mistetstva : avtoref. dis. … spetsial'nist' «17.00.03 – muzichne mistetstvo» / Sergiy Oleksandrovich Kostogriz. – Kharkiv : KHNUM imeni I.P.Kotlyarevs'kogo, 2017. – 18 s.
5. Krigin Oleksandr Ivanovich. Universalizm tvorchosti Andresa Segovii? ta yogo vpliv na stanovlennya vitchiznyanoi? gitarnoi? shkoli / Oleksandr Ivanovich Krigin : avtoref. dis. … spetsial'nist' «17.00.03 – muzichne mistetstvo». – Kharkiv : KHNUM imeni I.P.Kotlyarevs'kogo, 2014. – 18 s.
6. Moskalenko V.G. Lektsii po muzykal'noy interpretatsii / Viktor Grigor'yevich Moskalenko. – Kiyev, 2012. – 272 s.
7. Shapovalova L. Apologiya kognitivnogo muzykovedeniya / L.Shapovalova // Mir muzyki. Izdaniye Bakinskoy konservatorii. – 2013. – № 1. – S.49-55.
8. Shapovalova L. Dukhovnaya real'nost' muzykal'nogo proizvedeniya / L.Shapovalova // Problemi vzaemodii? mistetstva, pedagogiki ta teorii? i praktiki osviti. – Vip. 40 : Kognitivne muzikoznavstvo. – Kharkiv : Vidavnitstvo «S.A.M», 2014. – S. 3-12.

Розділ ІІІ.

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

УДК: 78.07

Зінків І. Я.
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка.

ПОДВІЙНИЙ КОНЦЕРТ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

Зінків І. Я. Подвійний бандурний концерт Юрія Олійника в контексті розвитку жанру. У статті розглянуто особливості драматургії та музичної поетики Шостого бандурного концерту відомого американського композитора українського походження Юрія Олійника (нар. 1931). Концерт для двох бандур та симфонічного оркестру «Антифонний» (2012) вивчається в контексті еволюції цього жанру у творчості митця та стильової панорами творів пізнього періоду. У музичній драматургії циклічної композиції знайшов відображення інтонаційно-стильовий симбіоз різнонаціональних традицій, а також явища сучасної неостилістики. Концерт присвячено синові композитора Олександру.
Ключові слова: Юрій Олійник, бандура, драматургія, жанр, неостилістика, пізній стиль, Шостий («Антифонний») концерт для двох бандур з оркестром.

Зинкив И. Я. Двойной бандурный концерт Юрия Олийныка в контексте развития жанра. В статье рассмотрены особенности драматургии и музыкальной поэтики Шестого бандурного концерта известного американского композитора украинского происхождения Юрия Олийныка (род. 1931). Концерт для двух бандур и симфонического оркестра «Антифонный» (2012) рассматривается в контексте эволюции этого жанра в творчестве композитора и в стилевой панораме сочинений позднего периода. В музыкальной драматурги циклической композиции отражены интонационно-стилевой симбиоз разнонациональных традиций, а также явления современной неостилистики. Концерт посвящен сыну композитора Александру.
Ключевые слова: Юрий Олийнык, бандура, драматургия, жанр, неостилистика, поздний стиль, Шестой («Антифонный»)концерт для двух бандур с оркестром.

Zinkiv I. Yuriy Oliynyk's double bandura concert in the context of the genre development. The article considers the music dramaturgy and poetry of Yuriy Oliynyk's Sixth bandura concert (b. 1931), the famous American composer of Ukrainian origin. Concert for two banduras and "Antiphonal" symphony orchestra, created in 2012, is considered in the context of the artist's work genre evolution

and stylistic panorama of his other works of the late period.

In 2016 Yu. Oliynyk celebrates its 85th anniversary. A resident of the American south (Sacramento, CA) obtained a brilliant musical education as a pianist and composer. A contemporary of Myroslav Skoryk, Valentyn Sylvestrov, Yevgen Stankovych, and Lowell Libermann, Astor P'yatsol in American music, — he belongs to a generation of talented contemporary symphonists working in twelve tone tonality of modal type [4]. He seamlessly combines features of the modern Ukrainian, American and Mesoamerican musical traditions.

Since the late 1980s the bulk of his compositions is made of the pieces for bandura. He devotes a considerable attention to this instrument due to his wife — Olga Oliynyk, known bandura player in the United States and Ukraine, who participated in the premiere versions of almost all Yuriy Oliynyk's bandura concerts.

The Sixth concert for two banduras and symphony orchestra has a program called Antiphonal Concerto. The work is dedicated to the blessed memory of the composer's son Oleksandr. It was premiered in 2012 in Ukraine, in the Lviv Regional Philharmonic Hall with the guidance of conductor Yuriy Lutsiv. Oleg Sozansky (Ist Bandura) and Taras Lazurkevych (2nd Bandura) acted as solo performers.

In this work, like most of his opus for Bandura, composer organically combines features of the Ukrainian, contemporary American and Mesoamerican musical traditions. "Antiphonal" concert has three parts with rather traditional tempo combinations: I — Allegro ma non troppo, II — Andante, III — Quasi presto.

The work is one of the most important achievements of the Master not only in the concert genre, but its artistic heritage as a whole. In the bandura concert genre this is one of the most interesting works created by the artists of Ukraine and Ukrainian Diaspora in the past decade. According to the author, two Bandura soloists should be placed at the extreme points of the stage to simulate with their roll call the echo principle, typical of the late Renaissance and Baroque choral culture. Between them, like the body, must be located Orchestra should be located in-between like an organ [5, p. 2]. The "Composer's Notes" to the score indicate the antiphonal effects in concert drama and bitonal comparisons, which sound somewhat dissonant, but very freshly. To achieve the artistic conception Yu. Oliynuk used for the first time some technical difficulties in bandura parts, noting that the performance of work "requires technical proficiency, where the right hand moves from the bottom row of the bandura strings to the top quickly and often" [5, p. 2].

Filigree smoothness, colorful orchestral score, characteristic of all Yuri Oliynyk's symphonic canvases, was embodied in the "Antiphonal" concert. His drama contains a number of effective compositional techniques, mostly the principle of intonation and rhythmic unity of thematic invention and its polyphonic

development, which is complemented by flawless, fresh colorful orchestration. The Concert No. 6 represents these principles consistently over a three-part circular track.

The first part — Allegro ma non troppo — d moll - C dur, — was written in sonata form (with a mirror reprise). The statement of dynamic and at the same time anxious and restrained main theme declares the principles of orchestral and timbre, intonation and inverse polyphonic roll calls and bitonal effects, which is one of the leading dramaturgic means of combining cycle. The main theme is a lyrical opposition to the image (Cantabile con passione) with dominating simulation development.

The second part — Andante — is a lyrical centre for the cyclic compositions. In this part the allusions arise with the lyrical pages of George Bizet, George Gershwin, Astor P'yatsola, and Aram Khachaturian's music. For example, the part culmination is associated with the famous Adagio theme from Khachaturian's "Spartacus" ballet. Same as in the first part, the bandura's solo cadenza determines the beginning of reprise.

The third part — Quasi presto – the final movement. Final is based on rhyme formula that combines exquisite tripartite Baroque dance with the Ukrainian cant. Composer's mental affinity with the world of his predecessors and contemporaries is complemented with Renaissance polyphony techniques (antiphonal singing) and modern bi-tonal effects.

Consequently, "Antiphonal" concert flowed like a fresh stream into the stylistic panorama of contemporary academic bandura tradition adding the spirit of neo–folklorism, neo-Baroque and neoclassical styling, colourful music of Mesoamerica's people and his native Ukrainian music known from the childhood.

Keywords: Yuriy Oliynyk, Antiphonal Concerto № 6, bandura, dramaturgy, genre, late style, neo-stylistic.

Актуальність проблеми вивчення жанру бандурного концерту в сучасному репертуарі бандуриста є самоочевидною, позаяк значний масив нещодавно створених композицій у цьому жанрі на сьогодні залишається не дослідженим. Серед бандурних опусів Ю. Олійника найбільш вивченими є його чотири концерти, здійснені у роботах Оксани Герасименко та Віолетти Дутчак [2, 3, 1], у яких автори вивчають їх з позицій музичної драматургії, зокрема, фольклорних джерел його музичної мови. Проте майже не дослідженими залишаються пізні опуси, зокрема, Шостий концерт, оглядово (10-рядковим абзацом) розглянутий В. Дутчак у монографії, присвяченій сучасному бандурному мистецтву українського зарубіжжя [1, с. 274-275].

Метою даної статті є здійснення ґрунтовного дослідження Шостого концерту — останнього із написаних творів цього жанру — під оглядом його драматургії, особливостей музичної поетики та місця у контексті еволюції жанру у творчості митця.

Виклад основного матуріалу. На початку грудня 2016 р. музична громадськість відзначила 85-річний ювілей відомого американського композитора українського походження, піаніста, педагога та музично-громадського діяча Юрія Олійника. Сучасник Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, в американській музиці — Лоуела Лібермана, Астора П'яцоли, Вірка Балея, він належить до генерації талановитих сучасних симфоністів, що працюють у техніці 12-ступеневої тонально-модальної системи [4]. Мешканець американського Півдня (м. Сакраменто, штат Каліфорнія), він органічно поєднав у своїй творчості риси сучасних української, американської та мезоамериканської музичних традицій. Мезамерика — сусідній з Півднем США історико-культурний регіон, що об'єднує значну частину території сучасної Мексики, Гватемалу, Беліз, Сальвадор, Гондурас і частину території Нікарагуа.

Без творів для бандури, написаних Майстром, неможливо уявити розвиток бандурного мистецтва нашого сьогодення. Його бандурні опуси є унікальним явищем не тільки в українській музиці, а й у світовій музичній культурі. Від кінця 1980-х — початку 1990-х років вони свіжим струменем влилися у стильову панораму сучасної академічної бандурної традиції, привнісши в неї дух неофольклоризму, неокласичної й необарокової стилізації, соковитої традиційної музики народів Мезамерики та рідної йому української, засвоєної ще з дитинства на Тернопільщині. Створивши, крім інших, шість концертів для бандури та симфонічного оркестру, а також низку концертних композицій, Ю. Олійник зробив неоціненний внесок у розвиток бандурного мистецтва сучасності (поруч з Володимиром Зубицьким, Костянтином М'ясковим, Євгеном Мілкою, Віктором Власовим, Юлією Гомельською та ін.). Від кінця 1980-х рр. Майстер зосередив свою творчість переважно на створенні музики для бандури, у чому слід визнати вплив його дружини — бандуристки, тодішньої аспірантки-стажистки Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, сьогодні — Заслуженої артистки України Ольги Олійник, доньки славнозвіс-

ного майстра бандур Василя Герасименка, завдяки якій написав більшість своїх бандурних опусів. О. Олійник була й першою виконавицею більшості концертів Майстра (№№ 1, 2, 4, 5), які записала на компакт-диски. Прем'єра концерту № 4 відбулася в Одесі, партію бандури виконала Н. Морозевич.

Серед творів останніх років Ю. Олійника варто згадати Фантазію і фугу для бандури (2000), Сюїту «Неймовірні пригоди козака Мамая» (2009), а також Концерт № 6 для двох бандур під назвою «Антифонний».

Останній, Шостий концерт для двох бандур і симфонічного оркестру, цілком інший за музичною поетикою. Створений у 2012 році, він присвячений пам'яті сина композитора, Олександра, і має програмну назву — «Антифонний». Світова прем'єра відбулась у Львівській філармонії під час святкування 80-річного ювілею митця. Диригував прем'єрою Юрій Луців. Солістами були Олег Созанський (перша бандура) і Тарас Лазуркевич (друга). Твір є одним з найвагоміших здобутків Майстра не лише у жанрі концерту, але й його творчої спадщини загалом. У жанрі бандурного концерту це один з найцікавіших опусів, створених митцями України й української діаспори в останнє десятиліття. За задумом композитора, двоє бандуристів-солістів повинні бути розміщені у крайніх точках естради, щоб імітувати своїми перекличками принцип луни, властивий хоровій культурі Пізнього Відродження й Бароко. Між ними, подібно органу, повинен розташовуватись оркестр [5, с. 2]. У «Замітках композитора» до партитури вказано на антифонні ефекти в драматургії концерту та бітональні зіставлення, які звучать дещо дисонансно, проте дуже свіжо. Задля реалізації мистецького задуму Ю. Олійник уперше використав певні технічні труднощі бандурних партій, зазначаючи, що виконання твору «вимагає засвоєння техніки, де права рука переходить з нижнього ряду струн на верхній ряд бандури швидко і часто» [5, с. 2].

Філігранна відшліфованість, барвистість оркестрової партитури, властива усім симфонічним полотнам Ю. Олійника, знайшла втілення і в «Антифонному» концерті. Його драматургія містить низку дієвих композиційних прийомів, серед яких домінує принцип інтонаційно-ритмічної єдності тематизму та його поліфонічного розвитку, що доповнюється бездоганним, колористично свіжим інструментуванням. У

Концерті № 6 ці принципи послідовно втілюються впродовж тричастинної циклічної композиції. До речі, більшість концертів композитора спираються на тричастинну композиційну модель.

Перша частина — Allegro ma non troppo, d moll / C dur, — написана у сонатній формі. Головна тему відкриває фраза героїко-закличного характеру, що стає лейтінтонаційною основою подальшого розгортання музичного полотна. Вона лаконічна й семантично самодостатня, позаяк містить у своїй основі чітку висхідну пунктирну квінтоквартову фігуру з подальшим її заповненням низхідним гамоподібним рухом. Перше проведення (унісоном струнних на тлі дробу малого барабану) перегукується з її оберненим повторенням у партіях валторн та акордово-пасажним «продовженням» у бандурній партії. Вже в четвертому такті партитури тема зазнає інтонаційних змін, доповнюючись інтонаційно оновленою реплікою бандури. Принцип оркестрово-темброві та інтонаційно-обернених перекличок, задекларований у викладі тематизму головної теми, стане одним із провідних драматургічних засобів об'єднання циклу. Тип тематизму, економність оркестрових засобів, застосування поліфонічних прийомів створюють динамічний і водночас стримано-тривожний настрій.

Винятковою рисою драматургії концерту є застосування бітональних гармонічних ефектів, про які йдеться в передмові до партитури. Політональні зіставлення використано як в експозиції головної теми (обернення початкового тематичного зерна), так і в композиційній будові експозиції загалом. Перше проведення основної фрази, викладене в тональності d-moll у партіях струнних, звучить, неначе запитання (тт. 1–2), якому «відповідають» партії валторн (фраза в оберненні, fis-moll, т. 3). Продовження теми викладене у партії першої бандури (тт. 4–11). Наступне проведення-«питання» звучить в тональності e-moll (тт. 11–12), його обернена відповідь — у gis-moll, із бандурним продовженням в оберненому вигляді до першого (тт. 14–23). Так композиційно корелюються пряме й обернене проведення головного інтонаційного зерна на фонемно-мотивному рівні, та пряме й обернене проведення репліки бандури — на рівні синтаксичному. Ця логіка побудови форми стане домінуючою у драматургії концерту.

Побічна тема — ліричне протиставлення тривожно-стриманому образу головної (Cantabile con passione, т. 28). У ній домінує імітацій-

ний принцип розвитку. Плинну, наспівну й водночас пристрасну мелодичну фразу проводить перша бандура (cis moll, тт. 28–29), їй відразу ж відповідає друга (H dur) у контрастному тональному зіставленні. Для полегшення сприйняття нотного тексту виконавцями автор подекуди вказує тональності. Основну мелодію супроводжує втора альта з протилежним рухом. Початковий кантиленний елемент теми змінюється скерцозним (у тт. 32–36), що заснований на початкових інтонаціях головної. В оркеструванні композитор використовує регістрово-темброві та тональні переклички. Завершується побічна тема початковою кантиленною фразою, проведеною в партіях обох бандур у вигляді канону (тт. 37–41).

Розробка починається викладом основного зерна головної теми в тональності c moll (т. 42), тематизм її розвивається за допомогою тональних зіставлень. На противагу до експозиції, де партії бандур звучали почергово, як «антифони», в розробці їх вступ звучить одночасно (т. 45). Пасажні фігури й подальші лейттематичні фрази композитор подає у квартовому дублюванні, що надає звучанню сюрреалістичного, дещо примарного забарвлення. У т. 53 з'являється початковий кантиленний елемент побічної теми в мажорі (A dur). У викладі продовжує домінувати принцип колористичних хроматизацій і тональних зіставлень.

Коротка бандурно-оркестрова частина змінюється розгорнутою сольною каденцією двох бандур (Cadenza ad libitum, тт. 66–95), продовжуючи розвиток тематизму головної партії. В каденції сколюючі інструменти звучать поперемінно, однак певна перевага надається партії другої бандури, що обрамлює розділ.

Як продовження послідовного втілення обернено-дзеркальної драматургічної «стратегії» композиції, Ю. Олійник починає репризу з побічної теми (Cantabile con passione) в тональності C dur (т. 96), на першому плані якої — поліфонічні методи розгортання музичної тканини. Головна тема в репризі з'являється на кульмінації у викладі струнних і дерев'яних духових інструментів з квінто-квартовим дублюванням на динаміці ff (g-moll, т. 118). Це перемога й утвердження основної образної сфери. Порівняно з експозицією, продовження викладу теми в партіях бандур динамізоване: спочатку вони подані у «дзеркальній» фактурі, та в подальшому звучать у терцієвому, кван-

товому і секстовому дублюваннях у різних тональностях. В основі заключного бандурного епізоду (тт. 168–172) лежить уже знайома «дзеркальна» фактура: бандурні арпеджіо рухаються у протилежних напрямках. Перша частина завершується проведенням лейттеми в оркестровому tutti, на f, з гармонічним колоруванням заключного кадансу: C – As – C (тт. 173–177).

Друга частина концерту — вишукане Andante, e-moll — зосереджене на сфері лірико-епічних емоцій. Епічного забарвлення початковій темі надає низхідний фригійський зворот, що звучить на тлі низхідної синкопованої фігури. У цій частині найбільш повно можна виявити зв'язки із традиціями американської, іспанської та латиноамериканської музики. Виникають асоціації з ліричними сторінками музики Джорджа Гершвіна, Астора П'яцоли, Жоржа Бізе, а також Арама Хачатуряна, зокрема, з його Адажіо з балету «Спартак» (у кульмінації частини). Засобом об'єднання тематизму стає колисково-баркарольний фактурний супровід, що віддалено перегукується з лейттемою Шостого концерту. Короткий оркестровий вступ (тт. 1–12) передує експозиції початкової теми, що викладена в партії першої бандури (тт. 13–16). Лірично-пісенна тема звучить у фактурі соло – супровід (у партії першої бандури). Її обернена імітація партією другої бандури сприймається як далека відповідь — луна (exo). Бандурні епізоди чергуються з оркестровими інтерлюдіями (тт. 21–26).

В Andante, як і в першій частині концерту, великої ваги набувають сфера натурально-ладових гармоній та ефектні ладотональні зіставлення. Друге проведення теми подане у «дзеркальній» фактурі бандур C dur (т. 27). Колористичною знахідкою композитора є «тритоновий епізод», де партії бандур, накладаючись в інтервал тритону, виписані в партитурі у далеких тональностях — B dur та E dur (тт. 41–47), із подальшим варіюванням теми у тональностях f moll та cis moll.

Репризу другої частини маркує бандурна каденція (т. 80). Як і в першій частині циклу, згідно з драматургічним задумом, вона має риси дзеркальності. Спочатку тема проводиться в партії другої бандури в низхідному мелодичному русі, їй відповідає в оберненому звучанні перша бандура (дзеркальною послідовністю щодо експозиційного проведення). В Andante відсутнє контрастування тематизму, композиція частини вирішена у формі вільного варіювання тематиз-

му, з рисами тричастинності.

Атмосферою святкового піднесення захоплюють початкові акорди оркестрового вступу до фінальної частини циклу — Quasi presto. Початковий образ асоціюється з українськими бароковими тридольними кантами, а також з деякими західноєвропейськими танцями доби Бароко, що виконувались під супровід тамбурину (6+5), і сприймається як різке протиставлення до тематизму Andante. Разом з тим він інтонаційно й ритмічно споріднений з темами попередніх частин, перегукуючись із пунктирним ритмом лейттеми Концерту, з бандурним епізодом головної теми з першої частини. Із темою Andante також можна простежити прямі інтонаційні зв'язки. Завершується невелика інтродукція до фіналу фанфарним сигналом у партії труб (тт. 22–25), що стилізує закличні вступи-увертюри до інструментально-хорових полотен доби Бароко, що символізували заклик до уваги. Впродовж усього фіналу початкова тема слугує своєрідним рефреном, що об'єднує теми- розділи форми.

Головна тема фіналу (C dur) інтонаційно пов'язана з лейтінтонацією, яка звучить спочатку в партії першої бандури. Їй «відповідає» друга проведенням теми в оберненому вигляді в тональності f moll (тт. 26–41). Політно-танцювальна, дещо наївна мелодія інтонаційними обрисами мелодичних кадансів нагадує початковий октавний зворот лейттеми циклу. Жвавий характер стилізованого барокового танцю виявляється й у тембрових репліках-перекличках з оркестром (проведення теми в партії труб, тт. 42–49, та гобоїв, тт. 50–57). У фіналі, як і в попередніх частинах, динаміка руху значною мірою досягається завдяки варіантно-варіаційним трансформаціям тем, їх по-штраусівські віртуозній оркестровці. Головна тема не є винятком, акцент у ній поставлено на домінуючій ролі темброво-фактурних засобів.

Короткий сполучний епізод з «екзотичною» тритоновою фактурою в партіях обох бандур, що звучать на тлі оркестрової «секундакордової» гармонічної педалі, приводить до лірико-драматичної побічної теми (т. 80), яка ритмічно й інтонаційно споріднена з головною. Вона репрезентує контрастний лірико-кантиленний, пристрасний образ, що підкреслено широким діапазоном теми, викладеної у тембрі віолончелей за першим проведенням, із подальшим продовженням її у скрипок, а згодом — у партії бандур (у «милозвучний» інтервал

децими). Фанфарний сигнал труб сповіщає про завершення експозиції.

Розробку починає обернений мінорний варіант головної теми. Її проводить перша бандура (тт. 102–109) з «відповіддю» мажорної репліки у труб і валторн (тт. 110–107), тобто у дзеркальній послідовності (порівняно з експозицією). В наступному епізоді — Moderato (тт. 118–159) — домінує тематизм вступного розділу фіналу, що зазнає варіантно-варіаційного поліфонічного розвитку. Святково-піднесену атмосферу фіналу несподівано порушує лейттема з першої частини (f-moll, тт. 160–164). Вона виринає, немов швидкоплинний спогад, неначе ремінісценція драматичного образу, на мить затьмарюючи загальну атмосферу свята, плин якого одразу ж поновлюється.

Основою лаконічної бандурної каденції стає початковий мотив побічної теми фіналу, що зазнає поліфонічно-імітаційного розвитку (тт. 208–215). Фанфарна інтонація сигналізує появу в каденції теми вступу (т. 217), яка одночасно сповіщає про початок репризи. Згодом невимушено вступає оркестр, що виконує розвиткову функцію, наслідуючи динамічну лінію розробки. У репризі продовжують домінувати поліфонічні засоби розвитку. Зокрема, вирізняється поліфонічний епізод, в основі якого – імітаційне проведення мотиву головної теми фіналу почергово в оркестрі, в подальшому — у партіях другої та першої бандур (тт. 253–269).

Побічна тема в репризі невпізнанно змінена. Її подано у «діалозі» бандур на тлі тонічного органного пункту, знову ж таки, з раптовим «вклиненням» імпровізаційного уривку головної теми з першої частини концерту (т. 298). Проте новий драматичний «спогад» не порушує загального плину завдяки монолітності тонічного органного пункту та фактурно-динамічному «заспокоєнню» (тт. 298–303). Реприза завершується проведенням головної, піднесено-танцювальної теми, що звучить у перекличках бандури й оркестру; при цьому респонсорно-обернена мінорна частина теми відсутня. На початкове мажорне «запитання» (в тональності C dur) антифонно відповідає As-dur'на імітація. Цей драматургічний хід знаменує «розв'язання усіх протиріч», наближення завершення циклу. По-штраусівські барвиста кода стає кульмінацією утвердження світлих образів концерту. В її завершенні востаннє лунає тема українського канту, а в заключному кадансі ком-

позитор милується колористичним зіставленням гармоній (As – F – Des – C), що вкотре підкреслює ладотональний задум драматургії твору.

Висновки. Підсумовуючи розгляд музичної драматургії концерту, можна зробити певні висновки стосовно авторського задуму та драматургічних принципів його втілення. Музично-філософська концепція Концерту № 6 відображає постмодерні тенденції сучасного американського та українського музичного мистецтва, реалізовані засобами 12-ступеневої тональності модального типу. Це — зіставлення об'єктивного, не залежного від волі людини, і глибоко особистісного висловлювання, гостро драматичного і ліричного первоначал; це — діалог музики минулих епох і сучасності, традиційного і нового. Діалогічність драматургії як універсальний принцип мислення митця, його власне бачення картини світу виконує функцію з'єднувальних «містків» між Буттям і Небуттям- Задзеркаллям, між музичними традиціями Старого і Нового Світу, що сприяють їх взаємозближенню, взаємозбагаченню і взаєморозумінню. Ідея Шостого бандурного концерту реалізується за допомогою низки драматургічних засобів, найважливішими з яких є лейттематизм, лейтритм — ритмо-інтонаційна модальність, що наскрізно об'єднують калейдоскоп подій в єдину цілісність. Значна роль належить поліфонічним й варіантно-варіаційним засобам розвитку, які впливають на артикулювання темброво-фактурних і динамічних чинників.

Усі частини «Антифонного» концерту рясніють імітаційними тесситурно-тембровими перекличками бандур: з оркестром, з окремими його групами та окремими інструментами. Центральне місце в драматургії займає антифонарне зіставлення солюючих інструментів — двох бандур, як основного засобу створення ефекту стереофонії. При цьому автор орієнтується не тільки на принципи хорової поліфонії Венеційської школи доби Ренесансу (Дж. Габріелі), українського хорового концерту, українських кантів та європейських танців доби Барокко, але й на різночасові стильові пласти музичної культури. Серед них особливо близькою творчому менталітету Ю. Олійника є музика Ж. Бізе, Дж. Гершвіна, Р. Штрауса, А. Хачатуряна, А. П'яцоли, що оточує композитора в сучасному аудіальному та медіа просторі.

Отже, Концерт №6 Ю. Олійника є цілісною, мистецьки досконалою, яскравою циклічною композицією. Він найповніше демонструє риси пізнього стилю майстра-симфоніста, новатора у жанрі великих симфонічних полотен для бандури за участю оркестру в сучасній американській та українській музичній традиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
2. Герасименко О. Фольклорні джерела музичної мови бандурних концертів Юрія Олійника. Народознавчі зошити. 2004. Зош. 1-2 (55-56). С. 83–93.
3. Герасименко О. Концерти для бандури та симфонічного оркестру Юрія Олійника в контексті сучасного бандурного мистецтва. Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури: зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф. (м. Київ, 14 жовтня 2005 р.). Київ, 2005. С. 186–192.
4. Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ, 2013. 448 с.
5. Олійник Ю. Передмова // Концерт для двох бандур і симфонічного оркестру «Антифонний». Клавір. Ca: YVO Productions, 2012. 29 с.

REFERENCES

1. Dutchak V. Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia [The bandura art of Ukrainian expatriate communities]. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2013. 488 p.
2. Herasymenko O. "Folklorni dzherela muzychnoi movy bandurnykh kontsertiv Yuriia Oliinyka" [Folk sources for the musical language of Yuriy Oliynyk's bandura concerts]. Narodoznavchi zoshyty [Ethnology notebooks], no. 1-2 (55-56) (2004): 83-93.
3. Herasymenko O. "Kontserty dlia bandury ta symfonichnoho orkestru Yuriia Oliinyka v konteksti suchasnoho bandurnoho mystetstva" [Yuriy Oliynyk's concertos bandura and symphony orchestra in the context of modern bandura art]. Kobzarstvo v konteksti stanovlennia ukrainskoi profesiinoi muzychnoi kultury [Kobzar art in the context of the formation of Ukrainian professional musical culture]: collection of materials of the International Scientific and Practical Conference (Kyiv, October 14, 2005). Kyiv, 2005, pp. 186-192.
4. Zinkiv I. Bandura yak istorychnyi fenomen [Bandura as a historical phenomenon]. Kyiv: IMFE, 2013. 448 p.
5. Oliinyk Iu. "Peredmova" [Foreword]. In: Kontsert dlia dvokh bandur i symfonichnoho orkestru «Antyfonnyi». Klavir [Concerto for two banduras and the symphony orchestra "Antyfonnyi". Clavier]. Ca: YVO Productions, 2012. 29 p.

УДК 787.6:781.68

Симонова О.
Лауреат міжнародного конкурсу

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОРИГІНАЛЬНОГО БАНДУРНОГО ТВОРУ ТА ПЕДАГОГІЧНИЙ ПРОЦЕС

Симонова О. Інтерпретація оригінального бандурного твору та педагогічний процес. У статті розглянуто деякі проблеми інтерпретації оригінального бандурного репертуару на основі узагальнення власного досвіду,здійснено спробу виявити принципи,які необхідно враховувати для виховання в молодих виконавцях особистостей, здатних представити художньо досконалу інтерпретацію виконуваного твору. Автором доведено, що вміння інтерпретувати корінитьсяся у знаннях із загальної історії людства,художньої культури, музично-стильової характеристики тієї чи іншої епох, творчості композиторів,історії, теорії та практики бандурного виконавства, а також у навичках аналізу (з усіма його складовими щодо ладо-мелодичних, гармонічних, фактурних, структурних тощо особливостей) музичного твору. Практичні методичні поради надаються на матеріалі твору «Нічна фантасмагорія» Є. Мілки.
Ключові слова: інтерпретація, модернізація, мислення, позиція, перебільшення

Симонова Е. Интерпретация оригинального бандурного произведения и педагогический процесс. В статье рассмотрены некоторые проблемы интерпретации оригинального бандурного репертуара на основе обобщения собственного опыта, осуществлена попытка обнаружить определенные принципы, которые необходимо учитывать для воспитания в молодых исполнителях личностей, способных представить художественно совершенную интерпретацию исполняемого произведения. Автором доказано, что умение интерпретировать кроется в знаниях из общей истории человечества, художественной культуры, музыкально-стилевой характеристики той или иной эпохи, творчества композиторов, истории, теории и практики бандурного исполнительства, а также в навыках анализа (со всеми его составляющими относительно ладо-мелодических, гармонических, фактурных, структурных и прочих особенностей) музыкального произведения. Практические методические советы предоставляются на материале произведения «Ночная фантасмагория» Е. Милки.
Ключевые слова: интерпретация, модернизация, мышление, позиция, преувеличение.

Symonova O. Laureate of international competition Interpretation of the original bandura work and pedagogical process. In a modern academic-professional art bandura carrying out is one of the oldest, as his root arrives at the Kobza-player-lute culture of renaissance period. At the same time industry of bandura music can be counted as the youngest in instrumental family, because original works for a bandura began massively to appear only in 50-60th years of XX century (though bases of the academic carrying out are mortgaged at the beginning of century the XX due to the inspired labour and concerto practice of G. Khotkevych). This explaines the circumstance that a question of interpretation of original repertoire for a bandura is still at the beginning of scientific development so, needs an all-round and deep analysis. The adopted factors determine and stipulate the actuality of the offered theme of the article.

The original works of the end of XX — beginning of XXI century are characterized by synthetic and appeal to different styles and genres. Thus it follows absolutely natural to admit the brave technical and expression necessities of present performers, that aim to carry out the works written with a modern language. The purpose of the article consists of the illumination methodically of expedient approaches in relation to mastering and interpretation of original work for bandura by young musicians in the process of studying to form their capacity for independent and sure determination of own carrying out conception of select work.

The object of the work are pedagogical strategy and tactics of work with students and students at their preparation for teaching and carrying out activity.

The article of the research is original work of E.Milka "Night phantasmagoria"

Raising of problem consists of the necessity of forming for the young performer the capacity for independent and sure determination of own carrying out conception, creative opening of artistic maintenance of selected work, id est his interpretations.

Thus, in this process it is major determined, that a beginning performer must realize that ability to interpret is covered in knowledge from general history of humanity, artistic culture, musically-stylish description of epochs, work of composers, history, theory and practice of the bandura carrying out, and also in skills of analysis (with all his constituents in relation to tune-melodically, harmonic, texture, structural and others) of piece of music. The special value for the performers of new works is acquired by the auditory impressions from perception of modern compositions, orientation in modern composer's technicians, in the features of the musical thinking and, accordingly, musically-language expression of modern authors.

Moreover, the ultimate goal of pedagogical process is education for the performers

creatively independent looks. Actually that is the greatest sense the pedagogical mastery of teacher consists of, in fact, carrying out complex must be formed on the basis of the conscious use of all facilities of artistic expressiveness, including a dynamics, agogyks, articulation, fingering, phrasing, rate. To achive this is possible only attaching rationally-intellectual work.

Modern original music for a bandura gives wide opportunities for education in the young performers the personalities, able to present bright and artistically perfect interpretation of executable work at discretion of listeners . For example, for the better understanding of the idea and maintenance of "Night phantasmagoria" of E.Milka's, it is desirable to offer the student to see other works of author, find out the stylistic features of composer's thinking, paying attention to rich vividness and most colorful melodic, certain intellectualism music's, that require from a performer the professional possessing an instrument, masterly technique. Moreover, a prosecution E.Milka's play is a wonderful school, possibility to teach a student to feel artistic originality of modern harmony and find adequate technical decisions for performance of corresponding interpretation.

The analysis of prosecution of work allows to do next conclusions:

— the bandura repertoire of modern performers is filled with today interesting, highly artistic works, id est actually by original bandura music;

— including to the on-line tutorials of original bandura works in modern stylistic has a large educator and educational value for future performers and teachers;

— executing modern original bandura music, students extend the artistically-intellectual potential, develop a carrying out technique, master the row of specific receptions;

As a result it is possible with persuasiveness to say, that the article can serve a substantial methodological help for the teachers of middle and higher educational establishments, to the performers on a bandura.

Keywords: Interpretation, modernization, thinking, position, overstatement

Актуальність теми. У сучасному академічно-професійному мистецтві бандурне виконавство є чи не найдавнішим, оскільки його коріння сягає кобзарсько-лютневої культури ренесансної доби. В той же час галузь бандурної музики можна вважати і наймолодшою в інструментальній родині, бо оригінальні твори для бандури почали масово з'являтися тільки у 1950–60-ті рр. (хоч основи академічного виконавства закладаються ще на початку XX ст. завдяки натхненній праці і концертній практиці Г. Хоткевича).

Цим пояснюється той факт, що питання інтерпретації оригінально-

го репертуару для бандури перебуває поки на початку наукової розробки, отже, потребує всебічного і глибокого аналізу. Названі чинники визначають і обумовлюють актуальність запропонованої теми статті.

Абсолютно природними слід визнати сміливі технічні і виразові прагнення нинішніх виконавців, які є представниками теперішнього музичного простору, мають відповідні музичне мислення й естетичну позицію, прагнуть виконувати модерні твори, написані сучасною мовою, із застосуванням найновіших композиторських технік.

Мета статті полягає у висвітленні методично доцільних підходів щодо освоєння та інтерпретації оригінального твору для бандури молодими музикантами в процесі навчання формування їх здатності до самостійного і впевненого визначення власної виконавської концепції обраного твору, тобто його інтерпретації. Предметом дослідження є оригінальний твір Є. Мілки «Нічна фантасмагорія» (3-я частина), що дозволяє продемонструвати застосування сучасних прийомів бандурного виконавства у спрямованості на втілення авторського художнього задуму.

Наукова новизна статті полягає в тому,що вперше науково-методичному аналізу підлягає оригінальний твір Є. Мілки «Нічна фантасмагорія», пропонується певна стратегія опрацювання твору, надаються конкретні методичні поради щодо виконання найбільш складних у технічних та виразових відношеннях епізодів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як науково-методологічне підґрунтя статті застосовуються фундаментальні праці з аналізу музичних творів Б. Асаф'єва, М. Ройтерштейна, В. Цуккермана, В. Медушевського, а також роботи з проблем бандурного мистецтва О. Ніколенко, І. Панасюка.

Виклад основного матеріалу. Яким же чином формуються навички інтерпретації у молодих музикантів у процесі освоєння і виконання нових оригінальних творів для бандури? Зрозуміло,що вміння інтерпретувати виховується поступово.

На етапі навчання студенту допомагає викладач. Зазвичай у викладача є чітка і впевнена позиція стосовно того, як треба виконувати твір, на основі чого зрештою і оцінюється гра учня. Подібний педагогічний авторитаризм веде до формування в майбутнього виконавця пасивної позиції, яка проявляється у нездатності скласти власне ба-

чення музичного твору.

Виконавською аксіомою є те, що звертаючись до нового твору, музикант повинен не тільки вивчити текст і досягти технічної досконалості, а й переконливо розкрити художню концепцію твору. Цьому сприяє насамперед глибокий аналіз авторського задуму і його втілення в особливостях мелодики, гармонії, ритміки, у динамічному плані тощо. Успішність такої роботи безпосередньо залежить від рівня культури та ерудиції музиканта, формування яких відбувається протягом усіх років навчання під безумовним впливом викладача. Власне в цьому й полягає найвищий сенс педагогічної майстерності вчителя. Викладач повинен донести до студента думку, що виконавський комплекс формується на основі свідомого використання всіх засобів художньої виразності, включаючи динаміку, агогіку, артикуляцію, аплікатуру, фразування, темп.

У індивідуальній інтерпретації твору найсуттєвішу роль відіграє такий засіб художньої виразності як агогіка. Загальним елементом, об'єднуючим усі види агогіки, є закон компенсації часу, який виявляється у тому, що за стисненням обов'язково йде розширення. І навпаки, щоб темп виконуваного твору не змінився, слід враховувати певну нерівномірність у музичній течії: перед сильним часом варто взяти дихання, рух далі до легкого часу має супроводжуватися прискоренням.

Одним з найвиразніших засобів у будь-якому виконавстві, в тому числі й бандурному, є штрихи. При цьому підкреслимо, що виконання найважливіших саме для бандури штрихів легато, нон легато, стаккато має свої особливості й обумовлено такою специфікою її звука як «крапковість». Для подолання останньої у штрихах легато і нон легато має бути використана так звана позиційна аплікатура. Позицією називаємо таке положення руки, завдяки якому задана послідовність звуків виконується без його зміни, внаслідок чого рука залишається практично на одному місці відносно деки. Штрих стаккато в бандурному виконавстві безпосередньо пов'язаний з темпом виконуваного твору. В повільному темпі це відбувається шляхом раптового глушіння струн, у швидкому — завдяки гострому щипку.

Продемонструємо методику пошуків найадекватнішої інтерпретації оригінального бандурного твору на прикладі композиції Є. Мілки

«Нічна фантасмагорія» (3-я частина).

Тричастинний твір «Нічна фантасмагорія» був написаний 1997 р. Змістовною основою його стала лірико-філософська концепція, пов'язана з безмежним космічним простором, крізь яку проглядає дуже суб'єктивна, особистісна позиція автора. Музика яскраво представляє стилістичні риси мислення композитора, особливо вражає загальна прозорість колориту. Найбільш цікавою з точки зору використання фонічних барв інструмента стала саме 3-я частина твору.

Третій частині твору — Con moto, poco rubato — притаманна якась примарність, певна стриманість почуттів, крізь які час від часу прориваються яскраві сплески емоційності. Такий характер досягається комплексом засобів. Вони включають ладову невизначеність, мінливу ритміку, засновану на синкопуванні, поліфонізовану фактуру, яскраву інструментальну мелодику на основі широких, переважно октавних, децимових і ширше ходів. Особливе значення має динаміка, яка обмежується рівнем mf, внаслідок чого, сила кульмінації досягається емоційно-психологічною напругою.

Враховуючи певну програмність твору, можна полегшити учню пошук трактовки музичних образів, послався, наприклад, на пропозицію автора (висловлену в приватній бесіді) пов'язати їх з безмежним космічним простором. Вже від початку важливо настроїти бандуриста на осмислену роботу зі штрихами легато і маркато, фразуванням, виразністю мелодичних ліній та фактурних шарів, яка повинна вестися паралельно із вивченням нотного тексту й наданням йому образно-емоційної характерності. Для її втілення потрібно віднайти відповідну манеру дотику до струн, яка б могла забезпечити «кришталево чисте», прозоре звучання. Для молодих бандуристів, які виховуються переважно на гармонічно простих і прозорих обробках народної музики, чи не найбільшу складність становить сучасна гармонія твору, обумовлена складеним (на основі поєднання h дорійського і A іонійського) ладовим утворенням і відповідними для цих умов акордами нетерцової структури (утворюються завдяки використанню в одному акордовому комплексі звуків, які є однофункціональними тонами одразу двох названих тональностей). У такій ситуації викладач повинен не тільки допомогти з тонально-гармонічним аналізом, але й підказати студенту, як подолати технічні складнощі — ви-

конання акордів, викладених в широкому розташуванні. Варто пояснити необхідність застосування харківського способу гри, запропонувати нестандартні аплікатурні рішення, зокрема, аплікатуру «широкої руки». Виконуючи твір, бандурист повинен відчувати інтонаційну й ритмічну характерність мелодики, особливості цезурування.

Працюючи над поліфонічними епізодами, важкими для слухового сприйняття, доцільно застосовувати так званий прийом «перебільшення» (термін «перебільшення» широко використовується в методиках виконавства на різних музичних інструментах), тобто виконання фрагментів в уповільненому темпі, зосереджуючи увагу на окремих мотивах. «Перебільшення» може стосуватися динаміки, артикуляції, ритміки, агогіки, цезурування. Саме до таких прийомів часто вдавалися видатні педагоги. Також цей методичний засіб допомагає відпрацьовувати навики самостійності й незалежності рук і пальців.

На кінцевому етапі роботи над твором виконавець повинен вибудувати загальний динамічний план. Кожен виконавець, безумовно, повинен орієнтуватись на свої уявлення, слуховий досвід, музикальність, аби відчути можливість введення динамічних нюансів, які будуть адекватними для змісту твору.

Висновки. По-перше, бандурний репертуар сучасних виконавців наповнюється сьогодні цікавими, високохудожніми творами, тобто власне оригінальною бандурною музикою.

По-друге, включення до навчальних програм оригінальних бандурних творів з сучасною стилістикою має велике виховне і освітнє значення для майбутніх виконавців і педагогів.

По-третє, виконуючи оригінальну бандурну музику, студенти розширюють свій художньо-інтелектуальний потенціал, розвивають виконавську техніку, освоюють низку специфічних прийомів.

І останнє, сучасна оригінальна музика для бандури дає широкі можливості для виховання в молодих виконавцях особистостей, здатних представити на розсуд слухачів яскраву і художньо досконалу інтерпретацію виконуваного твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 418 с.

2. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
3. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев: КГК им. П. И.Чайковского, 1994. 156 с.
4. Панасюк І. Соціокультурний контекст та умови формування професійного академічного бандурництва у середині ХХ століття // Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції «Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку» (Київ, 12–13 жовтня 2006 р.). Київ: ДАКККіМ, 2006. С. 162–165.
5. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.09. Київ, 2011. 18 с.
6. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа. М.: Владос, 2001. 112 с.

REFERENCES

1. Davydov M. Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh [The history of performing folk instruments]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2005. 418 p.
2. Korykhalova N. P. Interpretatsiya muzyki: teoreticheskie problemy muzykalnogo ispolnitelstva i kriticheskiy analiz ikh razrabotki v sovremennoy burzhuaznoy estetike [The interpretation of music: theoretical problems of musical performance and a critical analysis of their development in the modern bourgeois aesthetics]. Leningrad: Muzyka, 1979. 208 p.
3. Moskalenko V. G. Tvorcheskiy aspekt muzykalnoy interpretatsii (k probleme analiza): issledovanie [The creative aspect of musical interpretation (on the problem of analysis): a study]. Kiyev: KGK im. P. I.Chaykovskogo, 1994. 156 p.
4. Panasiuk I. "Sotsiokulturnyi kontekst ta umovy formuvannia profesiinoho akademichnoho bandurnytstva u seredyni XX stolittia" [Socio-cultural context and conditions of formation of the professional academic bandura art in the middle of the XXth century]. Materialy II Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Bandurne mystetstvo XXI stolittia: tendentsii ta perspektyvy rozvytku» (Kyiv, 12–13 zhovtnia 2006 r.) [Materials of the II international scientific-practical conference «Bandura art of the XXIst century: trends and prospects of development»]. Kyiv: DAKKKiM, 2006, pp. 162-165.
5. Nikolenko O. I. Oryhinalna instrumentalna bandurna tvorchist v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii [The original instrumental bandurna creative work in terms of genre and stylistic evolution]: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.09. Kyiv, 2011. 18 p.
6. Roytershteyn M. I. Osnovy muzykalnogo analiza [The basics of musical analysis]. Moscow: Vlados, 2001. 112 p.

УДК 78.083:787.79+78.071.1(477)

Білоусова С.
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

АКАДЕМІЧНІ ЖАНРИ В ДОМРОВІЙ ТВОРЧОСТІ В. ІВКА І Є. МІЛКИ

Білоусова С. Академічні жанри в домровій творчості В.Івка і Є.Мілки. В статті розглядається домрова творчість академічного напрямку донецьких композиторів В. Івка і Є. Мілки. Вперше робиться спроба систематизації творів для домри даних авторів та визначення їх місця у формуванні сучасного домрового репертуару. Стислий аналіз окремих композицій відображає низку жанрових та стильових особливостей домрового доробку донецьких митців. Виділяються дві основні тенденції у створенні музики для домри, які уособлює собою композиторська діяльність В. Івка і Є. Мілки. Перша — притаманна композиторам, які є виконавцями на домрі і втілюють творчі задуми, не обмежуючи жанрову палітру композицій та засоби їх втілень, ґрунтуючись на доскональному володінні усіма доступними технічними та художньо-виражальними можливостями домри. Друга — професійним композиторам, що системно співпрацюють з окремими виконавцями на домрі, використовують сучасні техніки письма, активно ведуть пошук нових, неординарних засобів звучання інструменту.
Ключові слова: твори для домри, донецькі композитори, академічні, жанри, стильові ознаки.

Белоусова С. Академические жанры в домровом творчестве В. Ивко И Е. Милки. В статье рассматривается домровое творчество академического направления донецких композиторов В. Ивко и Е. Милки. Предпринята попытка систематизации произведений для домры данных авторов и определения их места в формировании современного домрового репертуара. Сжатый анализ композиций отображает ряд жанровых и стилевых особенностей музыки для домры донецких композиторов. Выделяются две основные тенденции, которые олицетворяет собой композиторская деятельность для домры В. Ивко и Е. Милки. Первая — характерна для композиторов, исполнителей на домре, использующих широкую жанровую палитру, в воплощении которой, опираются на совершенное владение всеми доступными техническими и художественно-выразительными возможностями домры. Вторая — присуща профессиональным композиторам, системно взаимодействующих с исполните-

лями на домре, использующих современные техники письма, ведущих поиск новых, неординарных способов звучания инструмента.
Ключевые слова: произведения для домры, донецкие композиторы, академические, жанры, стилевые особенности.

Bilousova S. Academic genres in domra works of V. Iivko and I.E. Milka. The domra repertoire was considerably enriched in the end of the XX — beginning of the XXI century due to a fruitful activity of Donetsk region composers. A substantial part of domra works by Donetsk authors if formed by the academic genre works. Most of them were written by V. Ivko and Ye. Milka. The creative potential of these composers includes a wide of genres, forms, and up-to –date music trends. The works of gross forms — symphonies, domra orchestra concertos, domra and orchestra concertos, concertos, sonatas and sonatinas for domra and piano. Sonatas and pieces for solo domra, suites and genre works for different ensembles — domra duets, domra and guitar, domra and bandura. Small form works for domra and piano, and others.

Domra works of academic genre by Donetsk composers has not been a subject of a solid research study yet. Therefore, the aim of this article is to order and systematize the works by V. Ivko and Ye. Milka, and introduction thereof in the scientific use.

A significant uplift in the development of domra is attributed to the works of Ye. Milka. The composer whose background contains pieces for piano, violin, symphonic orchestra, has not passed over domra. An ultra-modern and sometimes quite complicated composer manner opens up new dimensions of the instrument sound. Works like “Concerto piece” for domra and piano, “Five concerto inventions” for two domras, “Sonata” for solo domra, “Symphony” for chamber domra orchestra are indicative in this sense. “Concerto piece” for domra and piano is one of the first experiences of the composer in his addressing to domra, which nevertheless showed an extraordinary reading of the instrument’s expressive capabilities by the author. The music canvas is a unique in its polyphony fusion. A simple melodic horizontal contains folk styled expressions. Full of complicated chords, goes beyond the traditional mode system.

A skillful orientation in the texture panorama, a keen sense of acoustic patterns pushes the artist to the emergence of different kinds of ensemble works.

“Five inventions” for two domras are built on a free, due to repetitions of separate elements, use of the twelve-tone rows. The inventions contrastive by their character draw the images of versatility and depth of human feelings.

“Sonata” for solo domra is dedicated to the memories about his mother. The piece was meant to be a suite but later on the author embodies his idea in a sonata cycle.

Ye. Milka draws the listener's attention to a deep suspense of intonation frankness, not submitting to a temptation of demonstrating different instrumental techniques. The composing of V. Ivko is primarily dedicated to domra. The author's achievements include a great number of large and small form pieces: "Concertino", "Toccata concerto", "Poem concerto", "Concerto" No.3 in three parts, Sonatina for domra and piano, "Sonata" for two solo domras, "Sonata" for solo domra and "Symphony concerto" for a chamber orchestra "Domra faces".

A principal aspect of the composer's language of V. Ivko is a conscious desire to create in a traditional manner to overcome the lack of classic-romantic direction works in the domra repertoire. In his earlier searches the composer used to be fond of avant-garde as of the time being composer techniques, being influenced by the modern West-European composers, in particular Bela Bartok. For example, "Concertino" where the author uses the twelve-tone technique. A skilful ability to show the intonation expressiveness along with a traditional formation provides the music with clarity and emotional appeal. The parts of "Sonata" for solo domra — Prelude, Canon, Fugue — keep the connection with the genre stylistics of an ancient suite-sonata at the level of structural elements and expression of form, but are built on quite complicated intonation idioms. In the view of the homophonic nature of domra, the realization of a polyphonic type of writing not only provides a possibility of an unusual decision for drama problems, but also extends by far the expressive capabilities of domra. And its nature associated with the fast fading of the sound needs a sensitive attitude in laying out the polyphonic texture, and requires a fair amount of skill from the composer.

The possibility of showing the domra potential in a yet unprecedented virtuosity is very appealing for V. Ivko. This peculiarity is very characteristic for all his work, but it's brightly expressed in "Sonata" for two solo domras and in the Final of "Symphony concerto" for domra orchestra.

The concerto genre plays an important role in the works of the author. Along with the traditional reading of the classic genre models, we can find the composer's will to move beyond the historically formed types of works. "Toccata concerto" — a concerto wound in simultaneousness resembling by its drama dynamics to a cyclic one. "Poem concerto" — a programme piece with the features of a traditional symphonic poem. "Symphony concerto" for domra chamber orchestra – a cycle where each part obtains a status of a solo, which moves the competitiveness inside the orchestra.

The work of V. Ivko and Ye. Milka represents two tendencies in creation of music for domra. The first one is characteristic of composers who play domra and implement their creative ideas not limiting the composition genre palette and the technical means of realization, based on a thorough control of all available technical and artistic-expressive capabilities of domra. The second one — of composers

who cooperate systematically with some domra performers, using the up-to-date writing techniques, actively searching for new, unusual means of the instrument sound.
Key words: pieces for domra, Donetsk composers, academic, genres, style attributes.

Актуальність теми. На різних етапах розвитку музичної культури композиторська творчість завжди була предметом досліджень музикознавців і теоретиків. У кінці XX та на початку XXI ст. з боку дослідників (переважно виконавців) спостерігається певна увага до музики, створеної для баяна, домри, бандури. Пояснюється це, головним чином, появою великої кількості нових, цікавих творів для даних інструментів, які написані сучасними професійними композиторами у різноманітних жанрах.

Виникнення серйозної музики для домри спричинив неймовірний сплеск виконавської майстерності і невпинний пошук виразних, комунікаційних і технічних можливостей інструменту, що сягнув рівня академічного. Еволюційні процеси у домровому мистецтві приваблюють композиторів необмеженим простором для творчих пошуків і відкриттів.

В наслідок порівняної молодості професійного домрового виконавства, наукова галузь, що висвітлює проблеми даного напрямку мистецтва — історію та теорію виконавства на домрі, формування репертуару, знаходиться на стадії становлення, на що вказує досить мала кількість робіт, присвячених аналізу та систематизації композиторського доробку для домри і особливо його регіональних складових. Отже, ввід у науковий обіг творів для домри донецьких авторів є досить актуальним.

Постановка проблеми. Вагома частка домрових творів, які з'явились на рубежі століть, належать донецьким авторам. Саме на цей час припадає розквіт професійного домрового виконавства Донецького краю. Майже одночасно відбувається становлення композиторської майстерні Донецька. Як пише Кияновська Л. О.: «…Серед регіональних шкіл України найпізніше сформувалась композиторська школа Донбасу. ЇЇ повноцінне заснування припадає аж на 70-і роки — і це не дивно: адже цей регіон пережив багато історико-соціальних перемін.

Упродовж тривалого часу відзначався активним промисловим процесом. Тож тут не встигли свого часу сформуватись засади професійних мистецьких шкіл…» [2, с.311]. Отже, збагачення донецької домрової репертуарної скарбниці відбувалося на тлі взаємовпливу рівня виконавства на домрі і композиторських експериментів.

Серед донецьких авторів, що активно писали для домри, слід назвати С. Мамонова, А. Некрасова, О. Рудянського. Останніми роками до них приєдналися молоді, але талановиті і самобутні композитори Є. Петриченко, А. Нижник. Окремою стрічкою у ряду з іншими необхідно виділити В. Івка і Є. Мілку. Мистецький потенціал композиторів охоплює широке коло жанрів, форм та передових музичних тенденцій сучасності. Значну долю композицій В. Івка та Є. Мілки складає музика академічного напряму. Твори великих форм — Концерти для домри та оркестру, Концерти, Сонати і Сонатини для домри та фортепіано. Сонати і п'єси для домри соло, сюїти і твори для різних за складом ансамблів — двох домр, домри та гітари, домри і бандури. Твори малих форм для домри і фортепіано. І, нарешті, композиції для камерного оркестру домристів, включаючи концерти і симфонічні цикли.

На жаль, домрова творчість В. Івка та Є. Мілки і, музика для домри взагалі, ще не стали предметом окремих сталих наукових досліджень.

Мета статті. Життєвість і популярність музики академічного напрямку для домри В. Івка та Є. Мілки (що неодноразово підтверджувалось чисельними успішними концертними презентаціями як в Україні, так і за її межами), вагомість творчого надбання композиторів потребують ознайомлення та упорядкування. Спроба виділити основні напрямки у формуванні композиторської домрової творчості, які уособлюють собою В. Івко, і Є. Мілка, вказати на елементи новаторства, якими названі автори суттєво і якісно вплинули на формування домрового репертуару становить мету даної роботи.

Аналіз досліджень. Кількість наукових досліджень з даної проблематики досить обмежена. Найбільшу частку літератури, яка висвітлює домрову творчість донецьких митців складають періодичні видання. Згадування про твори для домри, як частини творчого надбання того чи іншого композитора Донецького регіону ми знаходимо

у статті О. Шуміліної «О. Рудянський: ювілей життя», роботах С. Саварі «Камерна музика О. Рудянського» і Т. Кіреєвої «Мистецький світ О. Некрасова». Називаються твори донецьких композиторів в якості складової загального репертуару для домри в статті Т. Литвинець «Формування концертного репертуару домриста (до постановки проблеми)». Про діяльність композиторів Донеччини пише у своїй статті «Сучасні композитори Донбасу» Л. Кияновська. Значно глибше розкривається домрова творчість В. Івка В. Варнавська, Т. Філатова у своїй статті «Геній української домри: портрет в ескізах» роблять огляд творчості композитора, приводячи аналіз деяких з його творів. Місце концертних творів В. Івка у еволюції жанру домрового концерту визначає І. Максименко у статті «Еволюція українського домрового концерту». У останні роки пожвавився інтерес до музики В. Івка та Є. Мілки з боку молодих музикознавців. Так, у статті А. Утіної «Жанрова панорама камерно-інструментальної музики донецьких композиторів» автор намагається прослідкувати взаємозв'язок жанрових уподобань донецьких авторів зі складом різних видів камерно-інструментальних ансамблів і в якості прикладів називає вибрані твори В. Івка, Є. Мілки.

Виклад основного матеріалу. З творчістю Є. Мілки можна пов'язати особливий підйом у розвитку домри. Надсучасна, інколи доволі складна композиторська манера розкриває нові грані звучання інструменту. Автора приваблює безмежне поле можливостей у пошуку та реалізації нових тембральних втілень у поєднанні домри в ансамблі з різними інструментами. Показовими у цьому сенсі є «Концертна п'єса» для домри та фортепіано, «П'ять концертних інвенцій» для двох домр, «Соната» для домри соло, «Симфонія» для камерного оркестру домр.

«Концертна п'єса» для домри та фортепіано один з перших досвідів композитора у зверненні до домри. Твір поряд з бажанням продемонструвати яскраві «концертні», естрадні властивості домри, засвідчив неординарну трактовку автором виражальних можливостей інструменту. Музична тканина — унікальний за своєю поліфонічністю сплав. Проста за звуковою організацією мелодична горизонталь, що містить фольклорно стилізовані звороти, збуджує почуття звичності інтонаційних фраз. Але схрещуючись у фактурному вимірі з насиченими полі

акордами, відбувається вихід за межі традиційної ладової системи, тим самим утворюючи неповторний звуковий ефект.

Майстерна орієнтація у фактурній панорамі, гостре відчуття акустичних закономірностей підштовхує митця до появи різного роду ансамблів, до складу яких входить домра. «П'ять інвенцій» для двох домр можна віднести до одного з перших і малочисельних творів, написаних для домри на основі серійної техніки. «П'ять інвенцій» побудовані на вільному, за рахунок повторів окремих ланок, використанні додекафонної серії. Разом з цим, Є. Мілка дуже оригінально поєднує сучасні прийоми з традиційними видами викладення, такими як канон, контрапункт, притаманні жанровому почерку інвенцій. Принципова організація ладу цементується звуковою послідовністю, базисом якої є витонченої природи інтонації, тому повністю виключає формалістичний підхід. Контрастні за характером інвенції ніби малюють картини різнобічності та глибини людських вболівань.

«Соната» для домри соло окреслена колом образів навіяних спогадами про матір. Задумуючи твір як сюїту, автор відчуває значну ємкість матеріалу і, підкоряючись змістовній та часовій логіці, вирішує не стримувати творчу інерцію і втілює задум у сонатному циклі. Усвідомлюючи особливості вибраного жанру,обумовлені розташуванням у так би мовити чистому, тембрально однорідному полі, Є. Мілка тим не менш концентрує увагу слухача на глибинній напрузі інтонаційних відвертостей, не підкорюючись спокусі заволодіти увагою явною демонстрацією різноманітних інструментальних видів техніки. Звертають на себе увагу деякі особливості у трактуванні автором сонатного циклу. Соната складається з чотирьох частин. Перша та друга написані у простій двочасній формі. Переважання мрійливо-пасторальних характерів з драматичними кантиленними епізодами виключають потребу повільної частини. Третя, досить коротка виконує функцію скерцо. Традиційне для класичної сонати сонатне алегро застосовується автором у розгорнутій четвертій частині, яка мовби акумулює події, що відбуваються у попередніх. Своєрідною аркою, що цементує цикл є інтонаційний зворот, який вносить ясність у ладову належність, і яким, завершується перша, друга та четверта частини. На цю особливість як засобу наскрізного розвитку сонати вказує у своїй роботі Г. Утіна [3].

Симфонія для оркестру домристів написана Є. Мілкою у результаті співпраці з камерним оркестром «Лик домер». Досконале знання акустичних законів, тонке відчуття фактурної організації дало можливість уникнути усереднення в звуковому відображенні музичної тканини у площині однотембрового складу. Симфонія має три частини, основою драматургічної композиції якої є їх контрастність. Перша написана у формі сонатного алегро, з поліфонічними прийомами у розробці. Друга — оголена сповідь солюючої домри, яка перевтілюється у пристрасний хор солістів у кульмінації. Фінал має риси рондо. Автор намагається зсунути традиційні рамки формоутворення, за рахунок частої зміни метричного пульсу у межах окремих розділів. У коді автор вдається до звичного прийому — використовує тему ГП з першої частини, тим самим робить твір змістовно завершеним.

Неможливо переоцінити вклад у розвиток домрового мистецтва В. Івка. Переважна більшість музики композитора написана ним для домри. У творчому здобутку автора велика кількість творів малої та великої форми, з яких треба назвати найвідоміші «Концертино», «Концерт-токата», «Поема-концерт», «Концерт» №3 у 3-х частинах, Сонатина для домри і фортепіано, «Соната» для двох домр соло, «Соната» для домри соло і «Концерт-симфонія» для камерного оркестру «Лик домер».

Принциповим аспектом композиторського мовлення В. Івка є свідоме прагнення творити у традиційній манері, аби усунути брак творів класико-романтичного напрямку у домровому репертуарі, що виник з певних історичних причин. У своїх ранішніх пошуках композитор захоплюється авангардними, на той час, композиторськими техніками, знаходячись під впливом сучасних композиторів Західної Європи. Так, у «Концертино», автор користується додекафонною технікою, але майстерне відчуття і здатність передати виразність інтонації в купі з традиційним формоутворенням надає музиці конструктивного складу ясності і емоційної привабливості. Частини «Сонати» для домри соло — Прелюдія, Канон, Фуга зберігають зв'язок зі стилістикою жанру старовинної сюїти-сонати на рівні структурних елементів і викладання форми, але будуються на доволі складних інтонаційних зворотах. З огляду на гомофонну природу домри, втілення поліфонічного типу письма не тільки надає можливість неординарно-

го вирішення проблем драматургії, але й значно поширює виражальні здібності домри. А її природа, пов'язана з швидким згасанням звуку потребує чуйного ставлення до викладення поліфонічної фактури і неабиякої майстерності. Поліфонічне мислення, затиснуте в межах висловлювання засобами одного інструменту, завдяки глибокій змістовності і драматургічній напруженості набуває масштабу оркестрового звучання. Треба зазначити, що В. Івко, разом з Є. Мілкою вперше в історії домрового мистецтва звертаються до жанру сонати-соло.

До камерно-інструментальних жанрів В. Івка можна віднести також «Сонатину» для домри і фортепіано та «Сонату» для двох домр соло. «Сонатина» складається з чотирьох частин і написана у традиційній для сонатного циклу драматургічній послідовності. «Соната» для двох домр наочно демонструє дві важливі деталі композиторського стилю В. Івка. Перша, вже згадувана вище, масштаб мислення композитора. «…Злиття голосів інструментів народжує не контрапункт мелодичних ліній, а звукову стереофонію такої фактурної глибини та щільності, що здається, нібито грає не дует виконавців, а — принаймні — камерний оркестр» [1. с.24].

Друга, важлива стильова ознака — можливість висвітлювати потенціал домри у нечуваній дотепер віртуозності дуже приваблює В. Івка. Ця особливість є характерною рисою для всієї творчості, але дуже яскраво проявляється у заключних частинах «Сонати» для двох домр соло і Фіналу «Концерту-симфонії» для оркестру домр. Третя частина «Сонати» для двох домр соло (Соната складається з 3 частин) — феєричний звуковий потік, надприродний за своєю енергетикою і напругою.

Вагоме місце серед творів автора посідає жанр концерту. Треба сказати, що цей жанр повністю відповідає домрі, як одноголосному інструментові з необмеженими віртуозними і яскравими драматургічними можливостями, та який потребує супроводу фортепіано, або оркестру. Поряд з традиційним трактуванням класичних жанрових моделей, знаходить місце бажання композитора вийти за рамки історично сформованих типів творів. Тенденція, яка охопила музичне мистецтво минулого століття, і пов’язана з взаємопроникнення різних жанрів вилилась у появі «Концерту-токати» і «Поеми-концерту» для

домри та оркестру. «Концерт-токата» — концерт, згорнутий у одночасність, який за динамічністю драматургії нагадує циклічний. Жанр токати наклав відбиток на характер твору. Але зберігаючи притаманні даному жанру динамічні риси, автор уникає «механічного» окрасу за рахунок виведення твору на рівень психологічної драми. «Поема-концерт» – «…поєднує масштабність симфонічного мислення з концертно-ігровою атмосферою віртуозності, спаяність регламенту сонатної форми зі свободою поемної оповідальності…» [1, с.23]. «Концерт-симфонія» для камерного оркестру домр, цикл, де кожна партія набуває статусу сольної, тим самим зрушуючи змагальність в середину оркестру. Увібравши в собі всі притаманні композитору риси «Концерт-симфонія» надала можливість підняти українську домру на вершину академічного мистецтва.

Висновки. Створюючи на протязі декількох десятиріч музику для домри, В. Івко і Є. Мілка в найбільшій мірі вплинули на формування певного пласту композиторського мистецтва Донбасу — домрової творчості. Доробок композиторів не тільки віддзеркалює стильові та жанрові особливості їх письма, а й у значній мірі визначає собою певні напрямки у становленні та розвитку даного явища.

Творчість В. Івка і Є.Мілки уособлює собою дві тенденції у створенні музики для домри. Перша, притаманна композиторам, до яких треба віднести В. Івка, які є виконавцями на домрі і втілюють творчі задуми, не обмежуючи жанрову палітру композицій та засоби технічних втілень, ґрунтуючись на досконалому володінні усіма доступними технічними та художньо-виражальними можливостями домри. «Деякі композитори вийшли з виконавського середовища, в зв'язку з чим присвятили себе здебільшого творчості для «свого» інструменту…Будучи віртуозом-виконавцем на такому рідкісному інструменті як домра, він створив для неї вельми об'ємний репертуар практично у всіх жанрах…Композитор намагається вписати специфічний народний інструмент у сучасний музичний процес, не цураючись доволі незвичних та модерних ефектів виразності…» [2, с.312-313].

Друга, яку відображає Є. Мілка, властива професійним композиторам, що системно співпрацюють з окремими виконавцями на домрі, використовують сучасні техніки письма, активно ведуть пошук аван-

гардних, неординарних засобів звучання інструменту, не обмежуючись традиційними формами. Така співпраця не тільки сприяє творчим відкриттям, але й надає можливість намітити нові шляхи розвитку української домри.

ЛІТЕРАТУРА

1. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах. Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: зб. ст. Київ; Донецьк, 2001. С. 4–29.
2. Кияновська Л. О. Сучасні композитори Донбасу // У кн.: Українська музична культура: навч. посіб. Львів: Тріада плюс, 2009. С. 311–314.
3. Утіна А. Н. Жанрова панорама камерно-інструментальної музики донецьких композиторів. Київське музикознавство. 2013. Вип. 47. С. 151–161.

REFERENCES

1. Varnavska V. V., Filatova T. V. "Henii ukrainskoi domry: portret v eskizakh" [The genius of Ukrainian domra: a portrait in sketches]. Muzychne mystetstvo Donbasu: vchora, sohodni, zavtra [Musical art of Donbass: yesterday, today, tomorrow]. Kyiv; Donetsk, 2001, pp. 4-29.
2. Kyianovska L. O. "Suchasni kompozytory Donbasu" [Contemporary composers of Donbass]. In: Ukrainska muzychna kultura [Ukrainian musical culture] Lviv: Triada plius, 2009, pp. 311-314.
3. Utina A. N. "Zhanrova panorama kamerno-instrumentalnoi muzyky donetskykh kompozytoriv" [The genre panorama of the chamber-instrumental music by composers of Donetsk]. Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv musicology], issue 47 (2013): 151-161.

УДК [37:78](477.54/.62)(09)"18/19"

Данилюк М.М.
Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди

ОРКЕСТРОВЕ ТА ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО СЛОБОЖАНЩИНИ: ҐЕНЕЗА Й ОСОБЛИВОСТІ

Данилюк М. М. Оркестрове та вокально-хорове мистецтво Слобожанщини: ґенеза й особливості. У статті автором порушено питання становлення й розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва у регіональному контексті, що набуває актуальності в умовах відродження музично-культурних традицій України. Специфіка ґенези оркестрового та вокально-хорового мистецтва на Слобожанщині визначалася наявністю самобутніх демократичних рис культури краю, збереженням оригінальних музично-мистецьких народних звичаїв й церковно-музичних традицій. Розвитку різних форм та видів музичного мистецтва сприяли популярність серед населення краю інструментальної світської музики, активна мистецько-благодійницька діяльність заможних громадян, залучення до концертної діяльності професійних музичних кадрів інших регіонів та підтримка місцевої талановитої молоді тощо. Оркестрове та вокально-хорове мистецтво Слобожанщини відзначалося високим рівнем професіоналізму виконавців, поширеністю, загальнодоступністю й просвітницько-виховною спрямованістю.
Ключові слова: ґенеза, оркестрове та вокально-хорове мистецтво, Слобожанський регіон.

Данилюк М. М. Оркестровое и вокально-хоровое искусство Слобожанщины: генезис и особенности. В статье автором поднят вопрос становления и развития оркестрового и вокально-хорового искусства в региональном контексте, который приобретает актуальность в условиях возрождения музыкально-культурных традиций Украины. Специфика генезиса оркестрового и вокально-хорового искусства на Слобожанщине определялась наличием самобытных демократических черт культуры края, сохранением оригинальных музыкально-художественных народных обычаев и церковно-музыкальных традиций. Развитию различных форм и видов музыкального искусства способствовали популярность среди населения края инструментальной светской музыки, активная художественно-благотворительная деятельность состоятельных граждан, привлечение к концертной деятельности профессиональных

музыкальных кадров других регионов и поддержка местной талантливой молодежи и тому подобное. Оркестровое и вокально-хоровое искусство Слобожанщины отмечалось высоким уровнем профессионализма исполнителей, распространенностью, общедоступностью и просветительско-воспитательной направленностью.
Ключевые слова: генезис, оркестровое и вокально-хоровое искусство, Слобожанский регион.

Danylyuk M.M. Orchestral and vocal-choral art of Sloboda Ukraine: genesis and features. The present article considers the formation and development of the orchestral and vocal-choral art in the regional context. The author emphasizes that the important condition for the successful implementation of the music education tasks at the present stage is not only searching for the new theoretical and practical approaches, but studying, generalization and creative rethinking of the regional historical and pedagogical experience in Sloboda Ukraine. The aim of this process is use pedagogical achievements of the past to approaches' update for improvement of modern youth music education.

The purpose of the present article is to reveal the genesis and specific features of the development process of the orchestral and vocal-choral art in the historical and pedagogical context in Sloboda Ukraine. The object of the study is orchestral and vocal-choral art; the subject – the genesis and specific features of the development process of the orchestral and vocal-choral art in Sloboda Ukraine. The scope of the study covers the formation and development of the orchestral and vocal-choral art in the regional context; study the characteristics of the music art in Sloboda Ukraine in the particular historical period.

The analysis of the scientific problem showed that the development of the orchestral and vocal-choral art in Sloboda Ukraine refer to the actual issues of the modern researches that were considered by scientists in the wide pedagogical discourse. In particular, the formation and development of the orchestral and vocal-choral art in the different Ukraine's regions, and also the training of domestic (national) professionals for musical and pedagogical activity have been the subject of the scientific interest for the following scientists: N. Bovsunivska, T. Hryshchenko, A. Zhelan, M Mario, S. Melnychuka, O. Oleksyuk, A. Omelchenko, T. Smyrnova, T. Tanko, O. Tkachenko, O. Tsvihun, V. Cherkasova, etc.

The experience of organization of the musical-aesthetic youth education in the different Ukraine's educational establishments was considered in the works of the following scientists: T. Lutaieva, I. Martynenko, V. Popova, L. Posokhova, N. Rudichieva, etc. Also, major there is the pre-revolutionary scientific works on the history of education which cover the problem of development of the music art

and music education in Sloboda Region (D. Bahalii, I. Bielokonskyi, D. Miller, Ye. Redin, M. Sumtsov, etc).

The analysis of the formation and development of the orchestral and vocal-choral art in Sloboda Ukraine gives ground to argue that region under consideration was marked by some specificity of the musical-cultural development which caused by the following ethnocultural features: the culture's distinctive democratic features of the region, original folk musical-artistically tradition and church music tradition; the interest of the region's population to the secular instrumental music, the predominance of the philanthropic sentiments among the wealthy population, and also the existence of the intellectuals, creative and active students.

Kharkiv was the main cultural and art center of Sloboda Ukraine, and its great location and population orientation on strong manifestation of the public activity in artistic life influenced on the economy and cultural progress in Sloboda Ukraine, and also the specific national-cultural background for the development of the orchestral and vocal-choral art had been created.

The appearance of the Kharkiv musical guild (tsekh) in the XVII century, and dissemination of the similar groups in the different regions of Sloboda Ukraine had a remarkable influence on the development of the musical art in the region.

Also the landlord's vocal choirs, instrumental orchestras and musical theatres in Ukraine, in particular in Sloboda Ukraine in the middle of the XVIII century had a significant impact on the orchestral and vocal-choral art.

The spreading of the concert and musical activity, in particular charity concerts for the general public, in the XIX century in Sloboda Ukraine became the important feature of the development of the orchestral and vocal-choral art.

At this time, Sloboda Ukraine had the high level of the musical culture; the solid foundation of which have been formed by the development of the national and Ukrainian music, church choral and solo singing, instrumental chamber and symphonic creativity, musical theatres and orchestras and creative groups in the region.

Due to the creative support the students' choirs took part in lots of musical events, where they performed complex musical composition, which had great success among the population of the region.

The public availability and educational character were the specific features of Sloboda Ukraine musical art. The background for the spreading music education in the region was determined by close creative relationships and constant collaboration between the different educational and musical organizations (choirs, orchestras, musical groups, youth organizations etc.).

The analysis of the processes of the formation and development of the orchestral and vocal-choral art in Sloboda Ukraine gives reasons for determining the perspective creative use of the past's experiences in the modern condition, in

particular by: the enrichment of the music training content of the future artistic and pedagogical professionals for the formation of the musical culture of the youth according to the region musical tradition; the orientation of the music education in educational establishments on the national artistic-cultural tradition and regional musical-aesthetic achievements; the improvement and development of the new forms and methods for the music education of the children and youth in educational establishments; the increased focus of the scientist and teachers on the culture-educational potential of the orchestral and vocal-choral art.
Key words: genesis, orchestral and vocal-choral art, Sloboda Ukraine.

Актуальність теми. В умовах інтеграції України до світового культурно-освітнього простору вища музична освіта зорієнтована на творчий пошук ефективних форм і методів сприяння творчому розвитку студентської молоді, підготовку майбутніх митців до особистісної та професійно-творчої самореалізації в соціокультурному середовищі; на глибоке освоєння ними духовних багатств, накопичених світовим і вітчизняним мистецтвом, формування інтелектуального потенціалу нації як найвищої цінності суспільства.

Важливою умовою успішної реалізації завдань музичної освіти на сучасному етапі є не лише пошук нових дієвих теоретичних і практичних розробок, а й вивчення, узагальнення та творче переосмислення регіонального історико-педагогічного досвіду розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва на Слобожанщині з метою використання педагогічних здобутків минулого для оновлення підходів до вдосконалення музичної освіти сучасної молоді.

Розкриваючи питання розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва в регіональному контексті не можна лишити осторонь аналіз специфіки самобутнього Слобідського краю, що утворився та існував протягом століть не стільки як державно-адміністративна територіальна одиниця, а й як культурно-історичний осередок, ґрунтований на збереженні духовних, національних та регіональних культурних цінностей.

На Слобожанщині сформувалися самобутні художньо-мистецькі етнокультурні традиції, місцеві фольклор, селянські музичні звичаї, що за своїми формами, жанрами, видами мали свої етнографічні особливості й були тісно взаємопов'язані з побутом слобожан. Самобутність культурних традицій слобожанського етносу зумовила й спе-

цифіку розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва краю.

Мета даної статті — розкрити ґенезу й особливості процесу розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва на Слобожанщині в історико-педагогічному контексті.

Постановка проблеми — висвітлення питання розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва у регіональному контексті, дослідження специфіки музичного мистецтва на Слобожанщині у конкретний історичний період.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз стану наукової розробки проблеми засвідчив, що питання розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва у Слобожанському регіоні належать до актуальних проблем сучасних наукових досліджень, що розглядалися вченими в широкому педагогічному дискурсі.

Так, значний науковий інтерес становлять історичні та історико-педагогічні праці, в яких розкриваються питання становлення вітчизняної культури, мистецтва, просвітництва, вивчення яких забезпечує розуміння процесу розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва Слобожанщини на тлі історичних та історико-педагогічних подій щодо становлення національної культури, освіти й мистецької думки України. Проблему становлення музичного мистецтва в Україні досліджували В. Богданов, Є. Бортнік, М. Боровик, Т. Булат, Ю. Вахраньов, М. Гордійчук, Н. Грицюк, Л. Грищенко, Л. Корній, Ю. Рудчук, Г. Святненко, З. Юферова та інші. Сучасними вченими в історико-педагогічному аспекті висвітлювались і спеціально-методичні питання музичної освіти (Л. Баренбойм, Н. Д'яченко, В. Музалевський, Г. Нейгауз, Ю. Полянський та ін.), порушувалися проблеми розвитку вітчизняної музично-виконавської практики (В. Апатський, Є. Куришев, О. Ніколаєв та ін.).

Питання висвітлення музично-педагогічної спадщини провідних вітчизняних педагогів і митців минулого розглянуто в наукових дослідженнях О. Кін, О. Михайличенка, Н. Роман, Ш. Рзаєва, Є. Федотова, І. Фрайта та ін.

Становлення й розвиток музичного мистецтва в Україні, зокрема у різних її регіонах, а також підготовка вітчизняних фахівців до музично-педагогічної діяльності стали предметом наукових студій Н. Бовсунівської, Т. Грищенко, А. Желан, В. Кузьмічової, М. Маріо, С.

Мельничука, О. Олексюк, А. Омельченко, Л. Проців, Т. Смирнової, Т. Танько, О. Ткаченко, О. Цвігун, В. Черкасова та ін.

Досвід організації музично-естетичної освіти молоді в різних навчальних закладах Слобожанщини розглядали у своїх працях Т. Лутаєва, І. Мартиненко, В. Попова, Л. Посохова та ін. Важливими є й дореволюційні наукові роботи з історії освіти, в яких зокрема розкрито питання розвитку музичного мистецтва та музичної освіти у Слобідському краї (Д. Багалій, І. Бєлоконський, Д. Міллер, Є. Редін, М. Сумцов та ін.).

Здійснений аналіз науково-педагогічних джерел доводить, що на сьогодні відсутнє цілісне дослідження, в якому розкрито питання становлення і розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва на Слобожанщині.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розкриваючи ґенезу становлення і розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва у Слобожанському регіоні відзначимо, що наприкінці XVIII ст. значну частину території краю займала Слобідсько-Українська губернія, створена царським маніфестом 1765 р. з адміністративним центром у місті Харкові. За характеристикою видатного історика і краєзнавця Д. Багалія, на початку XX ст. губернія дістала досить помітного економічного і культурного розвитку і являла собою значний культурно-історичний центр [2, с. 15].

Самобутніми були музично-фольклорні традиції краю — найдавніша основа розвитку музичного мистецтва у регіоні. Розглядаючи стратиграфічну картину слобідського фольклору, Л. Новікова підкреслює, що він, розвиваючись, як і весь український фольклор, на тлі загально етнічних процесів (функціонування обрядового народного мистецтва, староукраїнської ліричної пісні, виникнення кантів і обрядів), мав свої регіональні особливості, на які справила вплив специфічна ментальність місцевого населення [13, с.261].

За характеристикою Н. Цицалюк, слобожанська спадщина — різножанрова народна пісенність — виділяється високим психологізмом словесних текстів й музично-поетичною імпровізаційністю [13, с. 266]. В історико-етнографічній літературі (О. Астахова, О. Воропай, Б. Зайцев, Т. Крупа, В. Скирда, В. Сушко та ін.) вказується, що слобожанам властива особлива музичність: окрім скрипки,

яка завжди супроводжувала весілля, використовувались й інші інструменти, наприклад: бас, флейта, цимбали (гусла), кобза або бандура, ліра, сопілка. Улюбленими танцями місцевих жителів були метелиця, горлиця й козачок. Відзначалося чимало регіональних свят, що супроводжувалися музикою та співами. Наприклад, свято Пантелеймона, коли чоловіки і жінки ходили по вулицях з музикою — скрипками та цимбалами й танцювали українські танки. При цьому, слід зазначити, що дотримання традицій проведення фольклорних свят, музичних обрядів було більше притаманне селянам, ніж городянам, хоча такі традиції були й у містах.

Висвітлюючи особливості становлення оркестрового та вокально-хорового мистецтва у Слобожанському регіоні, відзначимо, що у цьому процесі велику роль відіграла вільна міжкультурна взаємодія, що відбувалася на території краю. За свідченням істориків середини-кінця XIX ст. (Д. Багалій, П. Іванов, М. Сумцов, П. Чубинський та ін.) та сучасних дослідників-фольклористів, культурологів (М. Бердута, Г. Лук'янець, В. Осадча, О. Пенькова, Н. Плотник, М. Семенова, О. Титар, М. Ткач, І. Щербіна та ін.), за часів утворення Слобожанщини мігранти з різних місцевостей привозили із собою й збирали на одній території різні етнокультурні архетипи, константи національної духовності, в яких було акумульовано різноманітний соціальний досвід і закріплено основоположні властивості етносів з різних куточків України як культурної цілісності.

Крім того, постійний культурний обмін традиційно здійснювався між великим освітнім та культурно-мистецьким центром Слобожанщини — містом Харковом і сільською місцевістю, що зумовлювало розвиток культурно-музичних потреб різних верств населення регіону. За зразком інших великих міст, у м. Харкові було створено музичний цех (1780 р.), що являв собою не лише ремісничу організацію, а скоріше виконував функцію творчого об'єднання талановитих виконавців, зокрема, співаків народних пісень, місцевих композиторів та інших творчих осіб; майстрів, які виготовляли музичні інструменти [5, с. 328]. Виникнення Харківського музичного цеху зумовило розповсюдження подібних колективів у різних повітах Слобожанщини, що виявилося специфічною ознакою регіону, оскільки в інших губерніях такі цехи створювалися в основному у крупних містах [14, с. 57].

За історико-педагогічними даними, репертуар цехових музикантів складався з різноманітних інструментальних п'єс імпровізаційно-варіаційного типу, традиційних у ритуалі народних звичаїв і обрядів, танцювальної музики різних жанрів: гопака, метелиці, третяка, горлиці, журавля, коломийки тощо [5, с. 318].

Об'єднувалися у цехові братства також кобзарі і лірники, творчість яких мала глибоке духовне коріння в українському суспільстві й відігравала важливу роль у становленні української національної музичної культури. Народні співаки виступали серед різних верств населення (селян, міщан, козаків, вищих прошарків суспільства) як на селі, так і у місті. Кобзарське мистецтво зберігалося за часів козацтва як невід'ємна частина життя населення краю, особливо у сільській місцевості, до першої половини XX ст., у подальшому воно було штучно викоренене суворою забороною та карними методами радянської держави. Кобзарі володіли широким репертуаром, що віддзеркалював життя та побут народу: виконували думи, народні історичні, суспільно-побутові, обрядово-весільні, сімейно-побутові, гумористичні пісні, пісні-балади, псалми; грали народні танцювальні мелодії на весіллях, народних гуляннях. Таким чином, кобзарство як явище традиційної народної культури, відбиток філософсько-світоглядних, мистецько-творчих традицій було впливовим чинником формування музичних смаків населення Слобожанщини, пропагувало християнську мораль, любов до ближнього, свого народу і рідного краю [11, с. 249-250].

Значення цехів у музичному житті краю зменшується наприкінці XVIII ст., натомість починають з'являтися співацькі капели та кріпацькі оркестри, музична ініціатива приватних осіб підхоплюється громадою, завдяки чому поширюється діяльність музичних товариств, концертних організацій, спеціальних навчальних закладів [5, с. 328].

У контексті дослідження процесу розвитку на Слобожанщині оркестрового та вокально-хорового мистецтва заслуговує на увагу загальний поступ духовної музичної культури краю, що здавна існувала на Слобідській Україні, виконуючи на різних етапах культурно-освітнього становлення регіону, окрім основної — морально-релігійної — освітню (відкриття церковних шкіл) та музично-просвітницьку (май-

же при всіх церквах діяли хори) функції.

Підкреслимо, що на Слобожанщині церква віддавна була найвпливовішим соціальним інститутом суспільства. Охоплюючи своєю діяльністю більшість населення краю, вона залучала широкі верстви населення до духовно-музичних подій, сприяла встановленню духовної єдності представників різних соціальних станів під час богослужінь з піднесеним музичним супроводом. З цього приводу Г. Квітка-Основ'яненко зазначав, що у багатьох приходських церквах Харкова володіють церковним співом усі, в тому числі й ремісники. Причому, парафіяни опановують різноманітний музичний репертуар, «навіть нотний, запозичений ними в архієрейської півчої, співають дуже злагоджено, правильно, з усіма витримками, переходами в інший тон, не маючи зовсім поняття про камертон» [6].

В історичній монографії «Історія міста Харкова за 250 років його існування (з 1655-го по 1905-й рр.)» Д. Багалій зазначав, що особливий внесок у становлення духовної музичної культури регіону здійснювала славнозвісна Спасо-Антонівська церква при Харківському університеті, у якій відбувалися великі загальноміські музично-релігійні події. За даними Д. Багалія, університетська церква завжди приваблювала численних відвідувачів, головним чином, завдяки прекрасному співу, що супроводжував богослужіння, святкові літургії, служби у зв'язку із знаменними подіями; її неодноразово відвідували високоповажні гості університету [1, Т. 2, с.869-870]. До середини XIX ст. в церкві співав архієрейський хор. За свідченням М. Лащенкова, для музичної освіти учасників хору було створено спеціальний співацький клас, у якому «регенти навчали співаків так званої нотної музики, й особливо концертів. Співаки були ознайомлені з правилами гармонії і вивчали скрипкову гру» [8, с. 259]. При архієрейському хорі існував також й оркестр, який не тільки виконував функцію музичного оформлення богослужінь, а й сприяв ознайомленню населення Харківщини з європейськими формами музикування, а під час концертних виступів — зі світським репертуаром.

В останній третині XVIII — на початку XIX ст. населення Слобожанського краю все активніше починає залучатися до загальнолюдських музичних цінностей, знайомитися з європейською художньою культурою, що позитивно позначається на розвитку оркестрового та во-

кально-хорового мистецтва у регіоні. Окрім традиційного фольклору, невід'ємної складової повсякденного життя слобожан, і релігійної музики, що в умовах переважно християнського суспільства посідала важливе місце й глибоко сприймалася населенням, почала активно розвиватися інструментальна світська музика, що сприяло підвищенню рівня музичної культури регіону.

Так, колосальну роль у розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва регіону відіграли поміщицькі вокальні капели, інструментальні оркестри й музичні театри, які почали виникати в Україні, зокрема й на Слобожанщині з середини XVIII ст. Заможні поміщики, дбаючи про якісну музичну постанову вистав, музичну підготовку акторів та оркестрантів, залучали висококласних професійних постановників, педагогів-музикантів, у тому числі й з Європи [9, с. 21].

Важливо наголосити, що виконавцями у музичних кріпацьких театрах були талановиті, творчо обдаровані селяни, які, оволодіваючи елементами музичної грамоти та теорії музики, здобували певну музичну освіту. Так, за спогадами М. Щепкіна, при кріпацькому театрі в садибі П. Волькенштейна існувала школа співу для хлопців, де вчителем співу був П. Смирнов, який займався й постановками з дітьми опер [12, с. 152]. Театральна школа та оркестр існували й у маєтку Г. Тарановського в с. Качалівці. Про високий рівень музичної підготовки виконавців свідчить те, що до репертуару оркестру входили складні музичні твори Л. Бетховена, М. Глінки, Д. Мейєрбера та ін., оркестр акомпанував відомим співакам, які спеціально запрошувалися до маєтку [5, с. 346].

Слід підкреслити, що природна музичність українців забезпечувала досить високий рівень майстерності виконавців. Приміром, у другій половині XVIII — на початку XIX ст. в Україні діяли достатньо професійні поміщицькі музичні колективи (капели П. Галагана, П. Лопухіна, Д. Трощинського, Д. Ширая), які демонстрували складний й унікальний за красою репертуар, виконуючи твори Й. Гайдна, Г. Генделя, Г. Доніцетті, Дж. Россіні й інших відомих зарубіжних, а також вітчизняних композиторів. Існували й музичні театри (трупи князя Голіцина, поміщиків Будлянського, Галана, Заводовського, Ільїнського, Розумовського, Шереметьєва), публічні виступи яких набули особливої популярності [5, с. 369].

На Слобожанщині музичні театри та оркестри отримали наприкінці XVIII ст., особливо у першій половині XIX ст., широкого розповсюдження, сприяючи розвитку концертної діяльності та музичної просвіти регіону. За оцінкою сучасного дослідника В. Богданова, ґрунтованою на аналізі історичних документів, наприкінці XVIII – на початку XIX ст. Харківська губернія за кількістю поміщицьких театрів і оркестрів була на рівні інших регіонів України, хоча докладних відомостей про їх діяльність майже не збереглося [3, с. 18]. Відомо тільки, що у першій чверті XIX ст. оркестри існували у поміщицьких маєтках у Старому Мерчику, Бугаївцях, Новій Водолазі, Валуйському повіті [9, с. 21].

Одним із найбільш популярних на Слобожанщині був музичний театр В. Хорвата, що знаходився у його маєтку (с. Головчино) і з великим успіхом давав вистави у Харкові, Полтаві, Ромнах і Курську як на приватних, так і на професійних сценах, охоплюючи найширші кола глядачів — дворянство, купців, службовців, студентів та ін. За своєю суттю фактично він був міським професійним гастролюючим театром, на чолі якого стояв антрепренер, а до творчого колективу, разом з талановитими селянами, залучалися професійні актори. Довгий час режисером трупи був досвідчений і творчий організатор Зеленський, який значно збагатив репертуар трупи музичними постановами на твори українських авторів — І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та ін. Крім того, до репертуару цього театру входили балети і навіть опери, зокрема «Пан Твардовський», «Аскольдова могила» О. Верстовського, «Життя за царя» М. Глінки та інших авторів [3, с. 18]. Маємо відомості й про діяльність поміщицького оркестру М. Комбурлея — власника розкішного маєтку с. Хотин Сумського повіту Харківської губернії, капельмейстером якого був запрошений з Німеччини Ф. Блюм. Цікаво, що для музикантів і співаків було відведено цілу вулицю дерев'яних сільських хат, в Хотині «часто грали музики – скрипкові, духові, іноді й рогові, крім того, була й вокальна музика» [9, с. 21, 45].

Відзначимо, що музиканти і співаки поміщицьких колективів, які мали достатньо високий рівень виконавської майстерності, залучалися до участі у міських концертах й публічних музичних заходах. Зокрема, з кріпацьких інструментальних капел було створено великий оркестр, який виконав ораторію І. Вітковського на відкритті уні-

верситету в 1805 р. [5, с. 848].

Слід підкреслити, що наприкінці XVIII ст. на Слобожанщині з'явилися нові форми домашнього музикування (побутове музикування, салонні і маєткові концерти, на які збиралась запрошена публіка), що згодом витіснили поміщицькі театри, хори та оркестри. Домашні музичні збори проводили знані особи — громадські діячі, науковці, викладачі музики, композитори та музиканти, наприклад, відомий фармацевт П. Піскунов, професор П. Сокальський. Такі заходи завжди відвідували відомі українські митці, діячі культури, серед яких були Г. Сковорода та Г. Квітка-Основ'яненко. Часто такі музичні зібрання набували систематичного просвітницького характеру. Так, з домашніх музичних зібрань творчої молоді у 40-рр. XIX ст. у Харкові утворився один з перших музичних гуртків ансамблевої гри під керівництвом учителя музики Сакмейєра. У роботі цього гуртка брав участь й П. Сокальський, який виконував партію флейти в ансамблях і соло [5, с. 353].

Важливою ознакою розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва на Слобожанщині стало поширення на початку XIX ст. концертно-музичної діяльності, зокрема, призначених для широкої публіки благодійницьких концертів. Уперше в Харкові концерти почали давати викладач Харківського імператорського університету музикант Г. Гес-де-Кальве і випускник цього закладу магістр О. Шуман [7, с. 115]. Незабаром музичні концерти, що викликали значний інтерес у харківської публіки, набули систематичного характеру. Активна участь слобожанських виконавців у благодійницьких концертах знайшла широке висвітлення у засобах масової інформації. Наприклад, в «Українському Віснику» було оголошено про влаштування у 1816 р. благодійницького концерту на користь сиротам за участю доньки харківського професора-медика, талановитої піаністки О. Каменської. Благодійні концерти давали також С. Герсеванова та Ю. Грінберг, репертуар яких складали музичні твори Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Тальберга та ін. Організаторами таких концертів у Харкові часто були вчителі музики, викладачі вищих закладів – В. Андрєєв, А. Барцицький, І. Вітковський, І. Лозинський [5, с. 357].

Активне музично-концертне життя на Слобожанщині актуалізувало проблему підготовки музично освічених педагогічних кадрів й

творчих музикантів-професіоналів, що мали створити культурно-освітнє середовище краю, наповнити його творчими знахідками й цікавим досвідом музичної освіти. Зростало число приватних учителів музики, які постійно публікували оголошення про музичні заняття з дітьми та молоддю в місцевій періодиці; збільшувалася кількість іноземних педагогів-музикантів, які пропонували приватне музичне навчання [10, с. 106-111].

Розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва у Слобожанському регіоні сприяло й те, що викладачі численних освітніх закладів краю, на чолі з Харківським колегіумом, брали участь у музично-культурному житті регіону, активно займаючись музично-просвітницькою діяльністю серед учнівської та студентської молоді. У свою чергу діяльність випускників найстаріших закладів освіти міста — гімназій, які почали діяти на території краю з 1789 р., серед яких було багато талановитих, творчих, активних громадських діячів, педагогів, митців, виявилася потужним чинником становлення мистецької культури, музичного просвітництва, науки та прогресивного громадського руху Слобожанського краю.

Слід відзначити міцні творчі контакти, що встановлювалися між творчою молоддю та місцевими інтелігентами — викладачами, професійними артистами та аматорами, меценатами, які опікувалися питаннями музичної просвіти, між усіма творчими колективами міста: кріпосними музикантами, архієрейським хором університетської церкви і оркестром при ньому, колективами вищих та середніх закладів освіти тощо.

Завдяки такій творчій мистецькій підтримці студентські та учнівські хори брали участь у багатьох музичних заходах, де виконувалися складні музичні твори, що, за відгуками тогочасної преси, мали великий успіх. Наприклад, концерти 20 і 22 січня 1825 р., що були організовані професором університету І. Вітковським, об'єднали велику кількість учасників: співаків університетського хору, музикантів з Чугуївської уланської дивізії, кріпосних оркестрантів, півчих колегіуму та архієрейського хору, студентів, дворян та ін. [4]. Зазначимо, що оркестр Харківського університету часто виступав у складі з військовими музикантами, яких запрошували для підсилення звучання духових інструментів [5, с. 352]. За ініціативою відомих популяриза-

торів музичної освіти, професорів університету І. Вітковського та І. Лозинського публічні концерти організовувалися у Харкові регулярно, долучаючи населення міста до найкращих європейських музичних цінностей [1, Т. 2, с. 850-851].

Слід наголосити, що розквіту у регіоні оркестрового та вокально-хорового мистецтва сприяло також становлення у Харкові музичного друку. Нотодрукарню у типографії при Імператорському університеті було відкрито ще у 1806 р. за ініціативою викладача університету професора І. Вітковського, згодом розпочала діяльність перша місцева музична крамниця, що за розмаїттям нотної продукції могла конкурувати зі столичними музичними крамницями [10, с. 48-49].

Висновки. У цілому, проведений аналіз ґенези оркестрового та вокально-хорового мистецтва на Слобожанщині дає підстави стверджувати, що чинниками музично-культурного поступу регіону виявилися: самобутні демократичні риси культури краю, оригінальні музично-мистецькі народні звичаї й церковно-музичні традиції, інтерес населення краю до інструментальної світської музики, панування серед заможного населення мистецько-благодійницьких настроїв, наявність небайдужої до мистецтва інтелігенції й активної та творчої студентської молоді.

Головним культурно-мистецьким центром Слобожанщини стало місто Харків, вигідне територіальне розташування якого й орієнтованість населення на потужний прояв громадської активності у мистецькому житті позитивно позначилися на економіці та культурі в усій Слобідській Україні, створили специфічне національно-культурне підґрунтя для розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва.

Слобожанський край відзначався високим рівнем музичної культури населення, міцне підґрунтя якої складав розвиток у регіоні народної української музики, церковного хорового та сольного співу, інструментальної камерної та симфонічної творчості, музичних театрів, оркестрів, творчих гуртків.

Специфікою музичного мистецтва Слобожанщини була його загальнодоступність й просвітницько-виховний характер. Передумови для поширення музичної освіти у регіоні визначалися також тісними творчими взаємозв'язками й постійним співробітництвом між різними просвітницько-музичними організаціями (хорами, оркестрами, гур-

тками, молодіжними організаціями тощо), широкими колами громадськості. Музична діяльність просвітницьких товариств та ентузіастів — аматорів й професіоналів, які створювали музичні гуртки, творчі об'єднання, хори, оркестри забезпечувала залучення до участі у музично-просвітницьких, культурно-благодійних, музично-релігійних заходах широких кіл населення, формування високих музично-естетичних потреб мешканців Слобідського краю.

Аналіз процесів становлення і розвитку оркестрового та вокально-хорового мистецтва у Слобожанському регіоні дає підстави для накреслення перспектив творчого використання набутого досвіду у сучасних умовах, зокрема шляхом: збагачення змісту музичної підготовки майбутніх мистецьких та педагогічних кадрів з метою формування музичної культури підростаючих поколінь на музичних традиціях регіону; орієнтації музичної освіти учнів та студентів у навчальних закладах різних ланок на національні художньо-культурні традиції й регіональні музично-естетичні здобутки; вдосконалення існуючих та розробка нових форм і методів широкої музичної освіти дітей та молоді у навчальних закладах; посилення уваги вчених та педагогів-практиків до культурно-виховного потенціалу оркестрового та вокально-хорового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багалей Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655 по 1905-й год): историческая монография в 2-х томах. Т. 1: XVII – XVIII вв.; Т. 2: XIX – нач. XX вв. Харьков: Типография и Литография М. Зильберберг и Сыновья, 1912. 973 с.; 940 с.
2. Багалій Д. І. Історія Слобідської України. Харків: Основа, 1990. 256 с.
3. Богданов В. О. Кріпосні капели і оркестри в Україні. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв «Мистецтвознавство. Архітектура». 2006. № 11. С. 17–25.
4. Из Харькова: о концерте И. Витковского. Санкт-Петербургские ведомости. 1826. № 21, 13 марта.
5. Історія української музики: в 6 т. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1989. 446 с.
6. Квитка Г. Сведения о Харьковской губернии // Прибавление к «Харьковским губернским ведомостям». 1838. 30 июля.
7. Краткий очерк истории Харьковского университета за первые сто лет его существования (1805–1905 гг.)/сост. Д. И. Багалей, Н. Ф. Сумцов, В. П. Бузескул. Харьков: Типография А. Дарре, 1906. 329 с.

8. Лащенков Н. А. Протоиерей Христофор – первый епископ Слободско-Украинский и Харьковский. Харьков: Тип. губ. правл., 1895. 286 с.
9. Лукомский Г. Старинные усадьбы Харьковской губернии: ч. 1. Пг., 1917. 100 с.
10. Миклашевський Й. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. Київ: Наукова думка, 1967. 160 с.
11. Михайличенко О. В. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку української музичної культури другої половини XIX – початку XX ст.: монографія. Суми, 2005. 292 с.
12. Мудрик В. Г. Традиція музичної культури дворянських садиб України. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. 2007. Вип. 15 (28). С .148–154.
13. Музична Харківщина: зб. наук. пр./упоряд. П. П. Калашник, Н. Л. Очеретовська. Харків, 1992. 307 с.
14. Соловьев В. О., Сидоров В. М. Приоритеты Харьковщины. Харьков, 2014. 148 с.
15. Nikolayi H. Zarys zycia muzycznego Slobockiej Ukrainy u schylku wieku XX. Szkoly, indywidualnosci. Muzyka w szkole XXI wieku. Tradycja i wspol czesnosc. Katowice, 2005. S. 381–389.

REFERENCES

1. Bagaley D. I., Miller D. P. Istoriya goroda Kharkova za 250 let ego sushchestvovaniya (s 1655 po 1905 god) [History of the city of Kharkov throught the 250 years of its existence (1655–1905)]. Vol. 1: XVIIth – XVIIIth cent.; Vol. 2: XIXth – early XXth cent. Kharkov: Tipografiya i Litografiya M. Zilberberg i Synovya, 1912. 973 p.; 940 p.
2. Bahalii D. I. Istoriia Slobidskoi Ukrainy [History of Slobodsky Ukraine]. Kharkiv: Osnova, 1990. 256 p.
3. Bohdanov V. O. "Kriposni kapely i orkestry v Ukraini" [Serf chapels and orchestras in Ukraine]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv «Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura» [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts «Art criticism. Architecture»], no. 11 (2006): 17-25.
4. Iz Kharkova: o kontserte I. Vitkovskogo [From Kharkov: about the concert of I. Witkowski]. Sankt-Peterburgskie vedomosti [Saint Petersburg news], issue 21 (1826). 13 March.
5. Istoriia ukrainskoi muzyky: v 6 t. T. 1 [The history of Ukrainian music]. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka, 1989. 446 p.
6. Kvitka G. "Svedeniya o Kharkovskoy gubernii" [Information about Kharkov province]. In: Pribavlenie k «Kharkovskim gubernskim vedomostyam» [Addition to "Kharkov provincial news"]. 1838. 30 July.
7. Kratkiy ocherk istorii Kharkovskogo universiteta za pervye sto let ego

sushchestvovaniya (1805–1905 gg.)/ ed. by D. I. Bagaley, N. F. Sumtsov, V. P. Buzeskul [A short history of Kharkov University throught the first hundred years of its existence (1805–1905)]. Kharkov: Tipografiya A. Darre, 1906. 329 p.
8. Lashchenkov N. A. Protoierey Khristofor – pervyy episkop Slobodsko-Ukrainskiy i Kharkovskiy [Archpriest Christophor – first bishop of Slobodsky Ukraine and Kharkov]. Kharkov: Tipografiya gubernskogo pravleniya, 1895. 286 p.
9. Lukomskiy G. Starinnye usadby Kharkovskoy gubernii: ch. 1 [The old manors of the Kharkov province]: Part 1. Petersburg, 1917. 100 p.
10. Myklashevskyi I. Muzychna i teatralna kultura Kharkova kintsia XVIII – pershoi polovyny XIX st. [Musical and theatrical culture in Kharkiv of the late XVIIIth – first half of XIXth cent.]. Kyiv: Naukova dumka, 1967. 160 p.
11. Mykhailychenko O. V. Osvitno-pedahohichni aspekty rozvytku ukrainskoi muzychnoi kultury druhoi polovyny XIX – pochatku XX st. [The educational and pedagogical aspects of the development of Ukrainian musical culture in the second half of XIXth – early XXth cent.] Sumy, 2005. 292 p.
12. Mudryk V. H. "Tradytsiia muzychnoi kultury dvorianskykh sadyb Ukrainy" [The tradition of musical culture of manors of the nobility in Ukraine]. Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova [Scientific journal of the M. Dragomanov National Pedagogical University], issue 15 (2007): 148-154.
13. Muzychna Kharkivshchyna [The Music of Kharkiv region]/ed. by P. P. Kalashnyk, N. L. Ocheretovska. Kharkiv, 1992. 307 p.
14. Solovev V. O., Sidorov V. M. Prioritety Kharkovshchiny [Priorities of the Kharkiv region]. Kharkov, 2014. 148 p.
15. Nikolayi H. "Zarys zycia muzycznego Slobockiej Ukrainy u schylku wieku XX. Szkoly, indywidualnosci" [The outline of musical life of Slobodsky Ukraine in the late XXth centure. Schools, individuals]. Muzyka w szkole XXI wieku. Tradycja i wspolczesnosc [Music in the school of XXth centure. Tradition and modernity]. Katowice, 2005, pp. 381-389.

УДК 78.785

Олексюк А. В.
Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Ів. Франка

ОРИГІНАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ НА ПЕРЕТИНІ АКАДЕМІЧНОГО ТА І НАРОДНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

Олексюк А. В. Оригінальна творчість українських митців доби незалежності на перетині академічного та інародного ісінструменталізму. У розвідці здійснено огляд та спробу класифікації самобутніх явищ і тенденцій у композиторській творчості українських митців доби незалежності на перетині академічної і народно-інструментальної виконавських традицій. Основою для цього послужили методи застосування етнофонічних звуконаслідувань окремих інструментів та виконавських складів, відтворення специфічних рис складових обрядових зразків, розширення сфери етно-регіонального та позанаціонального народномузичного матеріалу із застосуванням новітнього технічно-виразового арсеналу. Розглянуті процеси демонструють стрімкий розвиток творчої інтенції, композиторської майстерності і потенціал взаємозбагачення та взаємодоповнення творчо-виконавських інструментальних традицій у сфері професійного музичного мистецтва України сучасної доби.
Ключові слова: академічна та народно-інструментальна традиції, оригінальна композиторська творчість, етнофонічні звуконаслідування, семантика темброідеалу.

Олексюк А. В. Оригинальное творчество украинских художников эпохи независимости на пересечении академического и народного инструментализма. В статье осуществлены обзор и попытка классификации самобытных явлений и тенденций в композиторском творчестве украинских композиторов эпохи независимости на пересечении академической и народно-инструментальной исполнительских традиций. Основой для этого послужили методы применения этнофонических звукоподражаний отдельных инструментов и исполнительских составов, воспроизведение специфических черт составляющих обрядовых образцов, расширение сферы этнорегионального и вненационального народно-музыкального материала с применением новейшего технико-выразительного арсенала.
Рассмотреные процессы демонстрируют стремительное развитие творчес-

кой интенции, композиторского мастерства и потенциал взаимообогащения и взаимодополнения художественно-исполнительских инструментальных традиций в сфере профессионального музыкального искусства Украины современности.
Ключевые слова: академическая и народно-инструментальная традиции, оригинальная композиторское творчество, этнофонические звукоподражания, семантика темброидеала.

Oleksyuk A.V. The original works of Ukrainian artists of the period of independence at the intersection of academic and folk instrumentalism. The starting phase of interaction between academic and folk-instrumental traditions of folk was reproduction characteristics in environment academic art. Mirroring the trend is mastering traditional academic instrumental genres in folk-instrumental achievements. Two important lines of academic folk-instrumental creativity was mastering romantic and baroque concert genre. Domination the first of the mentioned trends caused national character timbre the image of and the need to demonstrate clearly-technical potential of advanced instruments. Interest in Baroque genre system determines the a natural reference to of genres partyty, old suite, polyphonic of even cycles old vocal and choral forms.
Maturity folk instruments free operation demonstrates the newest artists and composers technicians attraction of big list specific sound facilities, and the isolation corps of experimental plan works. Manifestation mutual influences two spheres is instrumental chamber ensemble compositions with a mix academic and folk improved instruments. The comparison timbres that goes beyond stereotypes of concluded centuries plane of creates interesting for experimenting with timbre search with the assistance non-traditional methods sound creation.
An important vector in fracture the two spheres instrumentalism is creativity of academic groups with solo or improved authentic folk instruments, chamber and symphony orchestras with soloists or ensembles and instrumental soloists folk group. In some cases analogue Academic Orchestra presents piano or string quartet. A separate group of concert works plan create songs with a group of soloists, due not only to follow the concertino baroque aesthetics, how many additional potential of performance, but also timbre-acoustic balance. These works are a key installing for concert activities – and therefore the demonstration clearly-technical potential soloists, and preserving of the principle of game competition, combined with polistylistyk, means neofolkloryzm, neobaroque, jazz-pop and their receptions synthesis. Timbre opposing collective Academic Ensemble of folk instruments in a role soloist built on the principle of semantic paradox, overcoming inertia auditory experiences that model a dramatic timbre of the author on the one

hand and psychology and perception hearers audiences – on the other.
Expansion mutual influences and academic folk instrumental beginnings associated with the paradoxical timbre semantics. You meet changing roles of instrumental colors inherent traditions of of different nations and ethnic groups, involving atypical instrument to certain genre and style spheres.
Thus the already mastered listening and composer timbre paradox folk tradition subjects in the area of academic instrumentalism image change complemented sounds of folk instruments, not peculiar to a particular ethnic group. This determines a theater and cleaning one tool with its tembr-clearly potential a conditional insult mask another. Another model semantically-sound paradox representing compositions Variety-Academic orchestral of syllables from solo folk instruments and examples of the introduction of the of separate the score of symphonic orchestra of folk instruments. The same line has its continued in the works, which are synthesized and neofolk jazz or neostyl beginning. Folk sphere acquires fundamentally new properties – towards the exit outside the specific own narrow special performing tradition. There stands to side search depth disclosure rites, the original spontaneity, the deep energy not only regionally-specific forms, but also numerous of the submitted samples of folklore of other nations (Spanish, Catalan, Gypsy, Bulgarian, Moldovan, Romanian, Serbian, Crimean Tatar, Hasidic, klezmer, etc.) instrumental in carrying scope means collective singing, epic and of conversational genres.
Consequently we made a review and attempt to classify the original phenomena and trends in the composition activity of Ukrainian artists of the period of independence at the intersection of academic and folk-instrumental performance traditions. Basis for this were the methods of application ethno fonichnyh sound imitations of separate instruments and performing formulations, playback specific features components rites samples expand the scope ethno-regional and non-national folk-music material using the latest clearly-technical arsenal. Are considered processes demonstrate rapid development of creative intentions, composer of mastery and potential mutually enrichment and mutually complement creative and performing instrumental traditions in professional musical art of modern Ukraine modern period.
Key words: academic and folk instrumental tradition, the original composer's work, ethno fonichnyh sound imitations, semantics timbre ideal.

Актуальність теми. Народно-інструментальне мистецтво України є сферою, яка перебуває у процесі активного розвитку, пошуку нових форм і засобів виразовості. Процеси конструктивного вдосконалення народного інструментарію та академізації у сферах виконав-

ства, фахової освіти і композиторської творчості зумовили численні своєрідні вектори мистецького пошуку. Як і всяке самобутнє явище, вони постійно знаходяться в полі наукового дослідження. Так, найширші узагальнення історичного та соціокультурного аспектів української академічної школи народно-інструментального мистецтва здійснено у працях М. Давидова, В. Гуцала, Є. Іванова, М. Імханицького, Л. Пасічняк, М. Різоля, А. Семешка, А. Сташевського [14], О. Трофимчука. Значну увагу музикознавцями приділено виконавській та методико-педагогічній сферам, різноманітним аспектам ансамблевих форм музикування і окремим інструментам [8, 12, 13, 14] та їх родинам у загальнонаціональному та регіональних аспектах [1, 7, 15].

Численними є звертання науковців до тематики оригінальної композиторської творчості для народних інструментів та їх ансамблів з позицій виразового потенціалу окремих інструментів, стилістики, типів виконавства, складів тощо. Серед напрямків досліджень тут переважають аспекти рис жанру перекладу, засобів втілення фольклорної інструментальної традиції, необарокової стилістики, естрадно-джазових рис музикування.

Тенденції академізації народно-інструментального композиторського доробку та риси фольклорних впливів на академічну інструментальну творчість є активно досліджуваними напрямками. Проте слід зазначити, що вони далеко не вичерпують усієї палітри наслідків взаємодії та взаємовпливу академічної і народно-інструментальної творчості.

Мета даної розвідки — виявити базові тенденції цього процесу у сфері оригінальних інструментальних композицій українських митців доби Незалежності за участю народних інструментів і здійснити спробу їх певної класифікації.

Постановка проблеми. Явище фольклоризму в академічному музичному мистецтві спостерігається від доби романтизму, коли в надрах цього історичного стилю кристалізуються національні за духом, пізнавані за стабілізованим комплексом ознак композиторські школи. Ця доба в мистецтві тісно пов'язана з виокремленням фольклорної гілки романтизму, орієнтованої на залучення народнопісенного й танцювального тематизму в усталені жанри академічної сфери.

Потягом XIX століття фольклорне цитування доповнюється засобами акустично-тембральних аналогій, звуконаслідувань народних інструментів, притаманних їм фактурних прийомів та формотворчих засобів. Згодом, з розвитком фольклористики як науки в академічну культуру приходить відтворення цілісних обрядових процесів, збереження інтонаційної, ладо-гармонічної та метро-ритмічної, етно-регіональної специфіки першоджерел, форм гуртового співу і прийомів інструментального музикування у поєднанні з модерним виразово-технічним музичним словником (неофольклоризм), і, зрештою, стилізація відповідних комплексів жанрових ознак без прямого цитування (нова фольклорна хвиля).

Тож вихідною фазою взаємодії академічної та народно-інструментальної традицій стало відтворення фольклорних ознак у середовищі академічного мистецтва, яке попри тривале еволюціонування і збагачення не втратило актуальності й досі.

Найширше представленими у оригінальній композиторській творчості й найбільш ранніми за часом виникнення є фантазії, варіації, рапсодії на фольклорні теми та усталені академічні жанри з фольклорним цитуванням.

Виклад основного матеріалу дослідження. Однак на сучасному етапі значно частіше композиторів приваблюють можливості етнофонічних звуконаслідувань окремих інструментів та виконавських складів, відтворення специфічних рис складових найдавніших обрядових зразків, розширення сфери етно-регіонального та позанаціонального народномузичного матеріалу із застосуванням новітнього технічно-виразового арсеналу.

Прикладами цього можуть послужити композиції для найрізноманітніших інструментів і складів, котрі також апелюють до народної традиції у жанрових різновидах, звуковому образі, драматургії розгортання: концертна п'єса "Дума" Володимира Золотухіна для фортепіано, "Поховальні танці" для струнного оркестру Сергія Зажитька, "Імпровізація на дві хасидські теми" для фортепіано Йосипа Ельгісера, "Гуцульська сюїта" для камерного оркестру Йосипа Базела, Концерт № 3 для фортепіано з оркестром "Вертепські солоспіви" Віталія Пацери, симфонічна поема "В ніч на Купала" та "Купальський концерт" для контрабаса Якова Лапинського, Концерт для труби с

оркестром "Біля підніжжя Демерджі" (2009) Мерзіє Халітової. Прем'єрне виконання соло у цьому творі здійснив заслужений артист АР Крим Сейдамет Чалбаров, який відтворив етнофонічні звуконаслідування.

У цій тематичній сфері зустрічаємо також не лише етнофонічні звуконаслідування, але й спроби відтворення автентичних виконавських манер і звукотворчих прийомів на академічних інструментах, так як це демонструть "Гуцульські старосвітські награвання" для гобоя або саксофона соло Ж. Колодуб чи "Гуцульська рапсодія" для трьох саксофонів та фортепіано (2003) С. Луньова.

Дзеркальною тенденцією є опанування традиційних академічних інструментальних жанрів у сфері народно-інструментального доробку. Серед них насамперед знакові соната і концерт, як уособлення професіоналізму композиторської творчості, учбового й концертного виконавського репертуару (Соната пам'яті К. Мяскова для бандури Володмира Зубицького, бандурні Соната і концерти Юрія Олійника, баянні Сонати А. Гайденка, А. Самодаєвої, А. Нижника, Соната для гітари соло В. Камінського, Концерти для баяна з оркестром А. Гайденка, С. Луньова, А. Шоренкова та ін.)

Двома важливими лініями академізації народно-інструментальної творчості стало опанування романтичних концертних і барокових жанрів. Домінування першої з названих тенденцій зумовлене національним характером тембро-образу і необхідністю демонстрації виразово-технічного потенціалу вдосконаленого інструментарію. Такими є "Бурлеска", "Камерна сюїта", "Концертний триптих" для бандури соло В. Зубицького, бандурні композиції "Легенда", "Казка" (Ноктюрн), "Музичний момент", "Поема-спогад", "Скерцино" А. Коломійця, баянні "Елегія", "Одкровення", "Соната-балада" Я. Олексіва, "Гуцульська рапсодія" А. Андрушка та Ноктюрн "Lessja" Б. Котюка для гітари соло та ін.

Зацікавлення бароковою жанровою системою великою мірою апелює до тембральних паралелей з клавесином, спінетом теорбою і лютнею (бандура і домра), органом (баян, акордеон), цинком, чаканом, флажолетом і блок-флейтою (сопілка). Звідси закономірне звернення до жанрів партити, старовинної сюїти, поліфонічних парних циклів, давніх вокально-хорових форм. До подібних прикладів належать "Серенада", "Мадригал" для бандури соло В. Зубицького, П'ять інвенцій

для дуету домр Є. Мілки, Дві партити для гітари соло А. Андрушка, "Фантазія-фуга" для гітари соло В. Камінського, бандурні композиції Фуга-остінато Р. Гриньківа, "Prelude and Fugue", "Introduction and Toccata" Г. Матвіїва, "Прелюдія і фуга" А. Коломійця, баянні "Імпровізація і токата" В. Власова, "Toccata" Я. Олексіва, ірмолой "Всяко диханіє да хвалить Господа" для квінтету сопілок (2010) М. Корчинського та ін.

Звернемо увагу, що поліфонічні форми є далеко не даниною вимозі обов'язкової наявності у начальній програмі підготовки музиканта-виконавця, а яскраво індивідуальними і майстерно скомпонованими опусами, які вимагають найвищих рівнів володіння інструментом. Так, Прелюдія та фуга з Парити № 1 А. Андрушка були обрані конкурсним циклом у програмі Першого Всеукраїнського фестивалю-конкурсу гітаристів у Львові 2007 року.

Зрілість народного інструменталізму засвідчує вільне оперування митцями новітніми композиторськими техніками і залучення великого переліку специфічних звукотворчих засобів, а також виокремлення корпусу творів експериментального плану. На шляху до цього можна згадати сміливий прорив, здійснений З. Штокалком у першій половині XIX століття в творчості для харківської бандури (Атональний етюд № 1 на тему гаївкової мелодії "Качур", атональний етюд № 2, "Турецький танець" ("Орієнтальний етюд"). Саме сфера концертного етюду залишається пріоритетною у пошуку новаторських шляхів техніки і виразовості.

Так, у циклі М. Корчинського "11 методичних етюдів для сопілки" (2008) Роман Стельмащук відзначає, поряд з новими типами звуковедення, аплікатурами, а також атональними засобами, джазовою стилістикою: "… використане поєднання гри сопілки зі співом виконавця (виконавиці), що розгортається в дусі винайденої автором «вертикально-поліфонічної техніки». Подібні засоби звукотворення на духових увійшли до виконавської практики у творчості композиторів-«авангардистів» з 2-ої пол. XX ст. як колористичні елементи. Проте етюди № 5 (Етюд-вокаліз) і № 6 (Етюд-канон) — це спроба впровадження цілком нової виконавської техніки інтонування самостійного вертикально-поліфонічного двоголосся" [15].

Анатолій Гончаров фіксує подібні індивідуальні авторські тенденції

й у народно-інструментальному доробку В. Зубицького: "Поряд з естетикою архаїки з'являються сонорно-алеаторні, сонорно-шумові та пуантилістичні прийоми, які приводять до нових засобів у звуковидобуванні та нових фонічних якостей. З творчістю В. Зубицького починається адаптація до модальних та полімодальних систем, до асиметричності перемінних розмірів, до поліфактурних конструкцій та конструктивної логіки звукових утворень" [3].

Закономірним явищем взаємовпливів двох інструментальних сфер є камерно-ансамблеві композиції з поєднанням академічних і народних вдосконалених інструментів. Співставлення тембрів, яке виходить за межі укладених століттями стереотипів створює цікаві площини для експериментів з тембровими пошуками із залученням нетрадиційних способів звукоутворення. Окрім цього, подібні тенденції засвідчують досягнений високий рівень професіоналізації та академізації народно-інструментальної культури, яка дає достатню свободу для творчого експерименту.

Особливо численними є твори для струнних у поєднанні з готовиборним багатотембровим баяном, який є ідеальною моделлю створення оркестрального ефекту: "Поза тінню звука" для скрипки і баяна Ю. Гомельської, "Ранкова музика" для скрипки і баяна Є. Станковича, "Мана" ("Наваждение") для скрипки і баяна В. Бібіка, "Фольккапріччіо" для баяна і віолончелі (бандури і віолончелі) В. Губи, "Одкровення" для баяна і скрипки Л. Самодаєвої.

Поряд з ними зустрічаємо й інші варіанти мішаних складів: "Квазі квінтет" для двох скрипок, альта, віолончелі і баяна (1999), "Формули" для кларнета і баяна (2002) Л. Самодаєвої, Сюїта для бандури і фортепіано "Неймовірні пригоди козака Мамая" Ю. Олійника, "Маленька партита" для баяна й бандури В. Степурка, "Епіграф і тарантела" та "Коло" для домри і фортепіано В. Івка, "Не відриваючись від землі" для скрипки, гітари і баяна А. Загайкевич, "A prima vista", Імпровізаційна музика для квартету саксофонів, солюючих перкусіоніста, бандуриста і автора (рояль) І. Тараненка, Концертна фантазія "Con Fuoco" для флейти, скрипки, гітари, акордеона і контрабаса та ударних В. Мартинюка. Звернемо увагу, що в цих ансамблях очевидними є тембральні функції інструментів — паритетні чи домінантні.

Наступним вектором пограниччя двох сфер інструменталізму є творчість для академічних колективів з соло автентичних чи вдосконалених народних інструментів, камерного та симфонічного оркестрів з солістами чи ансамблями солістів народно-інструментальної групи. Нерідко аналогом академічних оркестрів постає фортепіано чи струнний квартет (очевидно, з ужитково-практичних вимог). Прикладами таких опусів можуть послужити: симфонічна поема "Victoria" для бандури з оркестром О. Герасименко, Концерт-capriссіо для бандури та камерного оркестру В. Павліковського, Варіації на тему Арканджело Кореллі (2000) для гітари і симфонічного оркестру М. Стецюна, Концерт для цимбалів і камерного оркестру Б. Синчалова, "Портрет І. Стравінського", "Метаморфози-2" для баяна і камерного оркестру Л. Самодаєвої, Концерт для цимбалів і фортепіано Б. Міхеєва, Соната для домри з оркестром Ю. Бабенко, "Дивертисмент" для гітари і струнного квартету (Intro, Rondo, Outro), "Concerto grosso" для гітари з оркестром, та "Камерний концерт" для гітари з оркестром А. Андрушко.

Низка з цих композицій була адресно інспірована чи приурочена до виконавських конкурсів. Так, Концерт-capriссіо для бандури та камерного оркестру В. Павліковського (2006) був обов'язковим твором на ІІ-му Міжнародному конкурсі кобзарського мистецтва ім. Г. Китастого в Києві.

"Іспанський концерт" для гітари з симфонічним оркестром М. Стецюна, присвячений його першовиконавцеві В. Доценку, був обраний до переліку обов'язкових творів Міжнародного конкурсу гітаристів у Києві 2007 р. Програмною основою твору послужив життєвий шлях видатного іспанського поета-символіста Федеріко Гарсія Лорки. Однак автор стверджував: "Чистої програми у в концерті нема, як і інтонаційного іспанського духу. Скоріше твір написаний за мотивами його життя, це погляд зі сторони", — коментував свій задум композитор [4, с. 33]. Основну ідею автор втілив через граничну напругу персоніфікованої партії соліста у прагненні подолати звуковий массив оркестру, виснаження і загибель голвного героя.

Інший аспект позанаціональної (тут — італійської) тематики представлено у Концерті для баяна з оркестром "Rossiniana" № 1, op.119 В. Зубицького, де український митець вибудовує алюзії-стилізації до

одноіменного твору для гітари соло італійського гітариста, композитора, віолончеліста та педагога доби класицизму Мауро Джуліані.

Особливе місце в цій групі займає доробок харківських митців Ігоря та Анатолія Гайденків. Перелік творів першого з авторів включає Концерт для цимбалів з оркестром "Сонячне коло" (2004), який не лише став обов'язковим твором на III-му міжнародному конкурсі ім. Гн. Хоткевича, але й настільки закріпився у репертуарі, що автором були здійснені його редакції для народного, Концерт для бандури з оркестром "Харківський" (2007) — обов'язковий твір IV-го міжнароднго конкурсу ім. Гн. Хоткевича, "Concerto rithmico" для баяну з оркестром (2009).

Анатолій Гайденко є автором таких композицій як Концертіно "Quasi buffo" для кобзи з оркестром (фортепіано), Концерт "Ecce Homo" для акордеона з камерним оркестром / струнним квартетом (2000), Концерт-рапсодія для цимбалів з симфонічним оркестром "Цаганіада" (2000), Концерт для бандури з оркестром "Перебендя" (2003), Концерт № 1 для балалайки з фортепіано (2016).

Окрему групу серед творів концертного плану творять композиції з групою солістів, що зумовлено не стільки слідуванням бароковій естетиці concertino, скільки додатковим виконавським потенціалом, але й тембрально-акустичним блансом. Подібні вирішення демонструє "Елегія" пам'яті В. Івасюка для гобоя, двох бандур та камерного оркестру, симфонічна поема "No Fate" для двох гітар і оркестру А. Андрушка, Концерти для гітари і камерного оркестру Констянтина Віленського і Петра Полухіна, Концертино для гітари і камерного оркестру Артема Рощенка, "Портрет Ігоря Стравінського" для баяна, балалайки і оркестру В. Рунчака, "І запало сім'я в тіло душею…" драма для бандури та симфонічного оркестру (2002), "Музика української землі" ф'южн-сюїта для бандур із оркестром (2003) І. Тараненка, Концерт № 6 "Антифонний" для двох бандур зі симфонічним оркестром Ю. Олійника, а також Концерт-фантазія для цимбалів, фортепіано и симфоничного оркестра (2014) Оксани Похило.

У цих творах ключовою є установка на концертність — а отже на демонстрацію виразово-технічного потенціалу солістів, і збереження принципу гри-змагання в поєднанні з полістилістикою, засобами неофольклоризму, необароко, джазово-естрадними прийомами та їх син-

тезувань. Тембральне протиставлення колективу академічного ансамблю народному інструменту в ролі соліста побудоване на принципі семантичного парадоксу, подолання інерції слухового досвіду, які моделюють темброву драматургію автора з одного боку і та психологію сприйняття слухацької аудиторії — з іншого.

Розширення взаємовпливів академічного і народно-інструментального начал пов'язане з парадоксальністю тембральної семантики. Тут зустрічаємо зміни ролей інструментальної барви, притаманної традиціям різних націй та етносів, залучення нетипового інструментарію для певних жанрово-стильових сфер. Як взірці даної тенденції наведемо "Чотири коломийки" для домри і гітари Є. Мілки, "Українські наспіви" для балалайки і фортепіано К. Мяскова, п'єси "Каталонське рондо" і "Самотність" для бандури і гітари О. Герасименко, "У ритмах спомину" для скрипки та гітари В. Камінського. Таким чином, уже засвоєний слухацькою й композиторською традицією тембральний парадокс фольклорного тематизму у сфері академічного інструменталізму доповнюється зміною іміджів тембрів народних інструментів, не властивих конкретним етносам. Це зумовлює певну театралізацію, прибирання одним інструментом з його тембрально-виразовим потенціалом умовного образу-маски іншого.

Ця ж лінія має свої продовження й творах, де синтезуються неофольклорне і джазове чи неостильове начала. Її представляють "Improvisation on the folk theme" № 1 і 2, "Блюз нічного причалу" ("Blues of the night berth") Г. Матвіїва, "Карпатський ескіз" (2000) та "Галицький ескіз" (2001) для бандури соло Ю. Олійника, "Дощ в Парижі" і "Над Сеною" для двох баянів А. Гайденка, "Одеський реп" для баяна і скрипки, "Джаз для двох" для баяна і контрабаса В. Власова. Саме таким ознаками наділений джаз-вальс В. Зубицького на тему пісні М. Моретті "Ti amo, Pesaro", а його "Partita concertante in modo di jazz-improvvisazione" № 1 та № 2 для баяна соло поєднують необарокові, неофольклорні ознаки та прийоми джазового музикування, "Partita concertanta" № 3 (minima) quasi tradizione jazz-improvvisazione пам'яті Л. Армстронга А. Білошицького (з ознаками джаз-року і блюзу), Джаз-рок партита Б. Мирончука, Партита пікколо Ю. Шамо, збірка "Вісім джазових творів" для баяна В. Власова, яка яскраво демонструє різноплановий виконавський досвід авто-

ра, п'ять вальсів у стилі французьких мюзетів "Паризькі таємниці" А. Гайденка чи "Omaggio ad Astor Piazzolla" для баяна та фортепіано (де баян бере на себе роль концертіни, іноді в поєднанні з функціями ударних) В. Зубицького, друга частина "Sinfonia estravaganza" О. Козаренка, ("Quasi Blues") для гітари з оркестром тощо. Визначний виконавець Р. Юсипей, характеризуючи баянну Сонату А. Нижника, констатує: "У музичній тканині твору чітко проглядаються ритміка і гармонії П'яцолли, ламентації Канчеллі, містична епілогічність Шнітке, джазова імпровізація. І така гнучкість, незагерметизованість стилю обертається несподіваною перевагою" [11].

Ціквим полістильовим експериментом постає "Коло.Мийка" Р. Стахніва для квартету народних інструментів / баяна і фортепіано, де автор протягом твору гнучко балансує між питомими функціями інструментів в межах фольклорного звукоідеалу, зокрема у складі троїстих музик, чи вдається тембрально-звукових аналогій академічних інструментів у складі диксиленду.

Іншу модель семантично-звукового парадоксу представляють композиції для естрадно-академічних оркестрових складів з солюючими народними інструментами (як, наприклад "Експромт" та "Босса нова" для кобзи та естрадно-симфонічного оркестру К. Мяскова). Дзеркальним можна вважати приклади введення в партитуру симфонічного оркестру цимбалів і бубна (як це робить М. Скорик у творах "Гуцульський триптих", партити № 1 та 2, фортепіанному тріо "Речитативи та рондо").

Натомість питомо фольклорна сфера набуває принципово нових якостей — у бік виходу поза питому власну вузько спеціальну виконавську традицію. У ній виділяється пошук в бік глибинного розкриття обрядовості, первісної стихійності, глибинної енергетики не лише регіонально специфічних форм, але й численно представлених зразків фольклору інших народів (іспанського, каталонського, циганського, болгарського, молдавського, румунського, сербського, кримсько-татарського, хасидського, клезмерського та ін.), перенесення в інструментальну сферу засобів гуртового співу, епічних і розмовних жанрів.

Так, характеризуючи нефольклорні пошуки В. Зубицького Анатолій Гончаров акцентує наявність полінаціональних синтезувань народномузичного тематизму у межах одного твору (українського і тюр-

кського в Сонаті № 3 “Fatum” для тріо баянів, болгарського і румунського у його Скрипковому концерті), зазначаючи: “Етнофонізм народних інструментів відчувається у відтворенні забутого звучання бурдону струнних народних інструментів, імпровізаційних награвань духових, і навіть ударних народних інструментів. Широко застосовує В. Зубицький прийоми народного музикування: каталексії, конкатенації, ампліфікації та транспозиції” [3].

Вихід в нетипові для народно-інструментальної музики сферу релігійної обрядової містики через іншу культуру бачимо у концепції обрядової музики в п’єсі для домри і фортепіано «Коло» В. Івка, яка постала завдяки співпраці з Б. Міхєєвим (в процесі компонування партії домри) та А. К. Улахли (фортепіанна партія). “Жанр «коло» є показовим для південнослов’янської традиції і частково виходить на грецьку обрядність, принцип круга, кола має в різних народів сакральну орієнтацію (у сербській традиції танець коло ілюструє хвалебні співи Давидових псалмів, тобто це є асоціація з «Алілуя» в чистому вигляді (150-ий псалом))” [8].

Особливі завдання ставив перед собою автор у А. Гайденко концерті-рапсодії “Цаганіада” для цимбалів з симфонічним оркестром, написаному у 2000 р. до ІІІ туру Міжнародного конкурсу ім. Г. Хоткевича. В подальшому цей твір прозвучав на VI конгресі цимбалістів на Концертних цимбалах системи «Шунда» та у ході гастрольного туру в Будапешті, Празі, Штудґарті, перекладався на білоруські цимбали та китайський янгчін. Звертання до цитування циганської танцювальної й пісенної музики тут повертає до традицій міської розважальної культури середини XIX ст. залученої до яскраво концертно-віртуозних жанрів академічного мистецтва (П. Сарасате, Ф. Ліст, Н. Паганіні), її зразки поєднуються з цитатою української пісні “Ой, на горі цигани стояли” .

Висновки. З побіжного огляду можна підсумувати, що на перетині академічної і народно-інструментальної виконавських традицій формується ціле гроно самобутніх явищ і тенденцій у композиторській творчості українських митців доби незалежності. Ці процеси можна класифікувати як :

- доцентровий: сфери збагачення академічної культури засобами фольклорного інструменталізму, і навпаки — залучення принципів

формотворення і жанрової системи академічної музики у народно-інструментальну творчість;

• дисперсний : засоби семантичного парадоксу, умисно протиставлення виконавських складів, учасників ансамблю, соліста і оркестру, етнофольклорних джерел, семантики темброідеалів чи етнофонізму з метою подолання інерції слухового досвіду і досягнення спеціальних творчих завдань;

• конвергентний: вихід обидвох інструментальних традицій на рівень високих митецьких завдань, із залученням масштабного арсеналу технічно-композиторських і специфічно виконавських прийомів з потенціалом взаємного збагачення, розширення можливостей і засобів;

• синтезуючий: одночасне поєднання стильових, виразових, темброколористичних, жанрових, структурних ознак, інструментальних традицій обидвох сфер.

Розглянуті процеси демонструють стрімкий розвиток творчої інтенції, композиторської майстерності і потенціал взаємозбагачення та взаємодоповнення творчо-виконавських інструментальних традицій у сфері професійного музичного мистецтва України сучасної доби.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Т. М. Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи: дис. ... канд. мистецтвознавста: 17.00.03. Київ, 2003. 197 с.
2. Варнавська В., Філатова Т. Валерій Івко // У кн.: Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. С. 240–241.
3. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького: дис. ... канд. мистецтвознавста: 17.00.03. Київ, 2006. 193 с.
4. Композитор Николай Стецюн о своём гитарном творчестве. Гітара. 2008. № 1. С. 33.
5. Мельничук С. Концертні твори для цимбалів. Рівне: Зелент, 2007. 160 с.
6. Мельничук С. Ф. Репертуар концертуючого цимбаліста: концертні твори для цимбалів українських композиторів: наук.-метод. посіб. Рівне: НУВГП, 2009. 220 с.
7. Мельничук С. Ф. Харківська цимбальна школа як культурний феномен. Актуальні питання культурології. 2011. № 11. С. 89–92.
8. Олексів Я. В. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці

другої половини XX століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознавста: 17.00.03. Львів, 2011. 20 с.
9. Петрик В. В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва): автореф. дис... канд. мистецтвознавста: 17.00.03. Одеса, 2009. 16 с.
10. Петрик В. В. Ритуальна символіка в позначенні національних витоків у творах В. Івка та М. Стецюна. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/psmkp/2010_12/Petrik.html
11. Сайт Артема Нижника. URL: http://nyzhnyk.com/ru/music.php
12. Сидоренко В. Формування сучасного українського академічного гітарного репертуару у творчості львівських митців (на прикладі гітарної творчості В. Камінського). Музикознавчі студії. 2008. Вип. 18. С. 105–111.
13. Сидоренко В. Стилістика творів А. Андрушка для гітари соло. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. 2008. Вип. 23. С. 128–136.
14. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна (тенденції розвитку в останній чверті XX та на початку XXI ст.). Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 159 с.
15. Стельмащук Р. Композитор Мирослав Корчинський: таємниця однієї творчості. URL: http://evgeniy1964.blogspot.com/2013/11/blog-post_16.html

REFERENCES

1. Baran T. M. Kontsertni tsymbaly: istoryko-teoretychnyi ta metodolohichno-vykonavskyi pidkhody: dys. ... kand. mystetstvoznavsta [The concert tsymbaly: the historical-theoretical and methodological-performance approaches]. Kyiv, 2003. 197 p.
2. Varnavska V., Filatova T. "Valerii Ivko" [Valerii Ivko]. In: Davydov M. A. Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh [History of performing with the folk instruments]. Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho, 2005, pp. 240-241.
3. Honcharov A. O. Neofolklorystychni tendentsii u baiannii tvorchosti V. Zubytskoho: dys. ... kand. mystetstvoznavsta [Neofolklorical trends in the chromatic accordion works of V. Zubitsky]. Kyiv, 2006. 193 p.
4. "Kompozitor Nikolai Stetciun o svoem gitarnom tvorchestve" [Composer Nikolai Stetsyun on his guitar works]. Gitara [Guitar], no.1 (2008): 33.
5. Melnychuk S. Kontsertni tvory dlia tsymbaliv [Concert works for tsymbaly]. Rivne: Zelent, 2007. 160 p.
6. Melnychuk S. F. Repertuar kontsertuiuchoho tsymbalista: kontsertni tvory dlia tsymbaliv ukrainskykh kompozytoriv [The Repertoire of a concertizing tsymbalist: concert works for tsymbaly by Ukrainian composers]. Rivne: NUVGP, 2009. 220 p.

7. Melnychuk S. F. "Kharkivska tsymbalna shkola yak kulturnyi fenomen" [The Kharkiv tsymbaly school as a cultural phenomenon]. Aktualni pytannia kulturolohii [Actual issues of cultural studies], no. 11 (2011): 89-92.
8. Oleksiv Ia. V. Retseptsiia zhanriv siuity i partyty v ukrainskii baiannii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavsta [Reception of the suite and partita genres in the Ukrainian chromatic accordion music of the second half of the XXth century]. Lviv, 2011. 20 p.
9. Petryk V. V. Katehoriia instrumentalizmu v muzychnii tvorchosti (na prykladi domrovoho mystetstva): avtoref. dys... kand. mystetstvoznavsta [Category of instrumentalizm in the musical creativity (on example of domra art)]. Odesa, 2009. 16 p.
10. Petryk V. V. Rytualna symvolika v poznachenni natsionalnykh vytokiv u tvorakh V. Ivka ta M. Stetsiuna [Ritual symbolism in the designation of national origins in the works of V. Ivko and M. Stetsyun]. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/psmkp/2010_12/Petrik.html
11. Artem Nyzhnyk Website. URL: http://nyzhnyk.com/ru/music.php
12. Sydorenko V. "Formuvannia suchasnoho ukrainskoho akademichnoho hitarnoho repertuaru u tvorchosti lvivskykh myttsiv (na prykladi hitarnoi tvorchosti V. Kaminskoho)" [The formation of the modern Ukrainian academic guitar repertoire in the works by Lviv artists (on example of guitar works by V. Kaminskyi)]. Muzykoznavchi studii [Musicological studies], vol. 18 (2008): 105-111.
13. Sydorenko V. "Stylistyka tvoriv A. Andrushka dlia hitary solo" [The writing style of the works by A. Andrushko for solo guitar]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The problems of interaction of art, pedagogics and theory and practice of education], vol. 23 (2008): 128-136.
14. Stashevskyi A. Velyki zhanry v ukrainskii muzytsi dlia baiana (tendentsii rozvytku v ostannii chverti XX ta na pochatku XXI st.) [Major genres in Ukrainian music for chromatic accordion (trends in the last quarter of the XXth and early XXIst centuries]. Luhansk: Polihrafresurs, 2007. 159 p.
15. Stelmashchuk R. Kompozytor Myroslav Korchynskyi: taiemnytsia odniiei tvorchosti [Composer Miroslav Korchynsky: the mystery of a particular creativity]. URL: http://evgeniy1964.blogspot.com/2013/11/blog-post_16.html

УДК 785.16

Пасічняк Л. М.
Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника

ТРАДИЦІЙНЕ АНСАМБЛЕВЕ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ПРИКАРПАТТЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Пасічняк Л. М. Традиційне ансамблеве народно-інструментальне мистецтво Прикарпаття в контексті сучасної культури. У статті уміщено дослідницькі спостереження про побутування народно-інструментальної ансамблевої традиції на Прикарпатті. Зокрема, розглядаються особливості функціонування традиційних ансамблів «троїстих музик» в контексті сучасної культури. Суттєвим внеском у дослідження проблеми функціонування традиційних ансамблів «троїстих музик» Прикарпаття стали праці І.Маціївського, С.Грици, М.Хая, Б.Яремка, Ю.Волощука, Г.Карась, у т.ч. й автора цієї статті. Вивчення та узагальнення особливостей функціонування традиційних ансамблів «троїстих музик» Прикарпаття в період сьогодення залишається малодослідженим, що і визначило мету даної розвідки. Об'єктом дослідження є ансамблеве народно-інструментальне мистецтво Прикарпаття кінця XX — поч. XXI ст. Предмет — особливості функціонування ансамблю «троїстих музик» («гуцульської капели») на Прикарпатті в контексті сучасної культури.
Ключові слова: ансамбль «троїстих музик», «весільна капелла», народно-інструментальне мистецтво, фольклорна традиція, фольклорні фестивалі.

Пасичняк Л. М. Традиционное ансамблевое народно-инструментальное искусство Прикарпатья в контексте современной культуры. В статье помещены исследовательские наблюдения о бытовании народно-инструментальной ансамблевой традиции на Прикарпатье. В частности, рассматриваются особенности функционирования традиционных ансамблей «троистых музык» в контексте современной культуры. Существенным вкладом в исследование проблемы функционирования традиционных ансамблей «троистых музык» Прикарпатья стали труды И. Мациевского, С. Грицы, М. Хая, Б. Яремка, Ю. Волощука, Г. Карась, в т.ч. и автора этой статьи. Изучение и обобщение особенностей функционирования традиционных ансамблей «троистых музык» Прикарпатья в настоящее время остается малоисследованным, что и определило цель данной статьи. Объектом исследования является ансамблевое на-

родно-инструментальное искусство Прикарпатья конца XX — нач. XXI в. Предмет — особенности функционирования ансамбля «троистых музык» («гуцульской капеллы») на Прикарпатье в контексте современной культуры.
Ключевые слова: ансамбль «троистых музык», «свадебная капелла», народно-инструментальное искусство, фольклорная традиция, фольклорные фестивали.

Pasichnyak Liliya M. The traditional ensemble folk istrumental music art of Precarpathian in context of modern culture. The tradition of folk-instrumental art of the Precarpathian got an important role in preserving the national culture of the Ukrainian people in the period of modernity. Them an integral part of appears traditional ensemble of folk instrumental art, in particular of traditional the music for trio ensemble ("gutsul ensemble") of Precarpathian. In the studies of many scientists, in particular M. Lysenko, G. Khotkevych, K. Kvitka, A. Gumenyuk, A. Ivanitsky, P. Ivanov, M. Grinchenko, M. Haj, I. Maciejevski, B.Yaryemka, B.Vodyany, Y. Loshkov question of the traditional the music for trio ensemble involves primarily the definition of its specific features as a unique phenomenon of folk instrumental music of Ukraine.

A significant contribution to research of problems of functioning of traditional the music for trio ensembles of Precarpathian are works of I. Maciejevski (the system-ethnophonie method of study of folk instrumental music and performance), S. Gritsa (the classification criteria of the forms of functioning of modern folklore), M. Haj (the characteristic features of the boykiv style of instrumental music)), B. Yaremka (the sopilkova traditional culture of the Eastern Carpathians of Ukraine: amateur and professional art), Y. Voloshchuk (the repertoire of the modern professional ensembles and orchestras of folk instruments of the Carpathian region), A. Karas' (the transformation of the traditions of the Hutsul folk instrumental music in the work of the canadian group Kubasoniks (Edmonton, conductor Brajen Cherevik) and the author of this article. The study and synthesis of the functioning of the traditional the music for trio ensembles of Precarpathian in the period of the present time remains unexplored, which determined the purpose of the present study. The object of study is the ensemble of folk-instrumental art of Precarpathian in the late XX – early XXI centuries. Subject of research are the peculiarities of the functioning of the traditional the music for trio ensembles of Precarpathian ("gutsul ensemble") in the context of contemporary culture.

The traditional form of transmission of typical melodic turns and intonations from generation to generation authentic Hutsul chapels, their talented musicians are verbal tradition. Moreover , the artist performing a Hutsul chapel has combined the functions of author, master designer, artist and listener. The folk instrumental

tradition of family of the music for trio ensembles are a feature of the functioning of Hutsul chapels in the Carpathian region.
Among the most common forms of promoting, preserving and transmitting the traditions of the Hutsul chapels are for example the means of mass communication (radio, television); music collections (teaching and concert repertoire); instruction manual; presentation of the new forms of instrumental folk tradition in folklore and ethnographic concerts, regional, national and international folklore festivals, contests, parades folk art; CD disk.
A new form of scientific understanding and promotion of instrumental folk music is the establishment and organization of many folklore festivals and contests in Ukraine, and especially in the Precarpathian, where you can hear the soloists-performers on folk instruments, ensembles, orchestras of folk instruments.
The folklore tradition of integrated with professional art. As a result, you can trace the transformation of the music for trio ensemble in municipal orchestra of folk instruments, folk music (expansion quantity of Hutsul Chapel, the introduction of new instruments - accordion, button accordion, clarinet, flute, trumpet, saxophone, cello, kobza, drum set, guitar, bass). The folk music orchestras in Kosiv, Ivano-Frankivsk region (conductor D.Bilanyuk), in Kolomiya, Ivano-Frankivsk region ("Gutsuliya", conductor M.Kovtsunyak), in Nadvirna, Ivano-Frankivsk region ("Arkan", conductor S.Orel), Ivano-Frankivsk ("Rhapsody", L.Nykorak) known not only in Ukraine but also abroad are today.
Consequently, the features of the functioning of the traditional the music for trio ensembles of Precarpathian at present it is the performances on the concert stage, perform original compositions, medium existence. The repertoire of studied ensembles this is a popularization of local traditions of the study area: processing arrangements authentic song and dance tunes of a district of Ivano-Frankivsk, the authors of the prevailing majority are conductors of ensembles.
The folk festivals, parades, competitions, parades-concerts, where there are traditional the music for trio ensembles, designed to promote the education of careful attitude to the origins of spiritual traditions, to promote national on the protection of preservation of authentic folklore, to develop cultural traditions of mutual respect and understanding between peoples, promote the direct dialogue of representatives of professional folklore, national folklore, amateur art and authentic folk ensembles .
Keywords: ensemble of "triple music", "wedding chapel", folk-instrumental art, folklore tradition, folklore festivals.

Постановка проблеми. Народна музично-інструментальна традиція Прикарпаття займає важливе місце і відіграє неабияку роль у

збереженні національної культури українського народу в період сьогодення. Завдяки діяльності багатьох родин музикантів та окремих талановитих солістів-віртуозів маємо можливість спостерігати і досліджувати специфічні особливості унікальних пам'яток музично-інструментального фольклору. Його невід'ємною складовою частиною постає традиційне ансамблеве народно-інструментальне мистецтво, зокрема ансамбль "троїстих музик" або як його ще називають "весільна капела", "гуцульська капела". У працях багатьох українських вчених-музикознавців (М.Лисенка, Г.Хоткевича, К.Квітки, М.Грінченка, А.Гуменюка, П.Іванова, А.Іваницького, С.Грици, І.Мацієвського, М.Хая, Б.Яремка, Б.Водяного, Ю.Лошкова) традиційне ансамблеве виконавство розглядається як одна із форм функціонування народних інструментів у побуті українців від найдавніших часів і до сучасності. Починаючи з другої половини XVI — поч. XVII ст., коли у музичному побуті українців отримали велику популярність струнні інструменти — скрипка і цимбали, розпочинає своє становлення та розвиток впродовж наступних століть найпопулярніший в Україні ансамбль "троїстих музик" [14].

Одним із перших звернув належну увагу на "троїсту музику" М.Лисенко: "Нарешті, п'єси суто танцювального характеру виконуються спеціальною грою на скрипці, цимбалах, з додатком ударного інструмента бубна і становлять так звану в народі "троїсту музику" [7, с. 12-13]. Серед науковців, що вивчали чи продовжують вивчати традиції народно-інструментального ансамблевого мистецтва України, проблема дослідження ансамблю "троїстих музик" передбачає перш за все визначення терміну "троїста музика", які у багатьох авторів неоднозначні [14, с. 135].

Сучасне обгрунтування походження терміну "троїста музика" подає доктор мистецтвознавства І.Мацієвський: "Термін "троїста музика" (буквально: потроєна музика, або потроєний скрипаль) в Україні і в Білорусії достатньо широко застосовується в побуті, і особливо, в різноманітній літературі по відношенню до традиційних сільських інструментальних ансамблів танцювальної музики" [8, с. 95-96]. На думку автора, пояснення терміну "троїста музика" — означає три музиканти" — не зовсім точне. На це є дві причини: 1) кількість музикантів в ансамблі може бути різною, "число "три" да-

леко не найбільш розповсюджене"; 2) існування в народі інших типів ансамблів, що інколи теж можуть називатись "троїстими музиками" [8].

Одним з прикладів підтвердження цієї думки може слугувати світлина з зображенням гуцульського ансамблю "троїста музика" (сопілка, скрипка, цимбали, бубон), поміщена в "Атласі музичних інструментів..." [1, с. 54]. Це є один із типових зразків автентичного ансамблю "троїстих музик", так званої "гуцульської капели" на Прикарпатті.

Суттєвим внеском у дослідження проблеми функціонування традиційних ансамблів "троїстих музик" Прикарпаття стали праці І.Мацієвського (системно-етнофонічний метод дослідження народно-інструментальної музики та виконавства) [8-9]; С.Грици (класифікаційні критерії форм функціонування сучасного фольклору) [4], М.Хая (характерні особливості стилістики бойківської інструментальної музики) [17], Б.Яремка (традиційна сопілкова культура Східних Карпат України: аматорське і професійне мистецтво) [18], Ю.Волощука (репертуар сучасних професійних ансамблів та оркестрів народних інструментів Прикарпаття у взаємозв'язку з традиційними формами фольклорної творчості) [2-3], Г.Карась (трансформація традицій гуцульської народно-інструментальної музики у творчості канадського гурту Кубасонікс (м.Едмонтон, кер. Браєн Черевик) [6], у т.ч. й автора цієї статті [10-14].

Мета даної розвідки — вивчення та узагальнення особливостей функціонування традиційних ансамблів "троїстих музик" Прикарпаття в період сьогодення, яке залишається малодослідженим.

Виклад основного матеріалу. Завдяки збереженню локальної традиції окремих населених пунктів (у переважаючій більшості сільської місцевості) Прикарпаття поки що існують осередки автентичної народно-інструментальної ансамблевої творчості, так звані "гуцульські капели". Традиційною і єдиною формою передачі найтиповіших мелодичних зворотів та інтонацій з покоління в покоління автентичними гуцульськими капелами, їхніми талановитими музиками-самородками є усна. В особі учасника гуцульської капели поєднались функції автора, майстра-конструктора, виконавця і слухача. Сфери побутування фольклорного інструментального ансамблю "троїстих музик" досліджуваного регіону розглядаються у контексті народних

звичаїв, родинних відносин, вірувань, властивих системі народного життя.

І до сьогодні на Прикарпатті різдв'яні колядки та щедрівки супроводжуються інструментальним супроводом: дзвоники, ріг, трембіта, флояра, скрипка, бас, цимбали, бубон, баян. Хрестини, сільські празники, вечори молоді, танці, розколяда, входини, "від'їдини", календарні та сімейні свята, весілля, похорон – найтиповіші зразки етнопроцесів побутування автентичної народно-інструментальної культури на досліджуваній території.

Гуцульське весілля багате різноманітними обрядами, де інструментальний супровід "весільної капели" відіграє неабияку роль. Це справжня "академія" вишколу народних музик, ареал збереження автентичної гуцульської народної музики. Характерною ознакою інструментального супроводу весільної капели, що підтримує вокальну лінію у багатьох обрядах весілля є прозорість ансамблевих партій, орнаментика, імпровізаційність мелодичних ліній. Найбільш вживаними для супроводу латканок під час весільних обрядів вважають скрипку і сопілку, позаяк ці інструменти грають у натуральних інтервалах, що відповідає манері співу латканок. Латканки є обов'язковим фольклорним пісенним жанром, без якого не обходиться жодне весілля на Прикарпатті. Свого часу професор Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника, скрипаль-віртуоз, народний артист України Петро Терпелюк зазначив, що "весільна капела, до якої, окрім скрипки і сопілки, входять цимбали, акордеон чи баян з темперованим строєм, усе ж акомпанують латканковим мелодіям..-..вони тримають народну гармонію, характерну для різних місцевостей" [15, с. 5].

Слід виокремити певні особливості функціонування гуцульських капел. Найперше — це фольклорно-інструментальна традиція сімейних ансамблів "троїстих музик". На Коломийщині користуються популярністю "музиканти-народники", які у складі весільних капел своєю імпровізаційною творчістю "зберегли, розвинули, збагатили гуцульську народну музику" [16, с. 6]. Це весільні капели за участю П.Терпелюка та "чудових народних музикантів, з якими я довгий час грав", – пригадує маестро-скрипаль (цимбалісти, сопілкарі, бубністи, баяністи, акордеоністи) [16, с. 8]. На обкладинці навчального посібника

"Моя Гуцулія" (частина ІІІ, 2005 р.) П.Терпелюка бачимо світлину, на якій зображена весільна капела у складі: скрипаль Петро Терпелюк, сопілкар-віртуоз Василь Попадюк, цимбаліст — рідний брат П.Терпелюка Василь, бубніст Іван Майданський.

Яскравим прикладом точного відтворення гуцульської мелодики є інструментальна капела братів Стринадюків з с.Замагора Верховинського району Івано-Франківської області. У 2010 р. на семінарі виконавців українського автентичного фольклору, що проводився у рамках Всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популярної музики "Червона рута" в м. Івано-Франківську вони виконували танець "Гуцулка", пісню "Про Чорногору" (з солісткою), "В'язанку гуцульських мелодій" (епізодично з солістом), "Гуцульську співанку" (коломийкового характеру, з солістом). Інструментальний склад капели є традиційний для Прикарпатського регіону Гуцульщини: скрипка, фрілка (в окремих композиціях цей же виконавець грає партію другої скрипки), гуцульські цимбали, бубен (барабан з тарілкою). Як епізодичний, для створення певного колориту, використовують трембіту. Брати Стринадюки відтворюють народну манеру гри, насичену різноманітною мелізматикою. У репертуарі спостерігаємо поєднання автентичного гуцульського співу коломийок з інструментальною музикою. Виступ ансамблю на фестивалі є зразком автентичного виконавства на народних інструментах в умовах концертної сцени. Слід зауважити, що Василь Стринадюк має вищу музичну освіту і академічну постановку, але це не заважає йому "по-гуцульськи" грати.

Великою популярністю не тільки в Україні, але і за кордоном користується сімейний ансамбль Тафійчуків (батько Михайло та сини — Юрій, Дмитро, Микола; інструментальний склад ансамблю — сопілка, скрипка, гуцульські цимбали, бубен) із присілка Буковець поблизу села Верхнього Ясенова Верховинського району Івано-Франківської області. На сьогодні в Україні випущені перший альбом ансамблю "Родинний гурт Тафійчуків. Мелодії Карпат" (2007 р.), де поміщені унікальні записи автентичних гуцульських інструментальних мелодій; перший дводисковий український компакт "Родинний гурт Тафійчуків. Гуцульські награвання" (2 CD, 2008 р.): І диск — це музика до весільного обряду від першої весільної гри і аж до проводжання гостей, ІІ диск — демонстрація тембральних і технічних можливостей гу-

цульських народних інструментів (трембіта, дуда, денцівка, телинка, флояра, сопілка, скрипка, цимбали), а також окремі співанки. З ініціативи організаторів фестивалю етнічної музики та лендарту "Шешори" (Косівський район, Івано-Франківської області) у 2008 році було випущено платівку "Карпатський альбом", куди увійшли записи фестивальних виступів 2005-2007 рр.. Це етнічна музика у виконанні фольклорних колективів, серед яких і сімейний ансамбль Тафійчуків. У доробку сімейного ансамблю Тафійчуків є вже диски, вперше видані у Польщі.

Сучасне народно-інструментальне мистецтво Прикарпаття орієнтується на дві форми побутування та поширення, а саме — фольклорну (традиційну) та професійно-академічну (концертну). З настанням незалежності України, у 1992 р. у Верховині відбувся перший з'їзд гуцулів. Гостем урочистого відкриття свята став ансамбль троїстих музик "Черемош" з Верховини під орудою Романа Кумлика. Роман Кумлик — скрипаль-віртуоз, заслужений працівник культури України, відомий не тільки на Гуцульщині, але й по всій Україні, в Польщі та Німеччині. Окрім "школи народного музикування вуйка Петра", настанов відомого на всі гори Василя Грималюка, навчався у музичній школі, на курсах диригентів хорів, у культосвітньому училищі, працював в Гуцульському ансамблі пісні і танцю. Виконавець майже на 20-х інструментах, колекціонер народних музичних інструментів та гуцульських ужиткових речей (відкрив домашній приватний музей 8 січня 2000 р.), мав добрі вокальні дані, автор гуцульських співанок (вже вийшли дві книги), майстер багатьох видів сопілок. Помер 22 січня 2014 року.

Прослідковуємо тенденцію збільшення серед талановитих народних музик Прикарпаття виконавців, які окрім школи "живого спілкування" у річищі побутування ансамблевої народно-інструментальної традиції, отримали фахову музичну освіту (ДМШ, школа мистецтв, музичне училище, ВНЗ, консерваторія, музична академія). Музична освіта відіграла важливу роль у розвитку народних традицій пісенно-інструментальної творчості і, водночас, пропаганди гуцульської музики.

У репертуарній політиці традиційних ансамблів "троїстих музик" другої половини XX — поч. XXI ст. відбулося ряд змін: трансформація жанрів інструментальної, вокально-інструментальної гуцульської на-

родної музики (створюються фантазії, рапсодії, п'єси, в'язанки), поява авторських композицій з використанням мелодики автентичного фольклору.

Серед найбільш поширених форм популяризації, збереження і передачі традиції сучасними представниками гуцульських капел можна виділити: засоби масової комунікації (радіо, телебачення); видання нотних збірників (у якості навчального і концертного репертуару); навчальних посібників; репрезентацію "вторинних" форм фольклорної інструментальної традиції у фольклорно-етнографічних концертах, регіональних, всеукраїнських та міжнародних фольклорних фестивалях, конкурсах, оглядах народної творчості; запис компакт-дисків [5, с. 164-166]. Зокрема, Міжнародний гуцульський фестиваль (м. Вижниця, смт. Путила Чернівецької обл.; смт. Печеніжин (Коломийський р-н), м. Коломия, м. Косів, смт. Верховина, м. Яремче, м. Надвірна Івано-Франківської обл.; м. Рахів Закарпатської обл.), Міжнародний фольклорно-етнографічний фестиваль "Коломийка" (с. Корнич, смт. Печеніжин Коломийського р-ну, м. Коломия), міжрегіональний фестиваль української народної пісні, музики і танцю "Дністрові зорі" (м. Городенка Івано-Франківської обл.; м. Заставна Чернівецької обл.; м. Заліщики Тернопільської обл.), обласний фестиваль сімейної та родинної творчості "Родинні скарби Прикарпаття" (смт. Богородчани), обласний фестиваль оркестрів народних інструментів "Кобзареві струни" (смт. Рожнятів, м. Коломия Івано-Франківської обл.), Міжнародний фолк-рок-фестиваль "Бойківська ватра" (смт. Рожнятів, смт. Брошнів-Осада, с. Осмолода Івано-Франківської обл.; м. Рава-Руська, м. Турка Львівської обл.), етнофестиваль "Полонинське літо в Карпатах" (с. Верхній Ясенів Верховинського р-ну), обласний фестиваль аматорського мистецтва "Покутські джерела" (м. Снятин, м. Тлумач, м. Городенка Івано-Франківської обл.), Міжнародний фестиваль етнічної музики та лендарту "Шешори" (с. Шешори, Косівського р-ну), Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України "Родослав"(м. Івано-Франківськ), обласний фестиваль-конкурс дитячих оркестрів народних інструментів (м. Косів), регіональний фестиваль гуцульських троїстих музик ім. Могура (смт Верховина), Міжнародний фестиваль українського традиційного мистецтва "Етноеволюція "Космацький Великдень" (с. Космач Косівського р-ну) та ін.

Неабияке значення у пропагуванні традиційного народно-інструментального ансамблевого виконавства Прикарпаття відіграє Міжнародний Гуцульський фестиваль, започаткований восени 1991 р. з ініціативи товариства "Гуцульщина" та відділу культури Верховинського району при підтримці органів місцевої влади. У вересні 2016 р. у м. Рахові Закарпатської області з успіхом пройшов за рахунком XXIII, у семи номінаціях. Зокрема, у музичному жанрі взяли участь оркестри народних інструментів, троїсті музики, солісти-інструменталісти. Серед учасників – не тільки українці, але й гості з Молдови, Румунії, Угорщини, Словаччини, Польщі, Литви, Білорусії, Німеччини.

У квітні 1993 р. у залі обласної філармонії м. Івано-Франківська відбулось справжнє свято автентичної народно-інструментальної ансамблевої музики Прикарпаття — концерт троїстих музик та солістів-інструменталістів у рамках обласного огляду-конкурсу троїстих музик. У переліку програми концерту знаходимо ансамблі "троїстих музик": НД с. Космач (кер. Петро Семчук, виконували "Мелодії рідного краю"); с-ща Печеніжин Коломийського р-ну (кер. І. Кузенко, викон. "Гуцульські мелодії"); с. Пістинь Косівського р-ну (викон. "На полонині"); с. Верхній Березів Косівського р-ну (кер. Василь Геник, викон. "Мелодії Березова"); с. Товмачик Коломийського р-ну (кер. Василь Мотрук, викон. "Гуцулка"); с-ща Отинія Коломийського р-ну (кер. Петро Цибій, викон.: М. Тимофіїв "Балада про злуку"); НД с. Космач (кер. Микола Думітрак, викон. "Гуцульські мелодії" — лауреати конкурсу).

Після 20-и річної перерви, у 2013 році відбулося обласне свято — фестиваль троїстих та весільних музик усіх районів Івано-Франківщини. З огляду на інструментальний склад 20-и колективів-учасників традиційними залишилися скрипка, гуцульські цимбали, бубен (барабан з тарілкою). Такі інструменти як сопілка, кларнет, саксофон, трембіта, баян, акордеон, тамбурин (бубон) вважаються локалізованими у кожному з районів. Ці колективи є активними учасниками весільного обряду, хрестин, храмових та районних свят, а також багатьох фестивалів не тільки в Україні, але і за кордоном. У репертуарі ансамблів — пісенні та танцювальні мелодії, які притаманні фольклорним традиціям районів Івано-Франківської області.

У 90-х рр. XX — поч. XXI ст. на Прикарпатті популярними ста-

ють Міжнародні фольклорні зустрічі. У 2001 р. в м. Івано-Франківську відбувся Перший Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України "Родослав", де досліджуваний регіон представили "троїсті музики" с. Замагора Верховинського району. Знайомство з джерелами автентичного фольклору найбільших етнографічних регіонів українців, посилення впливу традиційного народного мистецтва на духовне та естетичне збагачення українського народу — головні завдання фестивалю, які визначили його мету. 4-6 травня 2012 р. з нагоди 350-річчя м. Івано-Франківська проходив вже IV "Родослав", учасниками якого стали не лише фольклорні колективи з України, а й з діаспори. У 2016 р., 24-25 вересня черговий П'ятий "Родослав" зібрав на урочисту академію учасників із 14 областей України, колективи з Польщі та Латвії.

Справжнім святом народно-виконавського мистецтва став обласний фестиваль родинної творчості "Родинні скарби Прикарпаття" (смт. Богородчани). Серед багатьох сімейних ансамблів-учасників 2002 р. — "троїсті музики" родини Сказькових (смт Ворохта), "троїсті музики" с. Віпче Верховинського району (керівник — заслужений працівник культури України Микола Іллюк; інструментальний склад: скрипка, сопілка, гуцульські цимбали, бубен, баян, тамбурин, трембіта) у складі народного аматорського танцювального ансамблю родин Ванжураків та Іллюків.

У справі відродження та популяризації автентичної інструментальної музики Прикарпаття велику роль відіграє Регіональний фестиваль гуцульських троїстих музик імені Могура, який у вересні 2010 року вже втретє проходив у смт. Верховина Івано-Франківської області. Постійними його учасниками є традиційні капели троїстих музик (понад 30 колективів), солісти-інструменталісти. Гран-прі — скрипку — III фестивалю отримала гуцульська капела "Бай" (творчий керівник — Остап Костюк). Основним об'єктом дослідження і творчим джерелом цього колективу є музична традиція Гуцульщини. У складі капели — музиканти зі Львова та смт. Верховина, сіл Замагора, Бистрець, Верхній Ясенів Верховинського району: Остап Костюк (флояра, тилинка, дуда, дримба, трембіта), Олена Костюк (акордеон, дримба), Василь Стринадюк (скрипка), Володимир Генсецький (цимбали, труба, трембіта), Василь Гараджук (баян). Гуцульська капела "Бай"

є учасниками фестивалю "Флюгери Львова" (травень 2010 р.), музичними гостями ЕтноКлубу "Набутки" (м. Львів, квітень 2010 р.), де слухачі мали нагоду почути віртуозне виконання старовітської музики, глибинне звучання давніх гуцульських інструментів як сольно, так і в ансамблі, побачити майстер-клас архаїчних гуцульських танців, ритуальні дії зі співом. У 2013 р. відбувся у с. Криворівня Верховинського району черговий IV Регіональний фестиваль гуцульських троїстих музик імені Могура, участь в якому брали 13 колективів та 15 солістів-інструменталістів. Серед лауреатів – ансамбль троїстих музик "Серпанок" будинку культури смт. Печеніжин Коломийського району (керівник Іван Явдошняк, інструментальний склад: скрипка, сопілка, гуцульські цимбали, баян, бубен (барабан з тарілкою)).

Неминучим став процес інтегрування фольклорної традиції і професійного мистецтва у силу історико-суспільних обставин становлення і розвитку культури Прикарпаття. Зокрема, простежуємо трансформацію ансамблю "троїстих музик" у муніципальний оркестр народних інструментів, народної музики [13], що було опосередковано політико-культурною ситуацією (поширення культури "мас" — розширення кількісного складу гуцульської капели, введення нових інструментів — баян, акордеон, кларнет, флейта, труба, саксофон, віолончель, кобза, ударна установка, гітара, клавішні, контрабас) другої половини XX ст. на теренах Прикарпаття. Сьогодні відомі не тільки в Україні, але і за кордоном оркестри народної музики в Косові (кер. Д.Біланюк), Коломиї ("Гуцулія", кер. М. Ковцуняк), Надвірні ("Аркан", кер. С. Орел), Івано-Франківську ("Рапсодія", кер. Л. Никорак).

Висновки. Вихід на концертну сцену, виконання оригінальних композицій, зміна інструментального складу, середовища побутування – є основними у переліку особливостей функціонування ансамблю "троїстих музик" Прикарпаття на сучасному етапі. У репертуарі досліджуваних ансамблів простежуємо риси відродження, наслідування і популяризації локальних традицій досліджуваної території: обробки, аранжування автентичних пісенних і танцювальних мелодій того чи іншого району Івано-Франківщини. Авторами новостворених композицій у переважаючій більшості є керівники колективів. Фольклорні фестивалі, огляди, конкурси, огляди-концерти, де беруть участь "троїсті музики", покликані сприяти вихованню бережливого ставлення до

джерел духовних традицій, пропагувати національне, бути завжди на захисті збереження автентичного фольклору, розвивати культурні традиції взаєморозуміння між народами, сприяють безпосередньому спілкуванню представників професійного фольклоризму, фольклоризму народної аматорської творчості та автентичних фольклорних колективів.

Подальший розвиток і активне функціонування народно-інструментальної культури Прикарпаття, як в якості автентичного зразка фольклорної традиції, так і у видозмінених сучасних формах ансамблевого виконавства, бачаться у справжньому пієтеті до фольклору та збереженні багатої орнаментики, специфіки фольклорного інструментального інтонування, виконавського стилю творців і носіїв фольклору за допомогою цифрових носіїв (комп'ютерних дисків, компакт-дисків, відеокамер, диктофонів), належного поцінування корінних талантів науковою елітою та державою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1975. С. 48–60.

2. Волощук Ю. Гуцульська музика в репертуарі сучасних ансамблів та оркестрів народних інструментів Прикарпаття // Україна, Галичина, Гуцульщина: історія, політика, культура: збірник статей та повідомлень наукової конференції з міжнародною участю «Гуцульщина як історико-культурний феномен». Коломия: Вік, 2009. С. 35–38.

3. Волощук Ю. Чинники взаємодії автентики та академізму в народно-ансамблевому виконавстві Гуцульщини (на матеріалі творчої діяльності ансамблю «Черемош». Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2008. Вип. XI – XII. С. 148–152.

4. Грица С. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ; Тернопіль: Астон, 2002. С. 205–217.

5. Дутчак В. Фольклор Прикарпатья в современной звукозаписи // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, перайманя: зборнік навуковых прац удзелнікаў ИИИ Міжнароднай навукова-практычнай конферэнцыі. Мінск: БДУКМ, 2009. С. 164–166.

6. Карась Г. Трансформація гуцульських музичних традицій у сучасному виконавстві в Канаді (на прикладі творчості гурту «Кубасонікс») // Україна, Галичина, Гуцульщина: історія, політика, культура: збірник статей та повідом-

лень наукової конференції з міжнародною участю «Гуцульщина як історико-культурний феномен». Коломия: Вік, 2009. С. 70–72.
7. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво, 1955. – 62 с.
8. Мацієвський І. Троїста музика (До питання про традиційні інструментальні ансамблі) // У кн.: Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002. С. 95–111.
9. Мациевский И. Современность и инструментальная музыка безписьменной традиции. Современность и фольклор. М., 1977. С. 86–88.
10. Пасічняк Л. Збереження та пропагування традицій народно-інструментального виконавства Карпатського регіону (на прикладі фестивалю оркестрів народних інструментів «Кобзареві струни»). Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2011. Вип. 23. С. 175–186.
11. Пасічняк Л. Народно-інструментальна ансамблева музика календарних та сімейно-побутових обрядових дійств на Гуцульщині. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: у 2-х т. 2009. Т. 1. С. 96–100.
12. Пасічняк Л. Регіональна специфіка народно-інструментального музикування в Україні (на прикладі Прикарпатського регіону). Музикознавчі студії. 2012. Вип. 10. С. 215–228.
13. Пасічняк Л. Симбіоз фольклорних і академічних традицій у народно-інструментальному виконавстві на сучасному етапі (на прикладі творчої діяльності професійних колективів Прикарпаття). Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2010. Вип. 19-20. С. 159–165.
14. Пасічняк Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України XX століття. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2002. Вип. IV. С. 133–144.
15. Терпелюк П. Моя Гуцулія: Весільні латкання. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. Ч. 4. 88 с.
16. Терпелюк П. Моя Гуцулія: Гуцулково-коломийкові мелодії для скрипки в супроводі фортепіано. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. Ч. 3. 76 с.
17. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). Київ; Дрогобич: КОЛО, 2007. 543 с.
18. Яремко Б. Музыкант-исследователь восточнокарпатских традиционных сопилковых инструментов и их музыки // Музыкант в традиционной и современной культуре: материалы Международного инструментоведческого симпозиума. Санкт-Петербург: НПФ «Астерион», 2001. С. 65.

REFERENCES

1. Vertkov K. A., Blagodatov G. I., Iazovitckaia E. E. Atlas muzykalnykh instrumentov

narodov SSSR [Atlas of musical instruments of the peoples of the USSR]. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 48-60.
2. Voloshchuk Iu. "Hutsulska muzyka v repertuari suchasnykh ansambliv ta orkestriv narodnykh instrumentiv Prykarpattia" [Hutsul music in the repertoire of contemporary ensembles and orchestras of folk instruments of Subcarpathia] In: Ukraina, Halychyna, Hutsulshchyna: istoriia, polityka, kultura [Ukraine, Galycia, Hutsul region: history, politics, culture]. Kolomyia: Vik, 2009, pp. 35-38.
3. Voloshchuk Iu. "Chynnyky vzaiemodii avtentyky ta akademizmu v narodno-ansamblevomu vykonavstvi Hutsulshchyny (na materiali tvorchoi diialnosti ansambliu «Cheremosh»" [Factors of interaction between authenticity and academism in the folk ensemble performance of Hutsul region (based on the creative activity of the ensemble "Cheremosh"]. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo [Bulletin of the Precarpathian University. Art criticism], vol. XI – XII (2008): 148-152.
4. Hrytsa S. "Problemy reprezentatsii folkloru na sviati narodnoi tvorchosti" [The problems of representation of folklore at a holiday of the folk art]. Transmisiia folklornoi tradytsii: Etnomuzykolohichni rozvidky [Transmission of folklore tradition: Ethnomusicological research]. Kyiv; Ternopil: Aston, 2002, pp. 205-217.
5. Dutchak V. "Folklor Prikarpatia v sovremennoi zvukozapisi" [Subcarpathian folklore in the modern sound recording]. In: Awtjentychny falklor: prablemy vyvuchjennja, zahavannja, perajmanja [Authentic folklore: problems of learning, conservation, transfiguration]. Minsk: BDUKM, 2009, pp. 164-166.
6. Karas H. "Transformatsiia hutsulskykh muzychnykh tradytsii u suchasnomu vykonavstvi v Kanadi (na prykladi tvorchosti hurtu «Kubasoniks»") [Transformation of Hutsul music traditions in the contemporary performance in Canada (on the example of the works of the group "Kubasoniks")]. In: Ukraina, Halychyna, Hutsulshchyna: istoriia, polityka, kultura [Ukraine, Galicia, Hutsul region: history, politics, culture]. Kolomyia: Vik, 2009, pp. 70-72.
7. Lysenko M. Narodni muzychni instrumenty na Ukraini [Folk musical instruments in Ukraine]. Kyiv: Mystetstvo, 1955. 62 p.
8. Matsiievskyi I. "Troista muzyka (Do pytannia pro tradytsiini instrumentalni ansambli") [Triune music (On the issue of the traditional instrumental ensembles)]. In: Ihry ta spivholossia. Kontonatsiia. Muzykolohichni rozvidky [Games and consonance. Contonation. Musicological research]. Ternopil: Aston, 2002, pp. 95-111.
9. Matsievskiy I. "Sovremennost i instrumentalnaya muzyka bezpismennoy traditsii" [Modernity and the instrumental music of nonliterate tradition]. In: Sovremennost i folklor [Modernity and folklore]. Moscow, 1977, pp. 86-88.
10. Pasichniak L. "Zberezhennia ta propahuvannia tradytsii narodno-instrumentalnoho vykonavstva Karpatskoho rehionu (na prykladi festyvaliu

orkestriv narodnykh instrumentiv «Kobzarevi struny»") [Preserving and promoting traditions of the folk instrumental performance of the Carpathian region (on the example of the Festival of orchestras of Ukrainian folk instruments «Kobzarevi struny»]. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo [Bulletin of the Precarpathian university. Art criticism], vol. 23 (2011): 175-186.
11. Pasichniak L. "Narodno-instrumentalna ansambleva muzyka kalendarnykh ta simeino-pobutovykh obriadovykh diistv na Hutsulshchyni" [The folk-instrumental ensemble music for the calendar and family-domestic ritual performances in Hutsul region]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku [Ukrainian culture: past, present, ways of development], vol. 1 (2009): 96-100.
12. Pasichniak L. "Rehionalna spetsyfika narodno-instrumentalnoho muzykuvannia v Ukraini (na prykladi Prykarpatskoho rehionu)" [The regional specificity of the folk instrumental music in Ukraine (on the example of Subcarpathian region)]. Muzykoznavchi studii [Musicological studies], issue 10 (2012): 215-228.
13. Pasichniak L. "Symbioz folklornykh i akademichnykh tradytsii u narodno-instrumentalnomu vykonavstvi na suchasnomu etapi (na prykladi tvorchoi diialnosti profesiinykh kolektyviv Prykarpattia)" [The symbiosis of folklore and academic traditions in the folk-instrumental performing at the current stage (on the example of creative activities by professional musical ensembles of Subcarpathian)]. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo [Bulletin of the Precarpathian University. Art criticism], issue 19-20 (2010): 159-165.
14. Pasichniak L. "Troista muzyka v narodno-instrumentalnomu mystetstvi Ukrainy XXth stolittia" [Triune music in the folk-instrumental art of Ukraine of the XXth century]. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo [Bulletin of the Precarpathian University. Art criticism], issue IV (2002): 133-144.
15. Terpeliuk P. Moia Hutsuliia: Vesilni latkannia [My Hutsuliya: wedding songs]. Ivano-Frankivsk: Misto NV, 2005. Vol. 4, 88 p.
16. Terpeliuk P. Moia Hutsuliia: Hutsulkovo-kolomyikovi melodii dlia skrypky v suprovodi fortepiano [My Hutsuliya: Hutsul-Kolomyjka melodies for violin accompanied by piano]. Ivano-Frankivsk: Misto NV, 2005. Vol. 3. 76 p.
17. Khai M. Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv (folklorna tradytsiia) [The music-instrumental culture of Ukrainians (folk tradition)]. Kyiv; Drohobych: KOLO, 2007. 543 p.
18. Yaremko B. "Muzykant-issledovatel vostochnokarpatskikh traditsionnykh sopilkovykh instrumentov i ikh muzyki" [Musician-researcher of the East-Carpathian traditional sopilka instruments and their music]. In: Muzykant v traditsionnoy i sovremennoy kulture [Musician in the traditional and modern culture]. St. Petersburg: NPF «Asterion», 2001, p. 65.

УДК 78.03 (477): 781.61

Прокопович Т.Ю.
Рівненський державний гуманітарний університет

МІСТЕРІЯ «РАНОК ЗЕМЛІ» ОЛЕГА ТРОФИМЧУКА: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ПАРАЛЕЛІ

Прокопчук Т.Ю. Містерія «Ранок Землі» Олега Трофимчука: інтертекстуальні паралелі. У статті розглядається інтертекстуальність містерії «Ранок Землі» Олега Трофимчука для читця, соло народного голосу, камерного хору та українського оркестру народних інструментів. Виявлено, що міфологічне уявлення про духовну цілісність світу та гармонізацію життя людини із космічними біоритмами втілено у оркестрово-хоровому опусі через полілог культур: архаїчна — сучасна, світова — національна, професійна — народна, художня — медична. У синкретизмі авторського вислову О. Трофимчука відчутно відбився вплив тенденцій українського музичного постмодернізму. Художній синтез проявляється у поєднанні музичної і театральної жанровості; інтонаційного фонду українського фольклору і масової пісні XX століття; формотворчих принципів неофольклоризму і символізму; народної і академічної манери виконавства.
Ключові слова: український оркестр народних інструментів, містерія, інтертекстуальність, постмодернізм, неоміфологізм.

Прокопчук Т.Ю. Мистерия «Ранок Землі» Олега Трофимчука: интертекстуальные параллели. В статье рассматривается интертекстуальность мистерии «Утро Земли» Олега Трофимчука для чтеца, соло народного голоса, камерного хора и украинского оркестра народных инструментов. Установлено, что мифологическое представление о духовной целостности мира и гармонизации жизни человека с космическими биоритмами воплощено в оркестрово-хоровом опусе через полилог культур: архаичная — современная, мировая — национальная, профессиональная — народная, художественная — медицина. В синкретизме авторского высказывания А. Трофимчука отразилось влияние тенденций украинского музыкального постмодернизма. Художественный синтез проявляется в сочетании музыкальной и театральной жанровости; интонационного фонда украинского фольклора и массовой песни XX в.; формообразующих принципов неофольклоризма и символизма; народной и академической манеры исполнения.

Ключевые слова: украинский оркестр народных инструментов, мистерия, интертекстуальность, постмодернизм, неомифологизм.

Prokopovych Tetiana. Mystery «Earth Morning» of Oleh Trohymchuk: intertextual parallels. The mystery's intertextuality of «Earth Morning» of Oleh Trohymchuk for a reader, solo of folk voice, chamber choir and Ukrainian orchestra of folk instruments is examined in the paper (2010). Undoubtedly, the verbal row forms the visionary concept of the work which selectively composed from various sources: the hymns of Rigveda (translation of Lesya Ukrainka), folk text of ancient carol, cyfronas and zvukonas from author's method of information therapy "Living Word" of O. Filatovych, hymn of Arharvavedy (translation of V. Shayan). It is important that the solar cosmism unites a wide range of poetical texts. So, the mythological idea of spiritual integrity of the world and harmonization of human's life with space biorhythms is introduced in an orchestral-choral opus through polyloque of cultures: archaic-modern, world-national, professional-folk, and artistic-medical. The original artistic text appears on crossing of the different sign systems and with meaningful semantic parallels of spiritual and practical phenomena.

The influence of trends of Ukrainian musical postmodernism significantly reflects in syncretism of author's statement of O. Trohymchuk. The musical and vision, genre and stylistic, compositional and dramatic levels of music text are opened in its aesthetic coordinates. Artistic synthesis appears in connection of musical and theatrical genre, intonation fund of Ukrainian folklore and mass song of XX century; form-building principles of neofolklorism and symbolism; folk and academic manner of performance. Moreover, the associative connotations significantly expand the semantic potential of musical work. They appear by the composer's appealing due to semantically meaningful mythological symbols and archetypes. For example, the mythologeme of World Tree is projected on timbre and hum of the sound space: orchestra (low) — solo of human voice (medium) — choir (upper) worlds of the Universe. Seven sections of the mystery, fragmentation of the music evolution, intonation and thematic arches generally reproduce the Time continuum of the Universe.

Thus, the trends in the author's text in memory culture are one of the attempts to find spiritual harmony in the modern world.

Keywords: Ukrainian orchestra of folk instruments, mystery, intertextuality, post-modernism, neomythologism.

Постановка проблеми. Процес академізації народно-інструментального виконавства іманентно розширює жанрово-стильову паліт-

ру оркестрового репертуару. Зайнявши власну нішу в сучасному музичному мистецтві України і довівши свою життєздатність, творча діяльність народно-оркестрових колективів забезпечує сприятливі умови для суттєвої зміни своїх репертуарних пріоритетів. «Оркестр народних інструментів — небачений у світовій музичній культурі творчий організм, він потребує неабияких самобутніх ідей», — визнає сучасний композитор Віктор Власов [3, с. 96].

В культурних реаліях сьогодення помітно оновлюються і урізноманітнюються репертуар українських оркестрів народних інструментів. Поряд із аранжуванням фольклорного матеріалу творчі колективи все частіше залучають до виконання естрадно-джазові композиції. Суттєво прогресує композиторська творчість у сфері народно-інструментального мистецтва, використовуючи його самобутній темброво-фактурний потенціал для втілення індивідуальних художніх концепцій. Цілком закономірно репертуарний список професійних і навчальних оркестрів поповнюється оригінальними творами сучасних авторів, певною мірою витісняючи більш популярні у попередній період перекладення зарубіжної і вітчизняної музичної класики.

Репертуарні тенденції в сучасній народно-оркестровій музиці різнобічно висвітлені у працях В.Гуцала, І.Мариніна, Л.Пасічник. Слушно зауважує Т.Сідлецька про вагому роль у розвитку і оновленні жанрово-стильового фонду народно-оркестрової музики керівників творчих колективів [6]. Серед них нерідко нині зустрічаємо мультимузикантів, в одній особі — диригентів, виконавців, композиторів, учених, методистів, ентузіастів-просвітителів. Їхній досвід диригентської роботи із оркестром народних інструментів надає широкі можливості для творчих експериментів, інспірує створення художньо вартісних опусів.

Композиторський доробок Віктора Гуцала, Бориса Міхєєва, Анатолія Дубини, Віктора Дмитренка останнім часом перебуває у царині дослідницьких інтересів науковців. Заслуговують на докладне вивчення композиції Олега Трофимчука, доцента кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, кандидата мистецтвознавства, художнього керівника і диригент навчально-творчого колективу — українського народного оркестру ІМ РДГУ. Виконання його творів уже привернуло увагу публіки та визнання фахівців (І-а премія на Міжнародному кон-

курсі ім. В. Золотарьова у Нью-Йорку, 2008 р.). Разом з тим, народно-оркестрова творчість О. Трофимчука ще не має належного висвітлення у музикознавстві, що зумовлює актуальність статті.

Розгляд інтертекстуальних зв'язків в містерії «Ранок Землі» О. Трофимчука становить **мету даної наукової розвідки,** реалізація якої передбачає вирішення наступних завдань: 1) проаналізувати тематично-композиційні особливості втілення у творі релігійно-філософської теми духовного оновлення особистості; 2) виявити інтонаційно-образні та жанрово-стильові зв'язки авторського тексту із різними культурними контекстами – фольклорною архаїкою і композиторським мовленням.

Об'єктом наукової студії є жанрово-стильова динаміка української народно-оркестрової музики початку XXI століття, відповідно предметом вивчення обрано різноманітні прояви «тексту у тексті», що наповнюють смислом містерію «Ранок Землі» О. Трофимчука.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З'ясуванню міжтекстової взаємодії у музичних творах сучасних українських авторів як властивості постмодерного художнього мислення присвячено низку досліджень (О. Берегова, Л. Кияновська, О.Козаренко, І. Коновалова, Б. Сюта, Є. Харченко). О.Берегова зазначає, що в композиторській практиці нині легітимним є «мистецтво цитування, авторського монтажу фрагментів різних художніх текстів» [2, с.15]. Є. Харченко вважає, що «теоретичною основою сучасної інтертекстуальної парадигми стало осмислення культури як тексту — багатошарової реальності, збереженої у пам'яті культури завдяки різноманітним системам знаків та їх значень, здатних бути посередником між смислотворчим універсумом людини й збереженими в текстах культурними духовно-практичними феноменами» [10, с.12]. Враховуючи вищезазначені методологічні положення варто розглянути оркестрову партитуру О. Трофимчука.

Основний зміст. Містерія «Ранок землі» — оркестрово-хоровий опус для читця, соло народного голосу, камерного хору і українського народного оркестру — написана і вперше прозвучала у 2010 році. Авторський задум втілили у живу звукову матерію молоді виконавці — навчально-творчий колектив ІМ РДГУ (кер. О. Трофимчук), камерний хор «Лукаш» Рівненського міського будинку культури (кер. Г.

Івченко), солісти — Маргарита Рагімова (сопрано) і Олег Ягелюк (читець). За виконавським складом музична композиція зібрала на сцені артистів різних видів мистецтва (музичного, театрального) і манер музикування (академічного, фольклорного). У синкретизмі художнього вислову містерії О. Трофимчука відчутно відбився вплив тенденцій українського музичного постмодернізму, в естетичних координатах якого розкривається музично-образний, жанрово-стильовий і композиційно-драматургічний рівні нотного тексту.

Жанрова належність твору та його назва нарощують інтертекстуальні відсилання. Так жанрове означення «містерія» (від. гр. misterion — таємниця) може викликати конотаційні зв'язки із музикою О.Скрябіна, або ж наводить на ряд суміжних інтерпртант, пов'язаних із релігійними ритуально-обрядовими формами. Додатковий значеннєвий імпульс отримуємо в зіставленні жанру із назвою твору. Містерія «Ранок Землі» у культурно компетентного реципієнта викличе семантико-конотаційну арку між елевсінськими містеріями на честь богині Деметри і першою частиною балету «Весна священна» І.Стравінського («Поцілунок землі»). В кожному разі код архаїчної релігії з її таємничою силою Природи і магічним зв'язком між людиною та життєдайною енергією вищих сутностей активно впливає на смислове поле тексту музичного твору.

Варто зазначити, що в розмаїтті векторів українського музичного постмодернізму відчутне звернення композиторів до глибинних історико-культурних пластів, прадавнього пантеїзму і віталізму. Серед стильових пошуків вітчизняних композиторів 80-90-х років XX століття Н.Гречуха виділяє у своєму дисертаційному дослідженні неоміфологічні тенденції [4]. Духовне удосконалення особистості через усвідомлення єдності макро- і мікрокосмосу, втаємничення людини в природу і налагодження гармонійного життя у біоритмах Всесвіту - в цьому концептуальному ключі прочитується образність музичних композицій початку XXI століття — містерії «Колискова очерету» І.Алексійчук, фольк-концерту «Крокове колесо» Г.Гаврилець, містерії «Ранок Землі» О.Трофимчука. Це один із способів актуалізації в українському суспільстві проблеми місця і ролі людини у екосистемі планети Земля, у фокусі розв'язання якої пересікаються екологічна і етнічна свідомість.

Значною мірою образна концепція твору О.Трофимчука обумовлена вербальним рядом, який селективно компонується із різних джерел: гімни з Рігведи у перекладі Лесі Українки [7], гімн з Архарваведи у перекладі Володимира Шаяна [11], фольклорний текст прадавньої колядки, цифрони та звукони з авторської методики інформаційної терапії «Живе Слово» Олександра Філатовича [9]. Широкий діапазон поетичних текстів єднає солярний космізм — уявлення про світлове начало буття людини, гармонізацію довкілля з космічними ритмами Світила. Цікаво, що поклоніння Сонцю і культ сонячної енергії, сягаючи у глибини давніх (ведичних і східнослов'янських) вірувань, оригінально трансформується у сучасній вербально-сугестивній лікувальній технології.

Нарешті, в авторському задумі наявні семантичні паралелі із модернізмом, уособлені в перекладацькій праці Лесі Українки і Володимира Шаяна. А на підтестовому рівні проступає «сонячний кларнетизм» П. Тичини, «осяйний талант» Л. Ревуцького. Загалом, солярна міфологема в творчості українських митців першої третини XX століття знаменувала інтелектуально-духовні шукання нової моралі і оновленого світогляду, який Леся Українка означила як «гармонію не тільки людського, але й всесвітнього життя» [8, с.191]. Відомо, що Володимир Шаян виступив проповідником українського неоязичництва, у сфері міфологічних універсалій відкривши етнічну релігію [11]. В соціокультурному контексті початку третього тисячоліття митець знову прагне художньо розвинути ідею високої духовності — гармонізації життя особистості як частини макрокосмосу.

Зосереджуючись на цій образно-тематичній канві О. Трофимчук залучає різноманітні звукові ресурси, які наділяє архетипними символами і фольклорно-міфологічними алюзіями. Так, дуальна взаємодія чоловічого і жіночого начала, яка є початком світотворення, проектується на партію читця і соло народного голосу (сопрано). Поглиблює міфологічну опозицію, а, одночасно, урівноважує її у цілісність, неінтонована речитація літературного тексту читцем (сила енергії Сонця) на противагу сопрановій кантилені (плодючість Землі). Так само композитор використовує протиставлення народної (соло) і академічної (хор) манери співу, які репрезентують змішану національну вокально-виконавську традицію, а в сенсі міфологічної семантики інтерп-

ретуються як єдність людини/мікрокосмосу і Всесвіту/макрокосмосу.

Певне смислове навантаження викликає темброфонічність виконавських груп (оркестр, сольний і хоровий спів), які неначе уособлюють універсальну триєдину концепцію світобудови. Модель Всесвіту — міфологема світового Дерева — відтворюється у темброво-виконавських прийомах і поглиблена музично-тематичним комплексом. Так народний музичний інструментарій пов'язується із нижнім світом, що підтримує земну твердь і небосхил. Середній, земний світ, виділяється у соло людського голосу. Хорове звучання втілює верхній світ, божественний. Побіжно слід зауважити, що підкреслюючи космогонічне значення колективного співу, композитор апелює до глибинного духовного архетипу «хор», етимологія якого, за спостереженням О. Бенч, «пов'язана з теонімом Хорс» [1, с.16]. Отож «родословна» хору від солярного божества слов'янського пантеону вводиться у образно-смисловий ряд музичної композиції О. Трофимчука.

Темброва палітра українського народного оркестру й фактурні рішення цілком відповідають втіленню у звуковій матерії семантично значущих міфологічних символів і наводять на стильові паралелі. В оркестровій партитурі композитор широко використовує звукозображальний арсенал, споріднений із стилістикою І. Стравінського [5]. Специфічні засоби виразності головної партитури XX століття («Весна священна»), творчо переосмислені багатьма композиторами сучасності, підпорядковуються драматургічним рішенням містерії «Ранок Землі» О. Трофимчука.

Насамперед оркестрова партитура фактурно поліпластова. Свобода лінеарних нашарувань, організованих за принципом амебейної композиції (паралельний розвиток мотивів), немов відтворює багатошаровий космічний універсум. Партії дерев'яних духових (флейта, гобой, кларнет) наповнюють звуковий простір ефіром первісної природи. Вдало використаний композитором тембр бандури в різноманітних інтонаційно-ритмічних комбінаціях секунди (великої та малої) озвучує таємничість потойбіччя. Прийоми гри (глісандо, форшлаги, трелі) у струнних інструментів (скрипкова група, цимбали, кобзи) додають оркестровій партитурі містично-магічного колориту. Епізодичне використання партії баяна у оркестровому tutti передусім підсилює групу деревинних духових і не виконує функції індивідуального темб-

ру. Роль ударних інструментів, зокрема, оркестрових дзвонів зводиться до колористичного ефекту — своєрідний відлік космічного Часу.

Відчуття міфологічного часо-простору в містерії «Ранок Землі» виникає у процесі розгортання музичного матеріалу. Принцип кадрового монтажу («зміна тематичних контрастів, сполучених по типу калейдоскопа» [5, с.231]) визначає структурно-композиційну організацію твору О. Трофимчука. Моделювання часового континууму Всесвіту, де змикається початок і кінець, минуле і майбутнє, передбачає фрагментарність звукового потоку, який лінійно не розвивається, а, скоріше, змінюючи один одного, утворює цілісність.

На рівні музичної форми твору виявляється своєрідне втілення сакральної числової символіки. Сім розділів музичної композиції певною мірою відбиває міфологічне уявлення про семичленну структуру Космосу. Так само, організація вербально-музичного матеріалу вміщує міфологічно-символічний сенс.

І-й розділ (гімн до найвищого духа Pramatma [R.V. 10.129]) — ведійська оповідь створення світу – лапідарно відтворена у вільній інтонаційно-ритмічній рецитації читця на фоні розрідженого оркестрового звучання (пан-флейта, бандура, оркестрові дзвони). Інтонація секунди — в горизонтальному (пан-флейта) і вертикальному (бандура) звучанні — набуває ролі знаку-символу першопочатку. Секундовий висхідний мотив (e1-fis1), подібно ембріону, розвивається у мелодичну лінію, яка з кожним новим обертом збільшує амбітус фраз, досягаючи в кульмінації октавного діапазону. Наприкінці розділу у музичну тканину включається низхідний рух квінт у хорі на мурмурандо, неначе довершуючи міф — творіння космічного універсуму.

ІІ-й розділ (архаїчна колядка) — давньослов'янський космогонічний міф винахідливо розгортається у міксованій звучності соло жіночого народного голосу і камерного хору у поєднанні із оркестровими тембрами дерев'яних духових (флейта, гобой, кларнет), цимбалів, скрипкової групи і кобз. Характерно, що авторський мелодичний матеріал наближений до фольклорних пісенних джерел: квінтовий діапазон мотивів, колоподібний інтонаційний контур поспівки, остинатність і варіантність розвитку, ладова модальність. Енергія першотворення пульсує у поліпластовій оркестровій фактурі, в якій одночасно звучать двотактові поспівки з різними інтонаційними варіантами та рит-

мічними малюнками (спочатку розділу — 4 лінії, а наприкінці — 9).

III-й розділ (інструментальний) — оркестрове tutti ніби відтворює атмосферу ритуально-обрядової практики первісного суспільства. Інтонаційну основу розділу складає мотив у межах кварти, який варіабельно перетворюється і виявляє семантику заклику-заклинання. Кварта також виділяється як конструктивний елемент вертикалі — остинатні поспівки в лінеарних пластах співвідносяться переважно по квартам. Підкреслити магічний колорит вдається через виконавські прийоми глісандо, трелі, а також завдяки метро-ритмічним збоям (зміна метру — 4/4, 3/4, 4/4, 7/8).

IV-й розділ (13 і 10 цифрона; 22 звукона) — сугестивний вербальний текст О.Філатовича, який декламується читцем, співвідноситься із пісенно-танцювальною жанровістю оркестрового звучання. Терцева поспівка, споріднена із дитячим пісенно-ігровим фольклором варіантно-варіаційно розвиваючись поступово нарощується у партіях дерев'яних духових (гобой + флейта + кларнет). Натомість, контрапунктичний танцювальний мотив у цимбалів поволі поглинає рівномірно пульсуюче оркестрове tutti, до якого приєднуються сонорні секундові грона у хорі.

V-й розділ (2 строфи з гімну жерців Вогню з Архарваведи) — ведійський гімн-замовляння у хоровому звучанні виявляє близькість музичного тематизму із українським фольклором. Грайливо-бадьорій ритмоінтонаційній формулі у партії сопрано підпорядковується остинатне квінтово-квартове співзвуччя інших хорових голосів. Цей колористичний ефект викликає алюзії із народним виконавством, а водночас додає свіжості образу. Оркестровий супровід підсилює природно-натуральний відтінок. Цьому сприяє тональність розділу (A-dur), яка дозволяє грати на струнних інструментах з відкритими струнами, акустично збагачуючи темброве забарвлення.

VI-й розділ (гімн до Сонця [R.V.1.50]) — поклоніння Сонцю давніх аріїв, молитовне звернення до Світила, озвучує піднесено-велична декламація читця. Дует пан-флейти і віолончелі на фоні рівномірно-ритмічного остинато (F) цимбалів створює містичну атмосферу. Драматургічно важливою є інтонаційно-фактурна арка між першим і шостим розділами. Висхідна секунда знову відграє роль «інтонаційної зародку». Хоча в цьому розділі мелодичній лінії у флейти вторить

віолончель. Терцева і секстова втора в інструментальному дуеті викликає спорідненість із народним музикуванням. Також вибудовується паралель між символікою оркестрових дзвонів у І-му розділі (відлік часу Вічності) і цимбалів у VI-й розділі (серцебиття людини).

VII (3-я строфа гімну жерців Вогню з Архарваведи) — ведійське сонцепоклонництво і міфологічна формула союзу сонця і землі як символу благополуччя людини оформлюється у апофеозне повнозвуччя хору та оркестрового tutti. Насамперед варто звернути увагу на семантику музичного тематизму — стверджувальний поступовий висхідний рух від V ст. до IIIст. (A-dur), ритмічна пружність мелодії та підкреслення її вершини синкопою, плакатний виклад і монолітність фактури — цілком увиразнює демократичну жанровість масової пісні. Типові інтонації як носії радісного життєствердження і гімнічності немов засвідчують нескінчену глибину культурних значень музичних образів.

Твір завершується славильно-величальним утриманням тоніки Ля мажору, виразно нагадуючи про семантику кольору (за синестезійною системою О. Скрябіна — зеленого, а М. Римського-Корсакова — ясного, кольору весни і вічної молодості).

Висновок. Отже, «розкодування» інтертекстуального простору містерії «Ранок Землі» О.Трофимчука, до якого залучено знаки-символи міфології, фольклору, літератури, музики, театру, медицини має важливе значення для розкриття філософсько-етичного підтексту вокально-оркестрового твору. Скерованість у авторському тексті на пам'ять культури є однією із спроб пошуку духовної цілісності у сучасному світі, а водночас засвідчує приналежність музичного артефакту до українського постмодернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Український світ, 2002. 440 с.

2. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х рр. XX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ: НМАУ, 2000. 20 с.

3. Власов В. Оригінальний репертуар оркестру народних інструментів як фактор визначення специфіки жанру // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України: тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (2 грудня 2005 р.). Київ:

НМАУ, 2005. С. 72–78.
4. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ: КНУКіМ, 2007. 22 с.
5. Демченко А. У истоков XX века (к 100-летию «Весны священной»). Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 230–234.
6. Сідлецька Т. Особливості розвитку репертуару народно-оркестрових колективів на сучасному етапі. Актуальні питання культурології. 2011. Вип. 11. С. 56–60.
7. Українка Леся. Поеми. Поетичні переклади // Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1975. Т. 2. 368 с.
8. Українка Леся. Утопія в белетристиці // Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1977. Т. 8. С. 155-198.
9. Філатович О. Фундаментальне Живе Слово. Універсальні форми. Київ: Інститут метафізичний досліджень Перехід IV, 2015. 20 с.
10. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. 20 с.
11. Шаян В. Віра предків наших. Гамільтон: Об'єднання Української Рідної Віри, 1987. Т. 1. 893 с.

REFERENCES

1. Bench-Shokalo O. Ukrainskyi khorovyi spiv: Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii [The Ukrainian choir singing: updating of the customary tradition]. Kyiv: Ukrainskyi svit, 2002. 440 p.
2. Berehova O. Tendentsii postmodernizmu v kamernykh tvorakh ukrainskykh kompozytoriv 80–90-kh rr. XX st.: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [Trends of post-modernism in the chamber works of Ukrainian composers of 80–90 years of the XXth cent.]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2000. 20 p.
3. Vlasov V. "Oryhinalnyi repertuar orkestru narodnykh instrumentiv yak faktor vyznachennia spetsyfiky zhanru" [The original repertoire of the orchestra of folk instruments as a factor determining the specificity of genre]. In Akademichne mystetstvo orkestriv narodnykh instrumentiv i kapel bandurystiv spetsialnykh muzychnykh vuziv Ukrainy: tezy Vseukrainskoi naukovo-teoretychnoi konferentsii (2 hrudnia 2005 r.) [The academic art of orchestra of folk instruments and the bandura-players chapels of the special musical institutions of Ukraine]: abstracts of All-Ukrainian scientific-theoretical conference. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2005, pp. 72-78.
4. Hrechukha N. Neomifolohichni tendentsii v khorovomu mystetstvi Ukrainy

80–90kh rokiv XX stolittia: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [The neo-mythological trends in the choir art of Ukraine in 80–90 years of the XXth century]. Kyiv: KNUKiM, 2007. 22 p.
5. Demchenko A. "U istokov XX veka (k 100-letiyu «Vesny svyashchennoy»)" [At the origins of the XXth century (to the 100th anniversary of the "Sacred Spring")]. Problemy muzykalnoy nauki [The problems of musical science], no. 2 (13) (2013): 230-234.
6. Sidletska T. "Osoblyvosti rozvytku repertuaru narodno-orkestrovykh kolektyviv na suchasnomu etapi" [The features of the repertoire development of folk orchestral ensembles at the present stage]. Aktualni pytannia kulturolohii [Actual issues of cultural studies], no. 11 (2011): 56-60.
7. Ukrainka Lesia. "Poemy. Poetychni pereklady" [Narrative poems. Poetic translations]. In: Zibrannia tvoriv: u 12 t. [Collected works]: 12 vol. Kyiv: Naukova dumka. 1975. Vol. 2. 368 p.
8. Ukrainka Lesia. "Utopiia v beletrystytsi" [Utopiia in belles lettres]. In: Zibrannia tvoriv: u 12 t. [Collected works]: 12 vol. Kyiv: Naukova dumka, 1977. Vol. 8, pp. 155-198.
9. Filatovych O. Fundamentalne Zhyve Slovo. Universalni formy [The Fundamental Living Word. The universal forms]. Kyiv: Instytut metafizychnyi doslidzhen Perekhid IV, 2015. 20 p.
10. Kharchenko Ie. Intertekstualnist v ukrainskii muzytsi dvadtsiatoho stolittia: intonatsiia, zhanr, styl: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [Intertextuality in Ukrainian music of the twentieth century: intonation, genre, style]. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho, 2011. 20 p.
11. Shaian V. Vira predkiv nashykh [The faith of our ancestors]. Hamilton: Ob'iednannia Ukrainskoi Ridnoi Viry, 1987. Vol. 1. 893 p.

УДК 78.03+787.5/787.6

Хмель Н.
Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки

ОСОБЛИВОСТІ ТЕМБРОВО-ФАКТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ «СОНАТИ ДЛЯ ГОБОЮ ТА BASSO CONTINUO G-MOLL» Ґ. Ф. ТЕЛЕМАНА В ПЕРЕКЛАДЕННІ ДЛЯ БАНДУРИ ТА ФОРТЕПІАНО (У П'ЯТИ ЧАСТИНАХ)

Хмель Н. Особливості темброво-фактурної трансформації «Сонати для гобою та Basso continuo g-moll» Ґ. Ф. Телемана в перекладенні для бандури та фортепіано (у п'яти частинах). В статті пропонується розгляд та аналіз термінів перекладення та транскрипції, а також обґрунтовується введення нового в музичній термінології поняття «конверсія», які відповідають процесу темброво-фактурної трансформації творів минулих століть. Також розглядаються деякі особливості перекладення музики епохи бароко, а саме естетичні, музичні та технологічні. Акцентується увага на тому, що бандура є членом родини академічних інструментів, а складна поліфонічна та гомофонно-гармонічна фактура епохи бароко в бандурному звучанні набуває нову якість, змістовно збагачується та трансформується. Піднімається питання про те, що поповнення репертуару – є актуальною проблемою бандурного виконавства. Пропонується музично-виконавський аналіз «Сонати для гобою та Basso continuo g-moll» Ґ. Ф. Телемана в перекладенні для бандури та фортепіано М. С. Березуцької (у п'яти частинах. Надаються короткі біографічні данні автора твору.
Ключові слова: темброво-фактурна трансформація, перекладення, транскрипція, конверсія, епоха бароко, інтерпретація.

Хмель Н. Особенности темброво-фактурной трансформации «Сонаты для гобоя и Basso continuo g-moll» Г. Ф. Телемана в переложении для бандуры и фортепиано (в пяти частях). В представленной статье предлагается рассмотрение и анализ терминов переложения и транскрипции, а также обосновывается введение нового в музыкальной терминологии понятия «конверсия», которые соответствуют процессу темброво-фактурной трансформации произведений прошлых столетий. Также рассматриваются некоторые особенности переложения музыки эпохи барокко, а именно эстетические,

музыкальные и технологические. Акцентируется внимание на том, что бандура является членом семьи академических инструментов, а сложная полифоническая и гамофонно-гармоническая фактура эпохи барокко в бандурном звучании обретает новое качество, содержательно обогащается и трансформируется. Поднимается вопрос о том, что пополнение репертуара — является актуальной проблемой бандурного исполнительства. Предлагается музыкально-исполнительский анализ «Сонаты для гобоя и Basso continuo g-moll» Г. Ф. Телемана в переложении для бандуры и фортепиано М. С. Березуцкой (в пяти частях). Предоставляются короткие биографические данные автора произведения.
Ключевые слова: темброво-фактурная трансформация, переложение, транскрипция, конверсия, эпоха барокко, интерпретация.

Khmel' N. The features of timbre and texture transformation of "Sonata for Oboe and Basso continuo g-moll» by G. F. Teleman in setting for bandura and piano (in five parts). Attention is focused on the fact that performance of past centuries music using modern instruments has become quite popular and fashionable nowadays. Problem of different works arrangements for other instrumental compositions is very important at the modern stage of active development of performing professionalism exactly because of this. Moreover, the performance of such kind of music helps to replenish the repertoire of many different instruments, ensembles and orchestras. It is underlined that bandura is a member of academic instruments family, and complex polyphonic and homophonic-harmonic texture of the Baroque period acquires new quality and it is substantially enriched in bandura interpretation. The question that repertoire replenishing is the actual problem of bandura art is also raised.

Many researches were interested in arrangement and compositions performance of different genres and their usage in educational process. For example, works of I. Dmytruk [5]; M. Davydov [2]; D. Pshenychnyi [13]; B. Dutchak [8]; B. Deinega [4]; S. Ovcharova [11; 12]; N. Khmel' [15; 14].

The relevance of this article is determined by the need of scientific understanding of bandura art modern realities in which the Baroque compositions are an integral part of the bandura's concert repertoire.

The aim of research — theoretical foundation and practical approbation of bandura repertoire enrichment possibilities by Baroque compositions. The object of research — comparing the performing trends of the Baroque period and modernity. Subject of study — "Sonata for oboe and Basso continuo g-moll» by G. F. Teleman in arrangement for bandura and piano by M. S. Berezutska (in five parts).

It is emphasized that bandura interpretation of past centuries compositions, written

for different instruments, is possible only through their transformation. Therefore the concepts of setting and transcription, which are related to processing of musical material are considered in the article. Setting is the most often used concept in composition timbre-textured transformation.

Setting is recital or processing of musical material for its interpretation by other musicians (voices) or instruments; performance of complicated score on other instrument (for example, the piano); organ compositions for the piano; another sound of transposing instruments concerning their musical notation. Setting provides for different methods of composition presentation but without changing the main components of musical language.

Transformation of musical composition where the author's text is interpreted with a certain freedom is called transcription. Analysis of this concept is given below. I. Dmytruk says, "Transcription (from the latin. transcriptio — rewriting) is a kind of arrangement genre that is determined with more independent creativity and free adaptation of a musical composition, it means update of original and creative improvisation."

The concept of transcription is complemented by S. Ovcharova, this term "involves expanding and enriching of the means of musical language: saturation of texture, modal and harmonic variation, structural rethinking of the composition". The term of the musical language was introduced by F. Liszt who wrote about 500 virtuoso transcriptions for piano.

The interpretation of studied term can differ in some sources. We find the comparison of transcription with setting, arrangements, paraphrases, fantasy etc. Analyzing the terms of arrangement and transcription, we suggest to consider the concept of conversion that was not previously used in the music and also corresponded to the transformational process of the musical composition.

«Conversion (from lat. conversion — appeal, convert, modify, translate), in a general sense — transformation of something from one state to another. The term has different specific values depending on the area where used. We propose to use the concept of conversion in musical terminology, that let us interpret it as a way of renewal, transformation, processing, changes of timbre characteristics and technological features of musical material while its transformation from one epoch to another.

Musical and performing analysis of "Sonata for oboe and Basso continuo g-moll» by G. F. Teleman arranged for bandura and piano by M. S. Berezutska (in five parts) is proposed as an example of transformation of Baroque music to modern instrument – bandura. The author also considers the transformation specifics of oboe party for bandura. Short biographical information of transcription author is provided.

Sonata g-moll is a classical form of ancient sonatas, in this case — five parts.

There is specific G. F. Teleman fusion of genres in this sonata — sonata and suite as parts similar to dance (minuet, siciliana, gavotte ...) penetrates with his works.

Parts	Rate	Size	Genre	Form
I	Largo	12/8	sytsiliana	old two-part
II	Presto 4/4	gavotte	complex	three-part
III	Tempo giusto	3/8	minuet	simple two-part
IV	Andante	4/4	allemande	simple two-part
V	Allegro	?	gigue	old two-part

The cycle of five parts is combined by thematic connection means, tonal plan (g-moll > g-moll > G-dur > B-dur > g-moll). It is notable for architectonics variation and modulation plan within the parts, wide development of intermedio — figuration side, sequence development, simulation enrichment.

Dramatic cyclicity concept is based on contrast comparison of parts in slow and fast tempos, dynamic and dashed indicators, alternating of iambic and choreic melody performance, metro-rhythmic features that cause contrasting image-content characteristics of cycle parts.

Therefore, based on premises and experience of a lot of musicians we can say that the terms of arrangement and transcription are both different and the most traversing meanings in the music art.

Timbre-textured transformation features of "Sonata for Oboe and Basso continuo g-moll» by G. F. Teleman in setting for bandura and piano by M. S. Berezutska (in five parts) afford opportunity to conclude that interpretation of different styles and epochs, genres and forms compositions on the modern modified instrument, bandura, is possible. Moreover, the Baroque compositions not only enrich the bandura's repertoire and make it diverse, but introduce performers and the audience with its intonation, themes, harmony, dramaturgic filling, principles of development, genre features.

Keywords: timbre and textured transformation, arrangement, transcription, conversion, the Baroque period, interpretation.

Постановка проблеми. Виконання старовинної музики на сучасних інструментах придбало особливу актуальність в музичному мистецтві сьогодення. Саме тому, проблема перекладення різних творів для інших інструментів (інструментальних складів) дуже важлива на сучасному етапі активного розвитку виконавського професіоналізму. Більш того, виконання шедеврів епохи бароко сприяє поповненню репертуару багатьох інструментів та різних складів ансамблів

та оркестрів. Дане питання — є актуальною проблемою бандурного академічного мистецтва та має важливе значення для розвитку бандурного академічного репертуару.

В сучасній виконавській практиці перекладення та інтерпретація творів епохи бароко значно збагатили репертуар бандуриста-виконавця. Тим більше, що темброве забарвлення бандури дуже подібне до звучання клавесину, одного з ведучих інструментів зазначеної епохи. Виконавська практика доводить, що складна поліфонічна та гомофонно-гармонічна фактура епохи бароко в бандурному звучанні набуває нову якість, змістовно збагачується та трансформується.

Перекладення та виконання творів різних жанрів і використання їх у навчально-виховному процесі цікавила багатьох дослідників. Йдеться про роботи: І. Дмитрук «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» [6]; М. Давидова «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» [3]; Д. Пшеничний «Аранжування для народних інструментів»[15]; В. Дутчак «Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990 років» [8]; В. Дейнеги «Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності» [5]; С. Овчарової «До проблеми перекладення органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в контексті динаміки подальшого розвитку сучасного бандурно-академічного репертуару» [13]; С. Овчарової «Перекладення, аранжування та обробки народних пісень для ансамблів бандуристів» [14]; Н. Хмель «Специфика трансформации концерта c-moll Б. Марчелло-И. С. Баха в переложении для бандуры [17]; Н. Хмель «Особливості перекладення партії арфи для бандури (на прикладі «Концерту для органу або арфи та струнного оркестру B-dur» Ґ. Ф. Генделя) [16].

Актуальність даної теми — зумовлена потребою наукового осмислення сучасних реалій бандурного мистецтва, в якому твори епохи бароко є невід'ємною частиною концертного репертуару бандуриста.

Мета дослідження — теоретичне обґрунтування та практична апробація можливостей збагачення бандурного репертуару творами епохи бароко.

Об'єкт дослідження — порівняння виконавських тенденцій епохи бароко та сучасності. Предмет дослідження — «Соната для гобою та Basso continuo g-moll» Ґ. Ф. Телемана в перекладенні для бандури

та фортепіано М. С. Березуцької (у п'яти частинах).

Виклад основного матеріалу. Інтерпретація на бандурі творів минулих століть, написаних для різних інструментів, можлива лише шляхом їх трансформації. Тому, спираючись на різні енциклопедичні джерела та практичний досвід композиторів та музикантів, ми розглянемо поняття перекладення та транскрипції, що відповідають темброво-фактурному перетворенню музичного матеріалу. Найбільш часто використовується поняття перекладання.

Перекладення, як відомо, — це виклад або обробка музичного твору для інтерпретування його іншими виконавцями (голосами) або інструментами; виконання складної партитури на іншому інструменті (наприклад, фортепіано); органних творів для фортепіано; а також інше звучання транспонуючих інструментів відносно їх нотного запису. Перекладення передбачає різні способи викладу твору, але без змін головних компонентів музичної мови [2, с. 226; 7, с. 213-214; 14, с. 3].

Дуже незвичне та цікаве порівняння терміну перекладати з поняттям перелагати нам представляє В. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка», що в музиці означає перевести наспів на інший лад (тон), або покласти на ноти для інших «орудій», ніж він був написаний, пристосувати [4, с. 64].

Трансформація музичного твору, де авторський текст трактується з певною свободою, називається транскрипцією. Проаналізуємо дане поняття.

І. Дмитрук вважає: «Жанровим різновидом перекладення, що визначається більш самостійним творчим підходом та вільним перекладенням музичного твору є транскрипція (від лат. transcriptio — переписування), означена значною мірою оновлення оригіналу та творчої імпровізаційності» [6, с. 11]. Поняття транскрипції доповнює С. Овчарова: цей термін «передбачає розширення та збагачення засобів музичної мови: насичення фактури, ладову та гармонічну варіантність, структурне переосмислення твору». Термін у музичну мову ввів Ф. Ліст, який написав біля 500 віртуозних транскрипцій для фортепіано [14, с. 3].

В деяких джерелах тлумачення вивчаємого терміну може відрізнятись одне від іншого. Ми знаходимо порівняння транскрипції з аранжуванням, перекладенням, парафразами, фантазією тощо [7, с. 297].

Аналізуючи терміни перекладення та транскрипція, пропонуємо розглянути раніше не використовуване в музикології поняття конверсія, що також відповідає трансформаційному процесу музичного твору. Даний термін застосовують в політології, фінансовій сфері, лінгвістиці, хімії, психології, економіці та воєнній справі. «Конверсія (від лат. conversion — звернення, перетворення, зміна, переклад), в загальному сенсі — трансформація чогось з одного стану в інший. Термін має різні конкретні значення в залежності від сфери, в якій використовується». Наприклад, одним із цікавих прикладів конверсії є спосіб утворення слова шляхом змінення його граматичних характеристик: «рідна мати», або «мати добру вдачу» [1, с. 10-11]. Ми знаходимо, що переклад слова conversion з англійської мови має наступні значення: конверсія, перетворення, конвертація, перехід, звернення, перерахунок, переробка, зміна, перебудова, реконструкція, трансформування, звернення в свою користь, зміна переконань, привласнення в свою користь [9].

Ми пропонуємо використовувати поняття конверсія в музичній термінології, що дає можливість трактувати його як спосіб оновлення, трансформації, переробки, зміни тембрових характеристик та технологічних особливостей музичного матеріалу при перенесенні його з однієї епохи в іншу. Можна сказати, що конверсія – це відновлення, відтворення особливостей та специфіки музичної мови творів минулих століть, але вже за новими принципами. Наприклад, конверсія творів епохи бароко таких композиторів, як Дж. Фрескобальді, Д. Букстехуде, Й. Пахельбеля, Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Г. Ф. Генделя, Дж. Перголезі та інших в сучасності.

Досліджуючи музику саме епохи бароко, розглянемо деякі її загальні аспекти. На думку Н. Кашкадамової, в творчому доробку епохи Бароко спостерігаємо поступове формування музичних образів як окремої категорії. Музика починає набувати самостійної, а не ужиткової ролі. Емоційно-яскраві, образні теми помітно набувають панівної ролі на більш нейтральному тлі — адже для бароко ще не характерний абсолютно експресивний розвиток. Загальні форми руху, накопичені попереднім досвідом, відіграють тут все ще значну роль. «Подвійність закладена в самій природі барокового стилю: з одного боку, його характеризує експресія, динаміка, виразовість, а з другого,

— тверезa майстерність, типізація, раціональний розрахунок» [11, с. 53].

У якості прикладу трансформації музики бароко для сучасного інструменту — бандури, ми зробимо музично-виконавський аналіз «Сонати для гобою та Basso continuo g-moll» Ґ. Ф. Телемана в перекладенні для бандури та фортепіано М. С. Березуцької (у п'яти частинах).

Ґеорг Філіп Телеман (нім. Georg Philipp Telemann; 14 березня 1681, Магдебург — 25 червня 1767, Гамбург) — німецький композитор, органіст, диригент, капельмейстер, музичний критик та громадський діяч. Був широко відомим музикантом в Німеччині та за її межами. Як композитор працював в усіх сучасних йому жанрах музичного мистецтва. Зіграв вагому роль концертному житті, видавничій справі та музичній освіті Німеччині [10; 12, с. 485-486; 19, с. 472].

Соната g-moll являє собою класичну форму старовинної сонати, у даному випадку — п'ятичастинної. У сонаті спостерігаємо характерне для творчості Ґ. Ф. Телемана злиття жанрів — сонати та сюїти, адже у його твори проникають частини, близькі за характером до танцювальних (менует, сициліана, гавот…).

Частини	*Темп*	*Розмір*	*Жанр*	*Форма*
I ч.	Largo	12/8	сициліана	старовинна двочастинна
II ч.	Presto	4/4	гавот	складна тричастинна
III ч.	Tempo giusto	3/8	менует	проста двочастинна
IV ч.	Andante	4/4	алеманда	проста двочастинна
V ч.	Allegro	3/4	жига	старовинна двочастинна

П'ятичастинний цикл об'єднується засобами тематичного зв'язку, тонального плану (g-moll>g-moll>G-dur>B-dur>g-moll). Відрізняється варіаційністю архітектоніки та модуляційного плану всередині частин, широким розвитком інтермедійно-фігураційної області, секвентного розвитку, імітаційного збагачення.

Мелодія — головний засіб виразності сонати. Проста, ясна тематична основа I частини піддається різнобічному варіюванню — ритмічному, інтервальному, тембровому, орнаментальному, ладовому тощо.

Драматургічна концепція циклічності будується на контрастному співставленні частин у повільних та швидких темпах, динамічних та

штрихових показниках, чергуванні ямбічного та хореїчного викладу мелодії, метро-ритмічних особливостях, що відтак призводить до контрастних образно-змістовних характеристик частин циклу.

Перша частина — Largo (восьма = 126). Простежується типова Бахівська будова. Гомофонно-гармонічна фактура викладення з елементами імітаційної поліфонії. Спостерігається функціонування широкого мелодичного начала з урівноваженим мелодійним рельєфом (поступовий рух мелодії, усі інтонаційні стрибки із заповненням). Мелодія — декламаційно-речитативного складу, містить у собі характерні риторичні барочні фігури: catabasis — нисхідний рух (символізує печаль); tirata — стріла (висхідні октавні стрибки); suspiratio — вздох (секундові інтонації); passus durimsculus — низхідний хроматичний рух (скорбота, страждання); aposiopesis — мовчання (паузи у всіх голосах — в 12 т., 14 т., 15 т., 16 т., 17 т., 18 т., 25 т.).

Характерний розмір — 12/8 та ритмічна фігура наближує дану частину до жанру сициліани — старовинного італійського танцю пасторального характеру. Завдяки цьому, музика наповнена ритмічною контрастністю та багатством.

Основна тональність I частини — g-moll. Спостерігаємо відхилення у тональності першого ступеню спорідненості — B-dur, c-moll, Es-dur; другого ступеню спорідненості — F-dur.

Гармонія витримана у класичному стилі. Серед найбільш типових гармонічних зворотів:

- t5/3 – VI7 – S6 – D6 > IV – D7 > III;
- S5/3 – S6 – D7 – t6 – t5/3.

Секвентні звороти: D2 > VI6+1 D6/5 > VII11 D2 > III6 D6/5 >VI5/3.

Вцілому звертає на себе увагу переважання різних функцій S і D груп, а також велика кількість відхилень (в контексті стилю барочної гармонії), породжуючи хроматизми. Спостерігається доволі широка динамічна шкала: від p до f. Фактура сонати насичена секундовим рухом lamento та повторністю (синкопованою та реальною, наприклад, 16 т.).

Перша частина твору піддалась найбільшій фактурній трансформації в процесі перекладення в порівнянні з оригіналом, тому ми дамо їй більш детальну характеристику. Мелодичну лінію гобою незмінно треба зміцнювати, в рідких випадках, коли треба виділити тематизм,

вона залишається одноголосною, частіше відбувається укріплення мелодичної лінії гармонично, так званою мелодійною гармонією.

Теж саме відбувається при використанні композитором дуетної поліфонії, коли зіставляється два тематичних матеріали (у верхньому — гобой, в нижньому — лінія басу, а в середині знаходиться гармонічний супровід). В такому випадку партія бандури підтримується гармонічними звуками (19 т.). Найчастіше дуетна поліфонія використовується з елементами імітаційності, хоча зустрічаються й контрастні співвідношення (в нижньому голосі проходить тема, в середені гармонічний супровід). Іноді партія гобою дублюється верхнім голосом супроводу (13 т.), в такому випадку, бандурі ми віддаємо звуки із супроводжуючої (оркестрової або ансамблевої) лінії.

Звернемо увагу на прозорість фактури. Вона не повинна бути перенасичена мелодичними та гармонічними проведеннями, хоча при цьому й достатньо наповнена та колоритна.

В ансамблевих епізодах теж завжди панує дуетна поліфонія з внутрішнім гармонічним супроводом. Переважає гармонічна, а не поліфонічна фактура, хоча елементи поліфонії постійно включаються: контрастної, імітаційної (наприклад, канонічні секвенції в 3 т.), елементи імітації в оберненні.

Звернемо увагу на партію лівої руки. Її доводиться дещо перетворювати (або максимально спрощувати), залишаючи лише сильну та відносно сильну долі четвертними та восьмими тривалостями, в той час як в оригіналі дана музична лінія викладається ще й шістнадцятими.

Перша частина носить ліричний та місцями навіть драматичний характер. Торкаючись специфіки інтерпретування її на бандурі, зауважимо, що вагому роль треба відводити звуковеденню штрихом legato, так як музика має бути насиченою, глибокою, наспівною та благородною. Особливу увагу треба звертати на грамотне відтворення прикрас та культурне звуковидобування зустрічних альтерованих нот, що на бандурі потребує володіння певним арсеналом вмінь та навичок.

Друга частина — Presto (половинна = 84) яскраво контрастує з I частиною. Тематизм другої частини являє собою мелодичну лінію у вигляді розкладених акордів, яка поєднується з допоміжними та прохідними звуками, тобто базується на мелодико-гармонічній фігурації.

Поява чотиридольного метру, фрагментальних артикуляційних змін (акценти, staccato, arco), активного руху восьмими тривалостями, контрастної динаміки — все це зумовлює рішучий, блискучий характер музичного матеріалу.

Наявність затакту, руху Allabreve (половинна = 84), чотиридольного метру наближує дану частину до старовинного французького танцю — гавоту. Концепція танцю передбачала граціозний хороводний рух по колу. Телеман втілює цю концепцію потоком пасажів, досягаючих у висхідному русі інтонаційної вершини та низхідним рухом повертаючих до першопочаткового тону. Форма — складна тричастинна, репризна.

Стосовно виконавського аналізу для бандури, зауважимо, що представлена частина найшвидша за темпом, технічно досить складна та має насичену штрихову палітру, що потребує неабиякої уваги з боку інтерпретатора. При донесенні різних засобів музичної виразності та художнього образу даної частини, особливу роль відіграє правильно розставлена аплікатура.

Третя частина — Tempo giusto (восьма = 132). Дана частина містить у собі ліричні образи сонатного циклу. Їх наспівний мелос має м'які контури.

Контрастна тональність — G-dur, тиха динаміка (pp > mf), прозорість фактури, полегшення третьої долі такту, кружевне плетиво пасажів з шістнадцятих та тридцять других у рамках композиторської ремарки «dolce» (ніжно) — все це підкреслює та відтіняє поетичність образів даної частини. Ознаки менуету виявляються у тридольному метрі, граціозному русі восьмими та шістнадцятими тривалостями, помірному темпі, витонченому мелодичному малюнку, що відображує пластику танцю. При інтерпретації на бандурі, виникають певні складнощі при передачі плавного, наспівного відчуття музики, так як одною з складних проблем бандурного виконавства є виконання кантилени, «чим з легкістю володіють виконавці на струнно-смичкових інструментах і що складає природу вокалу, на бандурі носить досить умовний характер» [18, с. 5].

Четверта частина — Andante (четвертна = 66). Найкоротша частина у сонатному циклі Телемана. У цьому сенсі вона може розглядатися як вступ до стрімкого, яскравого фіналу. Крім того, про це

свідчить і ремарка автора «attacca» у кінці частини. Тональність B-dur, помірний темп призводить до виникнення урочистого характеру.

Пунктир стає однією з головних складових розвитку тематичної лінії. Його представлено у різних видах — класичний, обернений, пунктир на різних тривалостях. Головними труднощами в даній частині є артикуляція та штрихи.

П'ята частина — Allegro (четвертна = 96). Фінал — рішучий, живий, палкий за характером. За своїм змістом, метро-ритмічними та темповими показниками, а також за місце розташуванням у формі він може асоціюватися з жигою — фінальною частиною старовинної танцювальної сюїти.

Фінал написано у старовинній двочастинній формі. Великого значення у формуванні контрасту з попереднім музичним матеріалом відіграє темп — Allegro, хореїчний склад мелодії, штрихове рішення, активний ритмічний рух (як в партії соліста, так і в партії Basso continuo), переважаючі напружені T — D співвідношення гармонічної мови.

Тематична лінія насичена стрімкими, енергійними висхідними ходами по звуках головних тризвуків ладу із подальшим низхідним поступовим заповненням. Активні динамічні контрасти поряд з енергійним секвенціюванням, реальними та прихованими поліфонічними голосами завершують сонату у традиційних канонах барочного циклу.

Частина має досить рухливий та енергійний характер, що змушує виконавця вільно володіти певним технічним арсеналом, чітко артикулювати, враховуючи особливості фразування, нюансування, штрихову палітру та мелізми.

Отже, спираючись на вищесказане та практичний досвід багатьох музикантів можна сказати, що терміни перекладення та транскрипція мають різне та одночасно комплементарне значення в музичному мистецтві.

Особливості темброво-фактурної трансформації «Сонати для гобою та Basso continuo g-moll» Ґ. Ф. Телемана в перекладенні для бандури та фортепіано (у п'яти частинах) М. С. Березуцької об'єктивно дають можливість зробити висновок, що на сучасному модифікованому інструменті — бандурі можлива інтерпретація творів різних стилів та епох, форм та жанрів. А твори епохи бароко не тільки зба-

гачують бандурний репертуар та роблять його різноманітним, а також знайомлять виконавців та слухачів з її інтонаційністю, тематизмом, гармонією, драматургічним наповненням, принципами розвитку, жанровими особливостями.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Большая энциклопедия: (в 62 томах). — [гл. ред. С. А. Кондратов]. — М. : ТЕРРА, 2006. – Т. 23. – С. 316.
2. Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь в 86 полутомах / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. — СПб. : Типо-Литография И. А. Ефрона, 1897. – Том 23. – 474 с.
3. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна / М. Давидов. — К. : Музична Україна, 1977. – 99 с.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. Совмещённая редакция изданий В. И. Даля и И. А. Бодуэна де Куртенэ в современном написании. – М. : Олма-пресс, 2002. – Том 3. – 576 с.
5. Дейнега В. М. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності : автореф. дис. … канд. мист-ва : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво / В. М. Дейнега. — Одеса : ОДМА імені А. В. Нежданової, 2006. – 19 с.
6. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис. … канд. мист-ва : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. І. Дмитрук. — Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2009. – 18 с.
7. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь / А. Н. Должанский. — Изд. 5-е. – СПб. : Лань, 2000. – 448 с.
8. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990 років. Творчість і виконавство : автореф. дис. … канд. мист-ва : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво / В. Г. Дутчак. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1996. – 24 с.
9. Інтернет ресурс : dic.your-english.ru
10. Інтернет ресурс : https : // ru. wikipedia. org / wiki
11. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : Навч. посібник / Н. Кашкадамова. — Тернопіль : СМП «АСТОН», 1998. ? 300 с.
12. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1981. – Том 5. – 1056 с.
13. Овчарова С. В. До проблеми перекладення органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в контексті динаміки подальшого розвитку сучасного бандурно-академічного репертуару: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. «Академічне народно-інструментальне мистецтво України» / С. В. Овчарова. — Дрогобич, 2007, С. 124-125.

14. Овчарова С. В. Перекладення, аранжування та обробки народних пісень для ансамблів бандуристів : Навчальний посібник. – [2 вид., виправлене й доповнене] / С. В. Овчарова. — Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2007. – С. 3., [ноти].
15. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів / Д. Пшеничний. — К. : Музична Україна, 1980. – 116 с.
16. Хмель Н. В. Особливості перекладення партії арфи для бандури на прикладі «Концерту для органу (або арфи) та струнного оркестру B-dur» Ґ. Ф. Генделя / Н. В. Хмель // Музичне мистецтво і культура : наук. вісник. — Вип. 19. – Одеса : Астропрінт, 2014. – С. 444-451.
17. Хмель Н. В. Специфика трансформации концерта c-moll Б. Марчелло-И. С. Баха в переложении для бандуры / Н. В. Хмель // Материалы Международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития». — Новосибирск : Изд. «СибАК», 2013. – С. 98-105.
18. Шамєєва Н. История развития отечественной музыки для арфы (XX век) / Н. Шамєєва. — М., 1994. – 146 с.
19. Meyers Handlexikon Lb bis Z / [Leitung von Heinz Goschel]. — Leipzig : VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1977. – 643 p.

REFERENCES

1. Bolshaya entsiklopediya: (v 62 tomah). – [gl. red. S. A. Kondratov]. — M. : TERRA, 2006. – T. 23. – S. 316.
2. Brokgauz F. A. Enciklopedicheskij slovar' v 86 polutomah / F. A. Brokgauz, I. A. Efron. — SPb. : Tipo-Litografiya I. A. Efrona, 1897. – Tom 23. – 474 s.
3. Davydov M. Teoretychni osnovy perekladennya instrumental'nykh tvoriv dlya bayana / M. Davydov. — K. : Muzychna Ukrayina, 1977. – 99 s.
4. Dal' V. I. Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka : v 4 t. / V. I. Dal'. Sovmeshchyonnaya redakciya izdanij V. I. Dalya i I. A. Boduehna de Kurteneh v sovremennom napisanii. — M. : Olma-press, 2002. – Tom 3. – 576 s.
5. Deyneha V. M. Perekladennya yak protses pereosmyslennya zasobiv orkestrovoyi vyraznosti : avtoref. dys. … kand. myst-va : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo / V. M. Deyneha. — Odesa : ODMA imeni A. V. Nezhdanovoyi, 2006. – 19 s.
6. Dmytruk I. I. Zhanr perekladu ta yoho riznovydy v suchasnomu bandurnomu mystetstvi : avtoref. dys. … kand. myst-va : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / I. I. Dmytruk. — L'viv : LNMA imeni M. V. Lysenka, 2009. – 18 s.
7. Dolzhanskij A. N. Kratkij muzykal'nyj slovar' / A. N. Dolzhanskij. — Izd. 5-e. – SPb. : Lan', 2000. – 448 s.

8. Dutchak V. H. Rozvytok profesiynykh zasad bandurnoho mystetstva 1970-1990 rokiv. Tvorchist' i vykonavstvo : avtoref. dys. … kand. myst-va : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo / V. H. Dutchak. — K. : NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho, 1996. – 24 s.
9. Internet resurs : dic.your-english.ru
10. Internet resurs : https : // ru. wikipedia. org / wiki
11. Kashkadamova N. Mystetstvo vykonannya muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh : Navch. posibnyk / N. Kashkadamova. — Ternopil' : SMP «ASTON», 1998. ? 300 s.
12. Muzykal'naya ehnciklopediya: v 6 t. / [gl. red. YU. V. Keldysh]. — M. : Sovetskaya ehnciklopediya, 1981. – Tom 5. – 1056 s.
13. Ovcharova S. V. Do problemy perekladennya orhannykh khoral'nykh prelyudiy Y. S. Bakha v konteksti dynamiky podal'shoho rozvytku suchasnoho bandurno-akademichnoho repertuaru: materialy Vseukr. nauk. –prakt. konf. «Akademichne narodno-instrumental'ne mystetstvo Ukrayiny» / S. V. Ovcharova. — Drohobych, 2007, C. 124-125.
14. Ovcharova S. V. Perekladennya, aranzhuvannya ta obrobky narodnykh pisen' dlya ansambliv bandurystiv : Navchal'nyy posibnyk. – [2 vyd., vypravlene y dopovnene] / S. V. Ovcharova. — Dnipropetrovs'k : Yuriy Serdyuk, 2007. – S. 3., [noty].
15. Pshenychnyy D. Aranzhuvannya dlya narodnykh instrumentiv / D. Pshenychnyy. — K. : Muzychna Ukrayina, 1980. – 116 s.
16. Khmel' N. V. Osoblyvosti perekladennya partiyi arfy dlya bandury na prykladi «Kontsertu dlya orhanu (abo arfy) ta strunnoho orkestru B-dur» G. F. Hendelya / N. V. Khmel' // Muzychne mystetstvo i kul'tura : nauk. visnyk. – Vyp. 19. — Odesa : Astroprint, 2014. – S. 444-451.
17. Hmel' N. V. Specifika transformacii koncerta c-moll B. Marchello-I. S. Baha v perelozhenii dlya bandury / N. V. Hmel' // Materialy Mezhdunarodnoj zaochnoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Filologiya, iskusstvovedenie i kul'turologiya: aktual'nye voprosy i tendencii razvitiya». – Novosibirsk : Izd. «SibAK», 2013. – S. 98-105.
18. Hsamєєva N. Istoriya razvitiya otechestvennoj muzyki dlya arfy (XX vek) / N. Hsamєєva. — M., 1994. – 146 s.
19. Meyers Handlexikon Lb bis Z / [Leitung von Heinz Goschel]. — Leipzig : VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1977. – 643 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Беліченко Наталія Миколаївна — докторант, доцент кафедри теорії музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Сфера досліджень: теорія музики, поліфонія, структурна поетика. Профіль у Orcid: http://orcid.org/0000-0002-7384-5675. E-mail: natalie.belichenko@gmail.com

Білоусова Світлана Вікторівна — здобувач, доцент кафедри народних інструментів, Національна музична академія України імені П.І.Чайковського (Київ).

E-mail: kolesniks.v@mail.ru

Григор'єва Ольга Борисівна — старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності; здобувач кафедри теорії музики. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. E-mail: bassoman68@gmail.com

День Кай Юань — асистент-стажист кафедри сольного співу, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. E-mail: ultrakot@list.ru

Дніпровська Наталія Георгіївна — ст. викладач кафедри вокально-хорової підготовки, Харківська гуманітарно-педагогічна академія. E-mail: natalia4712@gmail.com

Дітте Людмила Анатоліївна — ст. викладач кафедри вокально-хорової підготовки, Харківська гуманітарно-педагогічна академія. E-mail: natalia4712@gmail.com

Зінків Ірина Ярославівна — доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики, професор, Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка. Член СКУ, член НТШ, член Санкт-Петербурзької спілки вчених (РФ). Сфера досліджень: органологія, історична органологія, музична археологія, теорія музики, інструментальна музика, музична етнологія. E-mail: i.zinkiv@gmail.com

Зотов Денис Ігорович — аспірант кафедри теорії музики и фортепіано, Харківська державна академія культури. Сфера досліджень: мистецтвознавство, теорія та історія розвитку саксофонового виконавства. E-mail: diozotov@gmail.com.

Іванніков Тимур Павлович — докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства, Національна музична академія імені П. І. Чайковського (Київ). Сфера досліджень: гітарне мистецтво, гітарна музика XX-XXI ст.

E-mail: premierre.ivannikov@gmail.com.

Казначеєва Тетяна Олександрівна — канд. мистецтвознавства, ст. викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, Одеська національна музична академія імені А.В.Нежданової. E-mail: itaniamusic@gmail.com

Косенко Галіна Григоровна — аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

E-mail: kuzya4975@gmail.com

Лю Нін — асистент-стажист кафедри сольного співу. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. E-mail: refleksia@ukr.net

Лю І — аспірант кафедри спеціального фортепіано. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. E-mail: ultrakot@list.ru

Мельник Світлана Олександрівна — концертмейстер кафедри концертмейстерської майстерності, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Сфера досліджень: вокальне мистецтво, сучасна музика західноєвропейської традиції. E-mail: aslvmezzo@gmail.com.

Мірошниченко Світлана Володимирівна — канд. мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції, засл. діяч мистецтв України, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. E-mail: itaniamusic@gmail.com

Николаєвська Юлія Вікторівна — канд. мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. E-mail: julia_nika31@ukr.net

Олексюк Андрій Володимирович — аспірант Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка.

E-mail: oleksjyk@mail.ru

Пасічняк Лілія Михайлівна — канд. мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника.

E-mail: lpasichnyak@ukr.net

Прокопович Тетяна Анатоліївна — доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичне виховання, Рівненський державний гуманітарний університет.

E-mail: pro.max@i.ua.

Рудь Поліна Валентинівна — здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. E-mail: samrud@ukr.net

Сагалова Ганна Володимирівна — ст. викладач кафедри спеціального фортепіано. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського.

E-mail: anna.sagalova@gmail.com

Симонова Олена Михайлівна — лауреат міжнародного конкурсу.

E-mail: elena271068@gmail.com

Стецюк Богдан Олександрович — аспірант кафедри інтерпретології і аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, E-mail: bogdanpiano88@mail.ru

Сунь Тянь — аспірант кафедри спеціального фортепіано. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. E-mail: ultrakot@list.ru

Фартушка Олексій Дмитрович — старший викладач кафедри хорового диригування, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Художній керівник та диригент Народного художнього колективу хору «Весняні голоси» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості, дипломант V всеукраїнського конкурсу хорових дірігентів (м. Київ). E-mail: alexfartushka@gmail.com

Хміль Наталія — викладач кафедри народних інструментів, Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, здобувач кафедри теорії музики та композиції, Одеська Національна музична академія ім.А.В.Нежданової. E-mail: tusyaband@gmail.com

Чорна Алла Олександрівна — старший викладач кафедри хорового диригування, аспірант. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. E-mail: avolotka@ukr.net

Шаповалова Людмила Володимирівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. E-mail: refleksia@ukr.net

З М І С Т

Розділ 1. АКАДЕМІЧНА НАУКА ПРО МУЗИКУ: ІСТОРІЯ І СЬОГОДЕННЯ 3

Беличенко Н. «FIORI MUSICALI» Фрескобальди – CLAVIER-UBUNG III И.С.Баха: Фугетта-ричеркар 4

Казначеева Т. Петр Сокальский – первый украинский профессиональный оперный композитор 20

Мирошниченко С. Драматургические особенности полифонического цикла В. Иванова 35

Мельник С. Жанрово-стилістична драматургія вокального циклу Н.Бакрі «Три романтичні пісні кохання» 52

Фартушка О. Типологічне та індивідуальне у хорових фугах П. Гіндеміта 68

Рудь П. Стильова парадигма творчості О. Щетинського (на прикладі твору «Земля Франца Йозефа») 79

Розділ 2. ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ І АНАЛІЗ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ 93

Ніколаєвська Ю. Комунікатавна стратегія як проблема інтерпретології 94

Иванников Т. Феноменологический подход к анализу гитарной музики XX века: «Ноктюрнал» Б. Бриттена 111

Сагалова Г. Виконавська школа у фортепіанному мистецтві: проблема лідерства (на прикладі творчості Т.Б. Вєркіної). 131

Григорьєва О. Специфика композиторской трактовки жанра баллады в вокальном цикле Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А.С.Пушкина» 144

Днепровская Н. Г., Дитте Л. А. Преломление духовной лирики в творчестве Марка Карминского для детского хора 159

Косенко Г. Темброва семантика альта як художня метасистема 174

Зотов Д. Психологічні особливості комунікації саксофоніста у сучасному концертному колективі 188

Стецюк Б. Фортепіанний джаз Ч. Коріа: стилістичні синтези та «конгломерати». 202

Сунь Тянь. Концертно-віртуозний стиль фортепіанних творів Хуан Ан-Луна 220

Лю І. Образ рідного краю в камерно-вокальній творчості китайських композиторів 233

День Кайюань. Особливості розкриття внутрішнього світу героя в китайській камерно-вокальної лірики 1980-х років 247

Лю Нин. Д. Шостакович. Сюита на стихи Микеланджело Буанарротти для баса и фортепиано ОР.145: семантический ключ к «полифонии смислов» 258

Черная А. Стиль деятельности Камерного хора им. А. Петросяна НТУ «ХПИ». 275

Шаповалова Л.В. Интерпретология как интегративная наука 289

Розділ 3. НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

301

Зінків І. Подвійний концерт Юрія Олійника в контексті розвитку жанру 302

Симонова О. Інтерпретація оригінального бандурного твору та педагогічний процесс 314

Білоусова С. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки 322

Данилюк М. Окестрове та вокально-хорове мистецтво Слобожанщини: ґенеза й особливості 333

Олексюк А. Оригінальна творчість українських митців доби незалежності на перетині академічного та інародного існструменталізму 350

Пасічняк Л. Традиційне ансамблеве народно-інструментальне мистецтво Прикарпаття в контексті сучасної культури 366

Прокопович Т. Містерія «Ранок Землі» Олега Трофимчука: інтертекстуальні паралелі 382

Хмель Н. Особливості темброво-фактурної трансформації «Сонати для гобою та Basso continuo g-moll» Ґ. Ф. Телемана в перекладенні для бандури та фортепіано (у п'яти частинах) 394

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

409

CONTENT

Section 1. ACADEMIC SCIENCE ABOUT MUSIC: HISTORY AND PRESENTATION 3

Belichenko N. Frescobaldi's «fiori musicali» — bach's clavier-ubung III: fughetta — ricercar 4

Kaznacheieva T. Peter Sokalskiy — first Ukrainian professional opera composer 20

Miroshnichenko S. First micro cycle — basis of the polyphonic cycle of V. Ivanov 35

Melnyk S. Genre and style dramaturgy of vocal cycle "Drei Romantische Liebesgesange" by Nicolas Bacri 52

Fartushka O. The typological and the individual in P. Hindemith's choral fugues 68

Rud P. The stylistic paradigm in O. Shchetinsky's creative works (illustrated by examples from the work called "The Franz Josef Land") 79

Section 2. INTERPRETOLOGY AND ANALYSIS OF COMPOSITE WORKSHOP 93

Nikolaievskaia Yu. A communicative strategy as an important issue in interpretology 94

Ivannikov T. P. The phenomenological approach to the analysis of guitar music of XX century: B. Britten's «Nocturnal» 111

Sagalova A.V. Performing school in piano art: the concept of leadership (on the example of works of T.B. Verkina) 131

Grigorieva O. Specific features of ballad genre composing interpretation and realization in the 144

vocal cycle of D. L. Klebanov “Six ballads to poems of A. S. Pushkin” (as an example of “Wurdalak” ballads)
Dniprovska N., Ditte L. Refraction of spiritual poetry in the works of Mark Karminsky for children's choir. 159
Kosenko H.H. Timbre semantics of viola as an artistic metasystem 174
Zotov D. The impact of a personal motivation upon forming a saxophone player’s professional image 188
Stetsiuk B. Chick Corea’s piano jazz: stylistic syntheses and “conglomerates” 202
Sun Tyan. The concert-virtuosic style of piano compositions of Huang An-Lun 220
Liu Yi. The image of the native land in the chamber and vocal works of the Chinese composers 233
Deng Kai Yuan. Features of the inner world of the hero in the opening of the Chinese chamber vocal lyric 1980s. 247
Liu Nin. D. Shostakovich’s Suite on verses by Michelangelo Buonarroti for bass and piano, Op. 145: a semantic key to the polyphony of conceptions 258
Chornaya A. Performance style of A. Petrosyan chamber choir of NTU "KhPI" 275
Shapovalova L.V. Interpretology as an integrative science 289

Section III. CULTURAL INSTRUMENTAL CULTURE OF UKRAINE 301

Zinkiv I. Yuriy Oliynyk’s double bandura concert in the context of the genre development 302
Symonova O. Laureate of international competition Interpretation of the original bandura work and pedagogical process 314
Bilousova S. Academic genres in domra works of V. Iivko and I.E. Milka 322
Danylyuk M.M. Orchestral and vocal-choral art of Sloboda Ukraine: genesis and features 333
Oleksyuk A.V. The original works of Ukrainian artists of the period of independence at the intersection of academic and folk instrumentalism. 350
Pasichnyak Liliya M. The traditional ensemble folk istrumental music art of Precarpathian in context of modern culture 366
Prokopovych Tetiana. Mystery «Earth Morning» of Oleh Trohymchuk: intertextual parallels 382
Khmel’ N. The features of timbre and texture transformation of "Sonata for Oboe and Basso continuo g-moll» by G. F. Teleman in setting for bandura and piano (in five parts) 394

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS 409

Наукове видання

Внесено наказом Міністерства освіти і науки України
№ 1604 від 22.12.2016 р. у перелік наукових фахових видань України,
в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт
(галузь «мистецтвознавство»)

**Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти.
Когнітивне музикознавство**

Збірник наукових статей
Випуск №46

Видання Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П.Котляревського

Відповідальний редактор *Шаповалова Л.В.*

Підписано до друку 06.10.2017. Формат 60х84 1/16. Папір офсетний. Друк
цифровий. Ум. друк. арк.22,9. Обл. вид. арк. 26,0. Зам. №__ Наклад 100 прим.

Видавець ФОП Озеров Г.В.
м. Харків, вул. Університетська, 3/9
Свідоцтво про держреєстрацію
№ 818604 від 02.03.2000 р.