

УДК 78.01/.071.1+781.61[782/.784]

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-16>**Юлія Сергіївна Мазілова**

ORCID: 0000-0003-3306-0299

магістрантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[mazilovayuliia@gmail.com](mailto:mazilovayuliia@gmail.com)

## ОДНОЧАСТИННА ПРОГРАМНА КОМПОЗИЦІЯ ЯК АВТОРСЬКИЙ ЖАНР У ТВОРЧОСТІ Г. КАНЧЕЛІ

**Метою** статті є виявлення жанрових складових програмних інструментальних творів Г. Канчелі («Abii ne videret», «...a la Duduki», «Lingering» та «Nu.Mi.Zu.») та способів їх взаємодії; окреслити спектр можливих чинників, що впливають на процес жанрового визначення, запропонувати характеристику нових жанрових утворень для подальшої їх класифікації. **Методологія** дослідження передбачає текстологічний підхід у питаннях аналізу обраних творів, спирається на метод жанрово-стильового аналізу та передбачає історіографічну направленість роботи у зв'язку з приділеною увагою особистості композитора, визначенню місця зазначеної жанрової одиниці у його творчості. **Наукову новизну** статті зумовлює звернення до питання жанрових номінацій програмних інструментальних творів Г. Канчелі; уточнюється роль інтертекстуальності як важливої складової творчого методу композитора. **Висновки.** Проаналізувавши обрані програмні інструментальні твори Г. Канчелі, можемо виділити декілька основоположних жанрових складових: симфонічної, поемної та концертної на рівні масштабу тематики й реалізації авторського задуму, рондальної на рівні структури музичної тканини. Взаємодія вищезгаданих жанрових елементів у різних творах композитора призводить до появи цілісного музичного твору. Поєднання цих елементів часто відбувається на рівні настільки дрібних ознак, що результатом їх стає нероздільна, майже однорідна музична тканина. Одночастинна поемність, в свою чергу, стає своєрідним авторським знаком, що прослідковується у всіх вищезгаданих творах. Отже, жанрова багатоскладовість, програмність, індивідуально-авторське стильове рішення інструментальних творів Г. Канчелі дозволяють розглядати одночастинну програмну композицію як окрему узагальнюючу жанрову одиницю в контексті цілого пласти творчості автора, що налічує більше чотирьох десятків творів.

**Ключові слова:** жанр, програмність, стиль, поемність, тембро-фактура.

*Mazilova Yuliia Serhiivna, Undergraduate at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Single-part program composition as an author's genre by G. Kancheli**

**Research objective** is to identify the genre units present in the program instrumental works of G. Cancelli (“Abii ne viderem”, “... a la Duduki”, “Lingering” and “Nu.Mu.Zu.”), ways of their interaction; outline the range of possible factors influencing the process of genre definition, propose a description of new genre formations for their further classification. **The methodology** of the research provides a textual approach to the analysis of selected works, based on the method of genre and style analysis and provides a historiographical focus of work in connection with the attention to personality of the composer, determining the place of this genre unit in his work. **The scientific novelty** of the article is conditioned by the appeal to the question of genre nominations of program instrumental works by G. Kancheli, the role of intertextuality as an important component of the composer's creative method is specified. **Conclusions.** Having analyzed the selected program instrumental G. Kancheli's works, we can identify several predominant genre components: symphonic, poem and concert towards the theme and implementation of the author's idea and rondal towards the structure of the music. The interaction of the above genre elements in the various works of the composer forms a holistic musical piece. The combination of these elements often occurs with such small features that they result in an inseparable, almost smooth piece of music. One-part poem, becomes a kind of author's mark, and is present in all the works above. Thus, the genre complexity, program music, individual-authorial style of G. Kancheli's instrumental works allow us to consider a one-part program composition as a separate generalizing genre unit in the context of a separate section of the author's work, numbering more than four dozen works.

**Key words:** genre, program music, style, poem genre, timbre and texture.

**Актуальність** статті зумовлена потребою у вивченні композиторського методу Г. Канчелі. Індивідуально-авторська направленість його творчості проявляється на рівні різних складових музичного тексту: інтонаційному, тембро-фактурному, динамічному, рівні часової організації звучання. Авторські жанрово-стильові ознаки проявляються здебільшого на рівні структурної організації твору, масштабів тематики та музичної реалізації творчого задуму, особливостей музичної мови.

Програмність у творах Г. Канчелі набула значення авторської риси творчості, тим самим наголошуючи особистісний, стильовий аспект. Тому питання жанрового визначення оркестрових творів Г. Канчелі передбачає виявлення, перш за все, композиційних та стилістичних складових, також особливостей їх поєднання і констатацію результатів цього поєднання.

**Метою** статті є виявлення жанрових компонентів програмних інструментальних творів Г. Канчелі, способів їх взаємодії; окреслення спектру можливих чинників, що впливають на процес жанрового визначення, пропозиція характеристики нових жанрових утворень для подальшої їх класифікації.

**Основний зміст роботи.** Обраний підхід передбачає звернення до деяких питань теорії жанру. За класифікацією музичних жанрів О. Соколова, основною відмінністю жанрових груп є наявність або відсутність впливу на жанр позамузичних компонентів. Автор пропонує такий розподіл жанрів: чиста музика, до якої відносяться жанри непрограмової інструментальної музики, а основою жанрового визначення є форма твору; музика, що взаємодіє з жанрами, котрі пов'язані з іншими видами мистецтв (література, театр, кіно); прикладна музика, що обслуговує побут та культові дієства; прикладна взаємодіюча музика (включає танцювальні та пісенні жанри) (цит. за кн.: [10, с. 89–90]). Така класифікація відтворює умовну «чистоту» музики, ступені та функціональне значення присутності позамузичних факторів у музичній композиції.

Для аналізу були обрані такі інструментальні твори Г. Канчелі: «Abii ne viderem», «...a la Duduki», «Lingering» та «Nu.Mu.Zu.». Наявність програмної назви виключають ці твори з розділу «чистої музики» та зумовлюють їхню належність до групи жанрів музики «взаємодіючої».

«Abii ne viderem», у перекладі «Пішов щоб не бачити» — твір для струнного оркестру, фортепіано, бас гітари та альтової флейти, написаний 1992 р., світова прем'єра відбулась у рамках Нідерландського фестивалю. Пізніше, у 1995 р. на прохання американської альтистки вірменського походження Кім Кашкаш'ян була зроблена редакція, в якій солююча флейта була замінена альтом. У такому вигляді партитура набула більшого поширення.

Цей твір виник майже одночасно з трьома іншими оркестровими творами («Без крил», «Країна кольору печалі», «Ще один крок»), що були представлені першими після переїзду композитора до Європи. Проте, як і у більшості творів, Г. Канчелі не прагне в програмності відтворити історичні події або особистий погляд на них: «Я хотів би писати музику «надсобытийною». Постаратися взглянути на происходящее в мире словно из космоса. Уверен: оттуда, с высоты, бессмысленность наших разногласий окажется очевидной любому.

Но как только мы спускаемся вниз, приближаемся к конкретной стране или народу, мы видим, сколь хрупки покой и стабильность, как ужасны последствия непродуманных действий. Отрешиться от этого невозможно. (Название *Abii ne viderem* не стоит понимать буквально. Ведь уйти от Грузии я не в силах. Меня однажды спросили, изменилось ли мое отношение к собственной стране и народу после переезда на Запад. И я ответил, что это не имеет никакого значения, главное – чтобы у моего народа и моей страны изменилось отношение к окружающему миру!» [9, с. 367].

Емоційний спектр твору визначається співставленням епізодів тривоги та спокою, споглядання. Цілком твір вкладається в наскрізну структуру з елементами рондальності. Тематичне зерно рефрену тут утворює окремо взятий звук «а» альгової флейти та стрімкий висхідний рух струнних. У ході розвитку теми елемент струнних розширюється, насичується фігураціями, що сприяє драматизації звучання, проте, повернення до незмінного «а» флейти стримує цей рух, тим самим накопичуючи енергію для подальшого сплеску. Протягом звучання твору рефрен набуває розвитку. Змінюється оркестровка, нашаровуються інтонації з попередніх епізодів.

«...a la Duduki» – твір для оркестру з солюючими мідними духовими (труби, валторна, тромбон, туба), створений у 1995 р. на замовлення Музичної академії оркестру Національного театру в Мангеймі. Під такою самою назвою ще на початковому етапі творчого шляху Г. Канчелі, у другій половині 60-х рр. ХХ ст., була створена п'єса, на основі якої був створений аналізований твір. Обидва твори були написані під враженням від імпровізацій трубача Карлена Аветисяна, виконавські здібності якого надзвичайно високо оцінював Г. Канчелі: «Меня же приводило в восторг его умение имитировать на трубе звучание дудука – распространенного у разных народов Кавказа духового инструмента цилиндрической формы, который внешне напоминает гобой. Стоило Карлену установить приплюснутую сурдину и начать импровизировать, как мы оказывались в характерной для наигрышей дудукистов атмосфере грусти, одиночества и надежды. Четыре десятилетия назад я попытался запечатлеть этот художественный феномен. Я сочинил пьесу, где струнный оркестр постепенно наслаивал педаль из ступеней ля-минорной гаммы до семизвучного кластера, а потом начиналось столь

же последовательное отслоение, и все опять возвращалось к унисону «ля». Над педальной гармонией я выписал партию для Карлена и пригласил его в студию. Он долго мучился, а потом вдруг спросил: Гия, можно я не буду смотреть в ноты, а сыграю «от себя»? Конечно! – согласился я. И он сыграл абсолютно гениально! А затем в течение двух недель мы с Джансугом Кахидзе сидели и расшифровывали его импровизацию. Две недели! После этого опыта мое восхищение искусством Карлена еще более возросло» [9, с. 414–415].

Твір також побудований за принципом наскрізного розвитку з рисами рондальності. Рефреном стає імітація тривожного, схвильованого награву на народному духовому інструменті. Епізоди побудовані на інтонаціях рефрену, проте зміна тембро-фактурних показників, часових показників у викладенні тем значно змінюють характер звучання: тривога переростає в настороженість, а згодом і в споглядання. Така пульсація напруги та розрядки є характерною рисою композицій Г. Канчелі.

Важливу роль у формуванні фактури став прийом «розбухання лінії в кластер» (Г. Орджонікідзе). Він передбачає таке нашарування контрапунктів, за яких кожен попередній звук не зникає з появою наступного, а зливається з ним. Таким чином виникає співзвуччя поступово співставлених між собою тонів, що мають колористичне значення – більшою мірою, ніж функціональне. Цей прийом можемо прослідкувати в соло квінтету мідних духових у заключному розділі «...a la Duduki». Шляхом співставлення натуральної ладовості та елементів орієнталізму у партії мідних на фоні тремоло та глісандо струнних із класичним тональним звучанням, окресленим партією фортепіано, композитор прагне посилити відчуття імпровізаційності у звучанні твору. У процесі розвитку матеріалу фортепіано, що «вклинюється в орієнталізм духових своєю яскраво вираженою тональністю», готується вступ повноцінного струнного оркестру [9, с. 416].

«Lingering» (у перекладі – «Затяжний») – твір, написаний для великого симфонічного оркестру у 2012 р. Прем'єра відбулась у Стамбулі, у рамках Стамбульського музичного фестивалю. У коментарях програмного змісту, так само як і у попередніх творах, композитор схильний до широкого узагальнення, рефлексивного способу висловлення: «Полвека назад, название «Lingering» мне вряд ли пришло бы в голову.

Но в моем возрасте мысли человека кружатся вокруг жизни, которую он прожил, вокруг надежды на улучшение жизненных условий в будущем. И невзирая на глобальные проблемы с которыми сегодня сталкивается человечество, во мне до сих пор жива эта надежда» [7].

В музиці відтворений «затяжний» процес, співставлення контрастних образних сфер: відчуття напруженої боротьби та надії на світло. У тихих епізодах композитор звертається до хоральності та поліфонічного типу викладу. Цікавим прийомом розвитку форми є поступове розширення зони переходу від тихих епізодів до епізодів емоційного сплеску: на початку твору хоральний елемент триває всього чотири такти та через стрімке крещендо переходить до експресивного *tutti* оркестру. Такий стислий у часі та насичений подіями відрізок часу створює відчуття надзвичайно швидкого наближення чогось об'ємного, масштабного, значущого. Перехід до наступного тихого фрагменту відбувається раптово, ніби відкидає слухача до початкового моменту споглядання. Наступні дві фази розгортання «циклу», від *pp* до *ff*, тривають значно довше за рахунок більш розгорнутих тихих епізодів. Завершується твір також тихим епізодом, утворюючи замкнену структуру.

Твір «Nu.Mu.Zu.» написаний Г. Канчелі у 2015 р. Назва твору у перекладі з шумерської означає «Я не знаю». Дану назву композитор коментує наступним чином: «Когда я был молод, потом достиг средних лет, то думал, что я что-то знаю, сейчас, когда мне исполняется восемьдесят, понял, что ничего не знаю, и не могу понять, что и почему происходит вокруг нас... Когда у человека возникают подобные мысли, они почти всегда отображаются в музыке, ведь оставаясь наедине самим с собой и сочиняя что-то, невозможно избежать воздействия происходящих в мире событий. К сожалению, сейчас много тревожного и в Украине, и в Грузии, и в азиатских странах...» [6]. Визначення основною ідеєю мрії про мир привертнуло увагу чималої кількості виконавців. Світова прем'єра відбулась у Брюсселі під керівництвом Андрія Борейко. Запис був здійснений під час виконання симфонічним оркестром Сієтла під керівництвом Людовіка Морло.

До шумерської мови композитор звертається не вперше. Раніше вона була застосована у опері «Музыка для живих». Там вона застосовувалась в епізодах, у яких композитор прагнув відволікти слухача від змісту тексту, тому, обираючи

серед стародавніх мов, зупинився на найменш досліджуваній. У даному творі обрана мова підкреслює велику історичну дистанцію, яку подолав вираз «Nu Mu Zu», його універсальність та актуальність для різних культур та часів.

Насичення змістовно навантаженими тематичними елементами епізодів рондоподібної структури привертає особливу увагу до них. Таким чином, драматургічні функції частин форми відповідають уже звичному у XX столітті визначенню В. Бобровського стосовно посилення значення епізодів та нівелювання головної ролі рефрену.

Тема рефрену в початковому проведенні побудована на основі цитати теми фуги e-moll з I тому ДТК І. С. Баха. Протягом розвитку твору рефрен зазнає значних змін: фактурних, динамічних, тембральних. Кожне нове проведення рефрену відповідає певному етапу у драматургічній логіці твору, що передбачає поступове емоційне розростання – від стану напруженої тиші до яскравої емоційно-трагічної декламації.

Теми епізодів у своїй більшості сповнені прагненням до тиші, умиротворення. Ефект нагнітання, емоційного загострення спостерігається на етапах переходу від епізоду до теми рефрену.

Відчуття прагнення миру реалізується на рівні структури – після останнього, кульмінаційного проведення теми-рефрену композитор вводить невеликий додаток-епілог, побудований на початковій інтонації бахівської теми. Сповільнення темпу, динаміка pp, концентрація уваги на кожному окремому звуці теми, поступове її розсіювання у часі відтворюють особливе відчуття простору та прагнення до тиші, характерні для композитора загалом.

Вагомого значення у формуванні тематизму твору набув прийом цитування; бахівська тема в застосована основі рефрену, на різних етапах розвитку твору з'являються епізоди із включенням автоцитат (наприклад, фрагмент теми з музики до кінофільму «Кін-Дза-Дза», включеної пізніше до «Маленької данеліади»).

На рівні формування та розвитку тематизму у згаданих творах Г. Канчелі дотримується багатьох принципів, сформованих ще в його симфоніях. І. Барсова виділяє такі особливості:

– синтез грузинської національної та європейської традиції, що проявляється у схильності до діатоніки у мелосі та акордових багатозвуччях;

- використання переважно поліфонічного типу фактури у викладенні тематичного матеріалу (бурдонний бас з мелодією, мелодична поліфонія); раптова зміна кількості голосів (1–4), початок та завершення тем унісоном;

- невеликий діапазон мелодичних поспівок, визначення основою тематизму мелосу народних піснеспівів;

- визначення інтервалу як матеріалу формування мікро-тематизму;

- наявність танцювальних елементів та фігуративного тематизму;

- у плані розвитку тематизму підкреслюється ефект перерваності, композитор відмовляється від модуляцій, натомість застосовує тональні співставлення, політональні напливи.

Г. Орджонікідзе виділяє:

- сонорність, що підпорядковується принципам мелодичного розвитку та отримує інтонаційно-тематичне обґрунтування;

- надання переваги стислим тематичним формулам та вибудовуванню процесуальної форми шляхом виділення теми з «сонорної маси» або шляхом розчинення в ній;

- згаданий вище прийом «розбухання лінії в кластер».

Найбільш показовими для просторового сприйняття в музиці є тембро-фактурна та динамічна складові твору. Саме ці показники І. Барсова визначає як найвагоміші у симфонічній творчості композитора. Персоніфікація двох динамічних сфер (ff та pp), притаманна для музики Г. Канчелі, призводить до їх символізації, зведення до понять «звук» та «тиша». Тембро-фактурні рішення відіграють значну роль у формуванні цих сфер. Так, у епізодах pp переважає поліфонічний тип викладення музичного матеріалу, здійснюється проведення мелодичної лінії на фоні витриманого тону (бурдонного басу), при збереженні широкого діапазону та, як наслідок, прозорої фактури. Для епізодів ff характерним є ущільнення фактури, використання більш насичених, густих тембрів (посилення мідної духової групи, групи ударних інструментів).

Окрім того, досить широко тут представлені інтонаційні комплекси, що утворили своєрідне поле для інтертекстуальних зв'язків на індивідуально-авторському рівні. Так, наприклад, інтонаційний комплекс, що являє собою почергове проведення двох низхідних тетраходів від VI та V ступеня



мінору. У поемі «Nu. Mu. Zu.» – він з'являється у першому епізоді твору. Цей комплекс неодноразово виникав на різних етапах розвитку форми і у більш ранніх творах автора, пов'язаних зі словом: «Don't grieve» на текст «Вечность как морской песок»; «Styx» «Гарна погода чи погана»; у «Little Imber» – у партії хору *mormorando*. Виявлення таких інтонаційно-тематичних комплексів у різних творах композитора дає можливість говорити про створення індивідуально-авторської програми, яка формується та розвивається суто музичним інтертекстуальним шляхом, виявляє способи концептуалізації часу в музиці.

М. Арановський на основі певних жанрових прикмет відзначає збереження типологічних принципів жанру симфонії та романтичної поемності вже у ранніх інструментальних творах Г. Канчелі, що не збігається з тенденцією раціоналізму ХХ століття, проте вказує на притаманні автору чуттєве сприйняття світу, ліризм та споглядальність [3, с. 143]. Ознаки обох жанрових визначень в певній мірі реалізуються в усіх трьох аналізованих творах.

Про поемність як вагому складову жанрового визначення усіх згаданих вище творів свідчать:

- зіткнення контрастних начал;
- особлива фактурна напруга у розгортанні музичного матеріалу;
- безперервність розвитку та неподільність музичного полотна.

До жанру симфонії найбільш наближеними є «Lindering» та «Nu.Mu.Zu.». Перевага симфонії як жанрової складової тут проявилась:

- на рівні масштабу задуму;
- на рівні тематики (узагальнена);
- на рівні оркестровки (застосування можливостей великого симфонічного оркестру).

Періодична змінність епізодів та протиставлення різних оркестрових груп свідчать про концерт як вагому жанрову складову (переважає у «Abii ne viderem», «...a la Duduki»).

Таким чином, можемо виділити декілька жанрових складових, що переважають у аналізованих творах: симфонічну, поемну та концертну на рівні масштабу тематики та реалізації авторського задуму; рондальність на рівні структури музичної тканини.

Взаємодія вищезгаданих жанрових елементів у різних творах композитора призводить до появи цілісного музичного твору. Поєднання цих елементів часто відбувається на рівні настільки дрібних ознак, що результатом їх стає нероздільна, майже однорідна музична тканина. Одночастинна поемність, в свою чергу, стає своєрідним авторським знаком, та прослідковується у всіх вищезгаданих творах.

Отже, жанрова багатоскладовість, програмність, індивідуально-авторське стилізоване рішення інструментальних творів Г. Канчелі дозволяють розглядати одночастинну програмну композицію як окрему узагальнюючу жанрову одиницю у контексті цілого пласту творчості автора, що налічує більше чотирьох десятків творів.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Ленинград : Советский композитор, 1979. 286 с.
3. Барсова И. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Г. Канчелі. Музыкальный современник : сб. статей / ред. В.В. Задерацкий и др. Москва : Советский композитор, 1984. Вып. 5. С. 108–134.
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
5. Виват, Гія Канчелі! URL: <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/vivat-giya-kancheli>
6. Гія Канчелі на 40-му Стамбульському фестивалі. URL: [https://www.sikorski.de/6396/en/giya\\_kancheli\\_at\\_the\\_40th\\_istanbul\\_music\\_festival.html](https://www.sikorski.de/6396/en/giya_kancheli_at_the_40th_istanbul_music_festival.html)
7. Денисов А. Метаморфозы музыкального текста. Монография. Москва : Юрайт, 2018. 189 с.
8. Зейфас Н. Гія Канчелі в диалогах. Москва: Музыка, 2005. 588 с.
9. Зейфас Н. Песнопения. О музыке Г. Канчелі Москва : Советский композитор, 1991. 277 с.
10. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. 248 с.
11. Орджоникидзе Г. Становление (Рапсодия на тему «Гія Канчелі»). Москва : Советская музыка, 1976. № 10. С. 13–29.
12. Орджоникидзе Г. Знакомьтесь: молодость. Москва : Советская музыка, 1963. № 8. С. 14–21.

### REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow: Composer [in Russian].
2. Aranovsky, M. (1979). Symphonic searches. The problem of the symphony genre in Soviet music of 1960–1975. Leningrad: Soviet composer [in Russian].
3. Barsova, I. (1984). Musical drama of the Fourth Symphony by G. Kanceli. Musical contemporary: Moscow: Soviet composer, 108–134 [in Russian].
4. Bobrovsky, V. (1978). Functional foundations of musical form. Moscow: Music [in Russian].
5. Vivat, Giya Kancheli! (2015) URL: <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/vivat-giya-kancheli> [in Russian].
6. Giya Kancheli at the 40th Istanbul Festival. (2012) URL: [https://www.sikorski.de/6396/en/giya\\_kancheli\\_at\\_the\\_40th\\_istanbul\\_music\\_festival.html](https://www.sikorski.de/6396/en/giya_kancheli_at_the_40th_istanbul_music_festival.html)
7. Denisov, A. (2018). Metamorphoses of musical text. Monograph. Moscow: Yurayt [in Russian].
8. Zeifas, N. (2005). Giya Kancheli in dialogues. Moscow: Music [in Russian].
9. Zeifas, N. (1991). Hymns. On the music of G. Kancheli Moscow: Soviet composer [in Russian].
10. Nazaykinsky, E. (2003). Style and genre in music. Textbook. manual for students. M.: Humanit. ed. Vldos Center [in Russian].
11. Ordzhonikidze, G. (1976). Formation (Rhapsody on the theme “Gia Cancelli”). Moscow: Soviet music, Vol.10, 13–29 [in Russian].
12. Ordzhonikidze, G. (1963). Meet: youth. Moscow: Soviet music Vol. 8, 14–21 [in Russian].