

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО І КУЛЬТУРА

Music art and culture

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Виходить 2 рази на рік

Заснований у 1997 р.

Випуск 25



Одеса
«Астропринт»
2017

УДК 78.01(060.55)

Засновник: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
Двадцять п'ятий випуск наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» присвячений висвітленню актуальних історичних, теоретичних та загально-гуманітарних проблем музикознавства, питань музичної культурології та естетики, сучасних концепцій музичної освіти, теоретичних засад та методичних принципів підготовки музикантів-виконавців. Збірник містить статті українських науковців, що представляють різні регіональні музикознавчі та музично-культурологічні школи. Видання призначене для фахівців мистецтвознавчої галузі, викладачів та студентів вищих навчальних закладів музичного мистецтва і культури.

Повний переклад тексту статей англійською мовою розміщений на веб-сайті збірки <http://music-art-and-culture.com>.

Редакційна колегія:

О. В. Сокол — доктор мистецтвознавства, професор, академік АНВО України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, ректор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, завідувач кафедри теорії музики та композиції (головний редактор);

О. І. Самоїленко — доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, завідувач кафедри історії музики та музичної етнології ОНМА імені А. В. Нежданової (заступник головного редактора);

О. М. Маркова — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової;

С. В. Тишко — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

Г. О. Нагорна — доктор педагогічних наук, професор ОНМА імені А. В. Нежданової, дійсний член Академії педагогічних і соціальних наук (Москва);

С. В. Осадча — доктор мистецтвознавства, в. о. професора ОНМА імені А. В. Нежданової;

І. Д. Єрпів — доктор мистецтвознавства, професор ОНМА імені А. В. Нежданової;

В. Б. Жаркова — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

А. О. Стьопін — доктор історичних наук, професор ОНМА імені А. В. Нежданової;

У. Дойчинович — доктор філософії, професор Академії витончених мистецтв та мультимедіа у Белграді (Сербія);

В. Заббі — доктор філософії, ад'юнкт-професор коледжу мистецтв та науки при Adelphi university (США);

А. Бружайте — доктор філософії, завідувач кафедри народних інструментів Литовської академії музики та театру (Литва)

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура» індексується у міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, Бібліометрика української науки

Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатися з поглядами редакційної колегії. За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

© Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2017

ЗМІСТ

Від головного редактора 6

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

Мирошниченко С. Возрождая из небытия великого: Антонин Рейха	8
Грібінєнко Ю. Семантико-композиційні функції інструментального тембру у творчості Г. Уствольської (на прикладі композиції № 1)	19
Андриянова О. Антоніо Паскуллі: синтез композиторської і виконавської творчості	31
Носуля А. Генезис и жанровые атрибуты камерной оперы	42
Кучуриевский Ю. Жанровая стилистика реквиемов Дж. Раттера, Б. Чилкотта и Дж. Тавенера в контексте традиций английской хоровой музыки	54
Чжан Мяо. Взаємодія речитативності та кантиленності в оперних творах Дж. Верді	67
Чжан Івен. Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізноромантичного розуміння теми «вічно жіночного»	76
Ван Лунчуань. Особливості оперної сюжетології в творчості російських композиторів XIX століття	87
Чжу Сюале. Концепт «мандрів» у фортепіанній творчості Ф. Ліста (на прикладі циклу «Роки мандрів»)	98
Чжу Веньфен. Авторская поэтическая риторика в операх Н. Римского-Корсакова (на примере поздних сказочных опер)	113
Лі Фаньюань. Мем «Данте» у творчості Сергея Рахманінова	123
Чжан Тяньтянь. «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» (Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo) И. С. Баха — как образец жанра	134

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ
МУЗИКОЗНАВСТВА

Завгородняя Г. Полифонический текст как предмет музыковедческого дискурса	147
--	-----

Осадча С. Релігійно-культурні засади творчості Г. Свиридова	157
Брояко Н., Дорофєєва В. Проблема втілення традицій українського національного мелосу у композиторській творчості другої половини ХХ ст	167
Федорова О. До питання становлення комунікативно-прикладного жанру «класична музика в сучасній обробці» і функціонування академічних творів у масовій музичній культурі	176
Ергієва Е. К проблеме художественной целостности музыкального произведения как проявления холистичности личности пианиста	185
Стоянова А. Явище солілоквиума у сучасній композиторській творчості: до постановки проблеми	202
Аїсі. Семантичні властивості фортепіанної концертності як стильової парадигми композиторської і виконавської творчості С. Прокоф'єва (на прикладі Другого фортепіанного концерту)	215
Гань Сяосюе. Композиційні та текстологічні функції прийому відчуження в музиці	228
Ду Сяошун. Проблема художнього синтезу у камерно-вокальних циклах Д. Шостаковича	239

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

Лукашенко Н. Концерт-рапсодія для домри с оркестром В. П. Задерацкогo: композиторська інтерпретація жанрово-стилевої моделі	250
Хорошавина Е. Пути формирования исполнительской сербской гитарной традиции: от национально-культурных установок к уникальным стилистическим приемам	269
Федчун Т. Історичні умови концертнування західноукраїнських піаністів за межами регіону і на теренах зарубіжжя у ХІХ–ХХ ст.	279
Буркацький З. Інструктивні етюди в творчій роботі духового відділу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової	292
Небога О. Київська вокальна школа у першій половині ХХ ст.	302
Єрьоменко А. Баянні п'єси на фольклорні мотиви Анатолія Гайдєнка	311

Дондик О. Новітні жанрово-стильові тенденції у концертній діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» (на прикладі аналізу сценічного проекту «Класика жартома: Choir Smiles»)	325
Дун Синьюань. Музичні принципи створення образу персонажа в операх М. А. Римського-Корсакова	338
Хе Венлі. Інтерпретативно-стильові підходи до фортепіанного мистецтва Ф. Шопена	349
Го Цяньпин. Эстетические и композиционные основания декламационного-мелодического речитативного стиля оперы С. Барбера «Ванесса»	360
Чжан Сяюн. Поняття виконавська майстерність піаністів у мистецькому дискурсі	372
До уваги авторів	380

ВІД ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

До уваги читачів пропонується **двадцять п'ятий випуск** наукового вісника Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової «Музичне мистецтво і культура».

У його **змісті** віддзеркалені провідні напрями розвитку вітчизняної музикознавчої науки у їх єдності з інтеграційними тенденціями світової гуманітарної думки. Центральні позиції сучасного музикознавства, як це засвідчує тематика та проблемна орієнтація наукових статей, що увійшли до запропонованої збірки, пов'язані з актуалізацією історичного способу пізнання, історіологічних настанов культурної свідомості; з підсиленням інтересу до методології мистецтвознавчої науки як до засобу збереження її цілісності та дискурсивної доцільності; з укрупненням індивідуально-особистісного підходу до мистецьких та мистецтвознавчих реалій, з виокремленням долі творчої особистості як необхідної складової культуротворчого процесу.

Матеріал збірки підтверджує, як стали позицію редакційної колегії, поєднання у межах одного розділу напрацювань визнаних українських музикознавців та пошукувачів наукового ступеня, котре дозволяє відкривати певну естафету методичних настанов, творчих думок у галузі вітчизняної музичної науки.

У цілому матеріал збірки традиційно упорядкований за **трьома головними тематичними напрямками, що утворюють три структурних розділи наукового вісника:**

- історія та теорія музичного мистецтва і культури;
- загальнотеоретичні аспекти музикознавства;
- проблеми сучасної музичної педагогіки та виконавства.

У **першому розділі** містяться статті, пов'язані з проблемами жанрово-стильового розвитку музичного мистецтва, музичної естетики та семіології, стильового та комунікативно-інформаційного розвитку мистецтва (С. Мирошниченко, Ю. Грібіненко, О. Андріянова, А. Носуля, Ю. Курурівський, Чжан Мяо, Чжан Івен, Ван Лунчуань, Чжу Сяоле, Чжу Веньфен, Лі Фанюань, Чжан Тяньтянь).

Другий розділ присвячений вивченню закономірностей естетичного діяння музичного мистецтва та музичного мислення, виявленню смислової парадигматики музичної культури, з'ясуванню питань термінології та поняттєво-методичного кола музикознавчого та культурологічного аналізу (Г. Завгородня, С. Осадча, Н. Брояко та В. До-

рофеева, О. Федорова, К. Єргієва, А. Стоянова, Аїсі, Гань Сяосюе, Ду Сяошуан).

Третій розділ збірки формують статті, пов'язані з питаннями виконавського стилю та виконавської стилістики, зумовлені явищами жанрового змісту та семіології музично-виконавської творчості (Н. Лукашенко, О. Хорошавіна, Т. Федчун, З. Буркацький, О. Небога, А. Єрьоменко, О. Дондик, Дун Синьюань, Хе Веньлі, Го Цяньпин, Чжан Сянюн).

Предметний зміст статей, що увійшли до даного випуску наукового вісника «Музичне мистецтво і культура», підтверджує думку про важливість інтеграції науково-предметних інтересів музикознавців-дослідників та музикантів-практиків.

Матеріали статей дозволяють формувати уявлення про шляхи оновлення понятійно-термінологічного апарату музикознавства та створення нових дослідних концепцій, визначати пріоритетні напрями науково-творчих пошуків, провідні риси композиторської, виконавської, музично-педагогічної творчості.

Повний переклад тексту статей англійською мовою розміщений на веб-сайті збірки <http://music-art-and-culture.com>.

Запрошуючи авторів до подальшого співробітництва, редколегія наголошує на необхідності уваги авторів до вимог щодо оформлення статей. Правила оформлення статей містяться наприкінці збірки у розділі «До уваги авторів». Дотримання наведених у цьому розділі правил сприятиме оперативності випуску наукового вісника.

Головний редактор —
доктор мистецтвознавства,
професор, академік АНВО України,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
заслужений діяч мистецтв України,
ректор ОНМА імені А. В. Нежданової,
завідувач кафедри теорії музики та композиції
О. В. Сокол

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.05+785

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-8-18

Светлана Владимировна Мирошниченко<https://orcid.org/0000-0002-3961-0661>

кандидат искусствоведения, профессор,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой
svet12024@gmail.com

ВОЗРОЖДАЯ ИЗ НЕБЫТИЯ ВЕЛИКОГО: АНТОНИН РЕЙХА

Цель статьи — характеристика творчества великого чешско-французского композитора, музыкального теоретика, педагога, надолго забытого, а в нашей стране и вовсе не известного — Антонины-Джозефа Рейха; описать окружение Рейха, вокруг которого сконцентрировались многие великие композиторы: те, с которыми он дружил, у которых учился, и кто учились у него. **Методология.** Применены методы историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что позволило осветить особенности формирования творческой индивидуальности Рейха в контексте дальнейшего исследования музыки композитора. **Научная новизна** заключается в освещении жизни Рейха, полной событий, переездов из страны в страну, поисков своего творческого пути, анализе творческого стиля, не исследованного в современном музыковедении. **Выводы.** Творчество Рейха оказалось промежуточным звеном между полифонистами эпохи барокко и последующих веков, т. к. он впитал основы мышления барокко, классицизма, романтизма и во многом предвосхитил будущее музыкального языка XX века. Теоретические труды Рейха-профессора на долгие годы стали основой учебного процесса в консерватории Парижа и др.

Ключевые слова: Антонин Рейха, творческий путь, барокко, классицизм, романтизм, композитор, музыковед, педагог, полифония.

Miroshnichenko Svetlana, Ph.D. in History of Arts, professor of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, the department of the theory of music and composition

Reviving of the greatest from the oblivion: Antonin Reicha

The purpose of the article is to describe the works of a great Czech-French composer, musical theoretician, teacher, forgotten for a long time, and moreover, unknown in our country at a — Antonin-Joseph Reicha; to describe the surrounding of Reicha, around which many great composers were concentrated: those with whom he was friends, who taught him and whose teacher he was. **Methodology.** Method of historical and cultural, theoretical and genre-style analysis have been applied, which made it possible to highlight the features of the formation of Reich's creative individuality in the context of further research on the composer's music. **Scientific novelty** lies in covering the life of Reich, full of events, moves from country to country, search of his own creative path, analysis of the creative style that has not been studied in contemporary musicology. **Conclusions.** The works of Reich turned out to be an intermediate link between polyphonists of the Baroque and later centuries, as he absorbed the basics of the Baroque, Classicism, Romanticism and he anticipated the future of the musical language of the XX century to a large extent. The theoretical works of Reicha became the basics for the educational process in the Paris Music Academy and others for a long time.

Keywords: Antonin Reicha, creative path, Baroque, Classicism, Romanticism, composer, musicologist, teacher, polyphony.

Мірошниченко Світлана Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики і композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Відроджуючи з небуття великого: Антонін Рейха

Мета статті — характеристика творчості великого чесько-французького композитора, музичного теоретика, педагога, надовго забутого, а в нашій країні і зовсім не відомого — Антоніна-Джозефа Рейха; описати оточення Рейха, бо навколо нього сконцентрувалося багато великих композиторів: ті, з якими він дружив, у яких навчався, та хто вчилися у нього. **Методологія.** Застосовано методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що дозволило виявити особливості формування творчої індивідуальності в контексті подальшого дослідження музики композитора. **Наукова новизна** полягає у висвітленні життя Рейха, сповнене подій, переїздів з країни в країну, пошуків свого творчого шляху, аналізі творчого стилю, який не досліджений у сучасному музикознавстві. **Висновки.** Творчість Рейха виявилася проміжною ланкою між поліфоністами епохи бароко і наступних століть, тому що він ввібрав основи мислення бароко, класицизму, романтизму і багато в чому передбачив майбутнє музичної мови XX століття. Теоре-

тичні праці Рейха-професора на довгі роки стали основою навчального процесу в консерваторії Парижа і ін.

Ключові слова: Антонін Рейха, творчий шлях, бароко, класицизм, романтизм, композитор, музикознавець, педагог, поліфонія.

Актуальність дослідження. Ми преподаем полифонию, ее изучаем, слушаем, знаем. Все, естественно, преклоняемся перед музыкой И. С. Баха — великого и непревзойденного полифониста и выразителя идеологии эпохи барокко. И все последующее полифоническое творчество композиторов — классиков, романтиков, XIX–XXI столетий, сравниваем с баховским. Ищем и часто находим значительную общность, производность; выявляем новизну, отличающую и в определенной степени разрушающую баховские тенденции фактурности, жанровости, тонального плана, формообразования.

Полифония проникла в различные жанры: прелюдии, сонаты, симфонии, в камерную, симфоническую, вокальную, оперную музыку. Но фортепианные полифонические циклы будто исчезли как таковые в XIX веке.

На долгое время наступила эпоха «учебной полифонии», проявившаяся особенно в фортепианной музыке. И вдруг, именно вдруг, резкий качественный скачок в полифоническом мышлении композиторов различных стран на рубеже XIX–XX веков, а также в России и Украине во второй половине XX века. Естественно, оно вобрало новую гармоническую, тональную, фактурную систему всего прошедшего времени, но все равно разнообразие полифонической мысли удивляло и восхищало.

Все началось с фортепианного цикла Д. Шостаковича (созданного к 300-летию И. С. Баха), затем Р. Щедрин (1964). А потом, как из рога изобилия, появился целый полифонический цветник — фортепианные циклы В. П. Задерацкого, А. Караманова, В. Библика, А. Яковчука, В. Иванова, М. Скорика и других, поражающие обилием решения вариантности фугированных форм (мы говорим только о ярких, талантливых циклах).

И вот теперь, думаю, найдено промежуточное звено в данном жанре, которое объяснит столь яркий расцвет и разнообразие полифонического языка во второй половине XX века в жанре фортепианного полифонического цикла. Этим звеном оказалось творчество и научные труды чешско-французского композитора XIX века — педагога, блестящего теоретика, создателя учебников по теории и композиции, монографий об основах «новой» полифонии, на которых обучались

целые поколения будущих композиторов, — **Антонина (Антон) Рейха**. Заполнился XIX век «появлением» великого полифониста и сразу изменилась вся история полифонического мышления. Иоганн Себастьян Бах воссоздал полифоническую барочную логику: это свобода в рамках определенных законов или же сформулированных и закрепленных в творчестве и педагогической системе. Этим Бах дал импульс к развитию полифонического мышления на многие века.

И теперь не только от Баха следует отталкиваться в поисках последователей XX века, но, думается, и от творчества Антонина Рейха, который стал следующим значительным звеном в системе полифонического мышления XIX века.

Научная новизна: в статье освещается жизнь А. Рейха, поиски своего творческого пути, анализируется творческий стиль, не исследованные в современном музыковедении.

Цель статьи — характеристика творчества великого чешско-французского композитора, музыкального теоретика, педагога, надолго забытого, а в нашей стране и вовсе не известного — Антонина-Джозефа Рейха; описать окружение Рейха, вокруг которого сконцентрировались многие великие композиторы: те, с которыми он дружил, у которых учился, и кто учились у него. **Объект исследования** — творчество А. Рейха. **Предмет исследования** — творческая биография композитора в аспекте разнообразия его профессиональной деятельности.

Анализ исследований и публикаций. Об Антонине Рейхе в нашей стране практически ничего не известно, что мы и хотим восполнить. О его жизни и творчестве известно очень мало: это статьи в энциклопедиях [2–4] и единственное небольшое отечественное эссе о Рейхе в монографии И. Бэлзы «Очерки развития чешской музыкальной классики» без каких бы то ни было анализов его произведений [1], а также незначительная иностранная литература [6], энциклопедии, вступительная статья к полифоническому циклу 36 фуг [5]. Обратим внимание, что в этих источниках обычно не совпадают годы жизни и творчества Рейха.

Основное содержание. Рейха возглавил формирование классико-раннеромантической полифонической свободы стиля, а часто и формы. Он также обосновал возможность «нового» полифонического мышления, как теоретически, так и практически (как композитор, теоретик, педагог). Рейха, в свою очередь, как бы подвел еще раз высший итог законам барочной полифонии, затем «разрушил» ее

основы на базе классических и раннеромантических законов мышления — формообразования, гармонии, тонального плана, предвосхитив будущее.

И затем многие импульсы для дальнейшего многоуровневого развития фортепианного (и не только) полифонического мышления, причем не только П. Хиндемита, но и Д. Шостаковича, Р. Шедрина, К. Караева, украинских композиторов — В. Задерацкого, А. Караманова, В. Бибика, А. Яковчука, В. Иванова, М. Скорики, С. Шустова и др.

Имя при рождении	Фр. Antoine-Joseph Reicha, чеш. Antonín Rejcha
кто	чешский и французский композитор, теоретик музыки, педагог
Дата рождения	26 февраля 1770
Место рождения	Прага, Богемия
Дата смерти	28 мая 1836 (66 лет)
Место смерти	Париж, Июльская монархия
Страна	Богемия Франция Чехия
Профессии	композитор, писатель, музыковед, педагог, профессор университета
Жанры	опера, симфония, камерные произведения, fuga

Его жизненный путь почти совпал с бетховенским (с которым они были дружны, вместе учились в университете, играли в одном оркестре), хотя Рейха и прожил дольше: родился в 1770 году в Праге — умер в 1836 в Париже (66 лет), захватив период развитого классицизма, переходящего в романтизм. А Бетховен, как известно, прожил 57 лет: родился в 1770 в Бонне — умер в 1827 в Вене.

Возникают наиболее интересные три вопроса: знал ли Рейха произведения Иоганна Себастиана Баха? Насколько была распространена музыка Рейха и действительно ли она могла повлиять на творчество композиторов его времени и последующих поколений? Каким образом проникла его музыка в Россию и Украину?

Думается, что Рейха, конечно, был знаком с творчеством И. С. Баха, т. к. оно продолжало распространяться благодаря его сыновьям, ученикам, последователям. О знании музыкального языка Баха говорит и полифоническое творчество Рейха, соблюдение им иногда определенных канонов барочного времени при написании фуг (например, доминантовые и тональные ответы, принципы по-

строения экспозиции и т. д.). Хотя он и называл полифонию Баха «старой».

Музыка Рейха была достаточно известна и даже популярна в его время. Следует также иметь в виду, что у него было большое количество учителей, друзей, а затем и учеников по композиции, через которых также могли стать известными произведения и учебники Рейха. Не забудем, что многие поколения учились по его научным трудам, по его учебникам, на его произведениях.

И также многие композиторы Российской империи надолго выезжали за границу и общались с композиторами Запада, да и те, в свою очередь, неоднократно посещали Россию с концертами. А уж во второй половине XX века появились величайшие возможности общения с любыми произведениями прошлого...

Конечно, мы не можем утверждать, что творчество Рейха было очень широко известно во всех странах, особенно композиторам из России (Интернета, к сожалению, тогда не было), но круг общения у композитора был достаточно широк. И мы знаем, что Рейха учился сам и учил других, общаясь с огромным количеством музыкантов, композиторов:

У кого учился Рейха	Кто учился у профессора Рейха
С 1789 года обучался в Боннском университете вместе с Людвигом ван Бетховеном; его учителем был Кристиан Готлиб Нефе (учитель Бетховена); занимался у Иоганна-Георга Альбрехтсбергера (1736–1809) и у Антонио Сальери; виделся (а возможно и занимался) с Йозефом Гайдном.	Адольф Адан, Иосиф Абенгейм (1804–1891), Гектор Берлиоз, Ференц Лист, Шарль Гуно, Луиза Фарранк (1804–1875), Сезар Франк и многие другие, с ним планировал заниматься Фредерик Шопен.

Во всяком случае, именно Рейха сумел стать собирателем старой и основоположником новой системы мышления: полифонического и гомофонно-гармонического; нового восприятия на всех уровнях: стилевом, жанровом, тематическом, тональном, формообразующем, тембровом. Рейха был не просто передовым теоретиком и композитором того времени, но и предвосхитил дальнейшие пути развития теории и практики композиции, особенно в сфере полифонического мышления. Обратим внимание, что даже Бетховен, изучив 36 фуг Рейха, решил, что музыка их слишком экспериментальна.

Итак, кратко познакомимся с жизненными событиями Антонина Рейха. Родился 26 февраля 1770 года в Праге (Богемия, Чехия), в семье

Шимона Рейха, городского музыканта, который играл на тромбоне в духовом ансамбле. Отец умер через 10 месяцев после рождения сына, а мать в воспитании и обучении сына заинтересована не была. Отношения у нее с сыном не складывались, и в 10 лет Рейха убежал из дома.

Сначала его приютил и обеспечивал дед, живший в Клатове, а затем его усыновил дядя: скрипач, известный концертмейстер, виолончелист и композитор Йозеф (Иосиф) Рейха (1746–1795); композитор и исполнитель в княжеской капелле в Валлерштайне в Баварии. Он и стал учителем мальчика, которого обучили игре на скрипке, флейте и фортепиано, а также, по настоянию жены Йозефа, французскому и немецкому языком.

В 1785, в 15 лет, Рейха переехал с дядей в Бонн, где познакомился и подружился с молодым современником — Бетховеном и начал изучать композицию (втайне от дяди, который запрещал Антонину эти занятия — вспомним аналогичные события из жизни Баха) с Кристианом Готлибом Нефе, учителем Бетховена.

В 1789 (в словаре речь идет о 1788-м годе [2, 178]) он стал флейтистом в оркестре капеллы курфюрста, где работал концертмейстером и его дядя, а на альте тогда играл Л. Бетховен (тогда же они оба посещали университет, изучали философию И. Канта). Там Рейха познакомился с инструментальными произведениями мастеров мангеймской и венской школ, французской оперой, начал сочинять музыку (в 1787 написал первую симфонию) [4, 591]. Молодой Рейха также изучал математику, физику и философию в университете в Бонне, куда поступил в 1789 году (где обучался и Бетховен).

Несколько лет Рейха жил, учился и работал в Бонне, зарабатывая исполнением музыки. Спокойная жизнь была нарушена в 1794 году, когда город захватили французские войска и оркестр был распущен. Рейха удалось сбежать в Гамбург. Там он начал давать частные уроки гармонии и контрапункта, а свободное время посвящал композиции, изучению методики преподавания музыки, а также математике и философии. В 1794–1799 годах Рейха преподавал игру на фортепиано в Гамбурге; в эти годы написал свою первую оперу «Убальди, или Французы в Египте».

В 1799 Рейха перебрался в Париж (как считает Штефан Кунце, в 1800–1802 он впервые посетил Париж [6]). Он надеялся стать успешным оперным композитором и поставить свою оперу. Но мечта не сбылась: несмотря на поддержку и усилия влиятельных друзей Рейха не удавалось добиться признания как оперному композитору. Хотя

здесь он был признан оркестровым композитором, сочинив две исполняемые симфонии.

В 1801 (по некоторым сведениям в 1802-м году [3, с. 1098]) композитор покинул Париж и переехал в Вену. На новом месте Рейха возобновил встречи с Людвигом ван Бетховеном и вновь принялся за учебу: его учителями стали Иоганн-Георг Альбрехтсбергер и Антонио Сальери и, кроме того, Рейха часто виделся с Йозефом Гайдном. Этот период жизни в Вене был особенно важен для него, так как там он подружился с Йозефом Гайдном, которого ценил более других композиторов и с которым был знаком через дядю в Бонне. Ярким свидетельством их дружбы стало посвящение Рейха опуса «34 фуги для фортепиано» Йозефу Гайдну (впервые опубликован в Вене в 1805 году). Первая теоретическая работа Рейха «Новая система фуги» подводит и объясняет теоретическую базу этих фуг [3, 1097–1098].

Вскоре композитор начинает публиковать крупные циклы сочинений: «36 фуг» и «Искусство варьирования для фортепиано» — большой трактат с этюдами-упражнениями «Practische Beispiele», струнные квартеты и др. Трактат «Practische Beispiele» сопровождался не менее экстравагантными, наполненными романтическими изысками, упражнениями для пианистов, где встречаются как полиритмия, так и политональность. Уже здесь он заглянул в XX век.

В автобиографии Рейха вспоминал этот период своей жизни как наиболее активный и значимый, что, однако, не длилось долго: начавшиеся в 1803 году наполеоновские войны вынудили Рейха покинуть Вену.

Рейха решил вновь попытаться заняться оперным творчеством в Париже, окончательно переехав туда в 1808 году. Из многочисленных опер Рейха поставлены были три, но ни одна не получила признания публики (хотя по некоторым источникам здесь с успехом шли его комические оперы [2, 178]). Были поставлены его комические оперы «Калиостро» (1810), «Наталья» (1816), «Сафо» (1822).

Тем не менее, Рейха оставался в Париже и вскоре стал известен как блестящий учитель и теоретик. С 1817 года (с 1818 [2, 178; 3, 1098]) он — профессор композиции Парижской консерватории. Позже многие ученики Рейха стали профессорами Парижской консерватории, а опубликованный к 1818-му году (в некоторых источниках не раньше 1819) трактат по композиции («Cours de composition musicale») вскоре стал стандартным учебником, по которому обучались студенты. Гектор Берлиоз говорил, что Рейха преподавал кон-

трапункт «с замечательной ясностью» и научил «многому в немногих словах» и за короткое время, был достаточно критически настроен и свободомыслящ в вопросах искусства. Но Рейха-композитор не мог увлечь Берлиоза, который считал его сочинения перегруженными техническими ухищрениями, за редкими исключениями — холодными и называл его «математиком в музыке» [6].

Революционные и нетрадиционные для того времени теоретические работы Рейха оказали значительное влияние на многих композиторов девятнадцатого века: это капитальный теоретический труд «Трактат о мелодии» (1814), «Курс музыкальной композиции», «Трактат о гармонии» (1819–1824), «Трактат о высокой композиции» (1833).

Рейха не оставлял и сочинение музыки: в 1817 были изданы 34 этюда для фортепиано (вновь оказывается число 34, как и в цикле фортепианных фуг), и в том же году начал писать ставшие впоследствии знаменитыми духовые квинтеты, которых создал более 20.

В Париже Рейха прожил всю оставшуюся жизнь. Среди его учеников были Абенгейм, Гектор Берлиоз (отозвавшийся некрологом на смерть учителя), Ференц Лист, Шарль Гуно, Луиза Фарранк, Сезар Франк и многие другие; с Рейха планировал (мечтал) заниматься Фредерик Шопен. В класс теории и композиции к Рейха стремились многие композиторы и исполнители.

Гражданином Франции Рейха стал в 1829 году, а двумя годами позднее был награжден орденом Почетного легиона. В 1831 году представлен к ордену Почетного легиона, а в 1835 Рейха был избран в члены Академии художеств на место Буальдье. Через год Рейха умер (28 мая 1836 года, в 66 лет) и был похоронен на кладбище Пер-Лашез во Франции.

Среди произведений Рейха до наших дней сохранили свое значение (но, к сожалению, только в зарубежье) ансамбли для духовых инструментов, особенно квинтеты, сделаны многие записи его ансамблевых произведений. Возрождены и записаны его полифонические произведения — 34 фортепианные фуги. Хотя им созданы многие произведения: оперы — «Арджена, королева Гренады» (поставлена в 1805), в том числе комические — «Калиостро» (поставлена 1810), «Наталья, или Русская семья» (пост. 1816), «Сафо» (1822) и др.; для оркестра — 2 симфонии, увертюра «Итальянские сцены»; 24 квинтета для духовых, 20 струнных квартетов, 7 струнных трио, 12 сонат для скрипки и фортепиано; другие камерные произведения, пьесы для

фортепиано. Но надолго были забыты и полифонические циклы, в том числе «24 фуги» и «34 фуги».

Выводы. Творчество Рейха оказалось как бы промежуточным звеном между полифонистами эпохи барокко и последующих веков, т. е. впитало основы мышления барокко, классицизма, романтизма и во многом предвосхитило будущее музыкального языка XX века. Теоретические труды Рейха-профессора на долгие годы стали основой учебного процесса в консерватории Парижа и др.

В истории музыки Антонин Рейха остался преимущественно своими теоретическими трудами по композиции, однако его произведения-сочинения представляют, по мнению ряда исследователей, не меньший интерес. И только в последнее время часто исполняются, записываются за рубежом.

Венские струнные квартеты Рейха были забыты после его смерти, но оказали влияние на квартеты Бетховена и Шуберта. Среди поздних сочинений Рейха наиболее важны его квинтеты и другая музыка для духовых инструментов. В квинтетах Рейха экспериментирует с сонатной формой, добиваясь свободного использования в ней до пяти независимых тем. Как отмечал Рейха в автобиографии, он был одним из первых композиторов, серьезно занявшихся музыкой для духовых инструментов. Однако квинтеты Рейха вскоре оказались также забыты, поскольку были написаны для старинных духовых, которые скоро были заменены новыми инструментами с более совершенными механизмами. Но теперь произведения Рейха адаптированы и часто исполняются, записываются.

Рейха признавал, что ответственность за малую известность его музыки лежит, прежде всего, на его нежелании уделять время пропаганде своего творчества: он предпочитал заниматься композицией и теорией и не любил искать издателей и исполнителей. Но представляется, что наступили новые времена, новые стилевые поиски...

Отметим, что некоторые из идей Рейха (например, микротональная музыка или исследования народной музыки с целью создать оперы на национальные темы, т. е. более аутентичные) были, помимо всего прочего, слишком революционными для того времени. Собственно, как и его поиски и великие находки в области жанров и полифонического мышления.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Белза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. Москва; Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1951. С. 104–106.
2. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов / сост. М. Ю. Миркин. Москва : Советский композитор, 1969. С. 178.
3. Рима́н Г. Рейха (Reicha) Антон // Музыкальный словарь. Пер. с 5-го нем. изд., доп. рус. отд. Москва-Лейпциг : Юргенсон, 1896. с. 1097–1098.
4. Соловьева Т. Н. Рейха // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 591–592.
5. Sykora V. J. Antonin Rejcha. 36 Fugen fur Klavier. London, 1973. P. 3–5.
6. Kunze S. (Munchen). Anton Reichas «Entwurf einer phrasirten Fuge» Zum Kompositionsbegriff im fruhen 19. Jahrhundert // Archiv fur Musik Wissenschaft Wiesbaden, 1968. P. 280–307.

REFERENCES

1. Belza, I. (1951). Essays on development of Czech musical classics. Moscow-Leningrad : State Music Publishing House [in Russian].
2. Brief biographical dictionary of foreign composers (1969). Moscow: Soviet composer [in Russian].
3. Riman, G. (1896). Reyha (Reicha) Anton. Musical dictionary. Moscow-Leyptsig : Yurgenson [in Russian].
4. Solovieva, T. (1978). Reicha. Musical encyclopedia (Vol. 4). Moscow : Soviet Encyclopedia [in Russian].
5. Vaclav Jan Sykora (1973). Antonin Rejcha. 36 Fugen fur Klavier. London [in Germany].
6. Stephan Kunze (Munchen) (1968). Anton Reichas «Entwurf einer phrasirten Fuge» Zum Kompositionsbegriff im fruhen 19. Jahrhundert. Archiv fur Musik Wissenschaft Wiesbaden [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2017

УДК 78.03+785.7

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-19-30

Юлія Олександрівна Грібінсько

<https://orcid.org/0000-0003-4891-5157>

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової
j.a.g@ukr.net

**СЕМАНТИКО-КОМПОЗИЦІЙНІ ФУНКЦІЇ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕМБРУ
У ТВОРЧОСТІ Г. УСТВОЛЬСЬКОЇ
(НА ПРИКЛАДІ КОМПОЗИЦІЇ № 1)**

Метою роботи стає виявлення специфіки індивідуально-авторського втілення можливостей інструментального тембру в творчості Г. Уствольської, а також розкриття тембрової своєрідності творів композиторки на прикладі Композиції № 1. Методологічного основою дослідження є системно-аналітичний та жанрово-стильовий підходи. Залучаються текстологічний та виконавський стилістичний аналізи. Наукова новизна. Представлена в статті сторона інструментального почерку композиторки на сьогоднішній день залишається за рамками авторитетних досліджень, присвячених особливостям стилю Г. Уствольської. Цей дослідницький ракурс допомагає виявити якісно нову, відмінну від інших, сферу образності, що сформувалася в творчості композиторки; розширює уявлення про природу музики Г. Уствольської за рахунок визначення тембрових якостей її творів. Тембровий аспект творів композиторки проявляє себе також в незмінній перевазі певних інструментальних тембрів, серед яких вагому роль відіграє тембр туби, що отримує особливе структурно-семантичне значення в розгортанні драматургії творів Г. Уствольської. Висновки. Авторське трактування тембрів інструментів в Композиції № 1 формується в контексті концентрованого композиторського мислення Г. Уствольської, що не допускає навіть думки не те що про зайві, але й просто про додаткові деталі. Така спрямованість визначає важливе значення особливостей тематизму, ритміки, будови вертикалі і динаміки в вибудовуванні образів інструментальної партитури.

Ключові слова: інструментальний тембр, темброва драматургія, інструментальна музика, Композиція, тембр туби.

Grybynenko Julia, Ph.D. in the History of Art, assistant professor of the department of music history and musical ethnography of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantico-compositional functions of the instrumental timbre in the work of G. Ustvol'skaya (on the example of Composition No. 1)

The purpose of the work is to identify the specificity of the individual and author's implementation of the instrumental timbre in G. Ustvol'skaya's work, as well as the timbre peculiarity of the composer's works on the example of Composition No. 1. **The methodology of the research** basis of this study is the system-analytical and genre-style approaches. Textual and performing stylistic analyzes are attracted. **Scientific novelty.** The presented in the article side of the composer's handwriting of the composer today remains beyond authoritative studies devoted to the peculiarities of G. Ustvol'skaya's style. This research perspective helps to reveal a qualitatively new sphere of imagery, different from the others, formed in the composer's work; expands the idea of the nature of music G. Ustvol'skaya by determining the timbre qualities of her works. The timbre side of the composer's works also manifests itself in the author's invariable preference for certain instrumental timbres, among which the timbre of trumpet plays a significant role, which acquires a special structural and semantic significance in the development of the playwriting of G. Ustvol'skaya's works. **Conclusions.** The author's interpretation of the timbres of instruments in Composition No. 1 is formed in the context of Ustvol'skaya's concentrated compositional thinking, which does not even allow thought to be anything but superfluous, but simply about additional details. This orientation determines the importance of the features of thematic, rhythmic, vertical structure and dynamics in the alignment of the images of instrumental score.

Keywords: instrumental timbre, timbre dramaturgy, instrumental music, Composition, timbre of trumpet.

Грибиненко Юлия Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Семантико-композиционные функции инструментального тембра в творчестве Г. Уствольской (на примере Композиции № 1)

Целью работы становится выявление специфики индивидуально-авторского претворения возможностей инструментального тембра в творчестве Г. Уствольской, а также раскрытие тембрового своеобразия произведений композитора на примере Композиции № 1. **Методологической основой** исследования являются системно-аналитический и жанрово-стилевой подходы. Привлекаются текстологический и исполнительский стилистический анализы. **Научная новизна.** Представленная в статье сторона инструментального почерка композитора на сегодняшний день остается за рамками авторитетных исследований, посвященных особенностям стиля Г. Уствольской. Этот исследова-

тельский ракурс помогает выявить качественно новую, отличную от других, сферу образности, сформировавшуюся в творчестве композитора; расширяет представление о природе музыки Г. Уствольской за счет определения тембровых качеств ее произведений. Тембровая сторона произведений композитора проявляет себя также в неизменном предпочтении автором определенных инструментальных тембров, среди которых весомую роль играет тембр тубы, приобретающий особое структурно-семантическое значение в развертывании драматургии произведений Г. Уствольской. **Выводы.** Авторская трактовка тембров инструментов в Композиции № 1 формируется в контексте концентрированного композиторского мышления Уствольской, не допускающего даже мысли не то что о лишних, но просто о дополнительных деталях. Такая направленность определяет важное значение особенностей тематизма, ритмики, строения вертикали и динамики в выстраивании образов инструментальной партитуры.

Ключевые слова: инструментальный тембр, тембровая драматургия, инструментальная музыка, Композиция, тембр тубы.

Актуальність дослідження. Своєрідність тембрового мислення Галини Уствольської проявляється в музиці всіх жанрів, до яких вона звертається. Крайні диспропорції, дисбаланс інструментарію поєднуються в творах композиторки з принципами тембрової персоналізації, обмеженість складів з багатством тембрової палітри, нова функціональність інструментарію зі зверненням до традиційних тембрів. Всі перераховані фактори вказують на підвищення ролі тембру в творчості Галини Уствольської як емоційно-виразного та композиційно-структурного елемента, на збільшення його питомої ваги в загальній фабулі, архітектоніці її творів. Однак інтерес до цієї сторони інструментального почерку композиторки на сьогоднішній день залишається за рамками авторитетних досліджень, присвячених розкриттю особливостей стилю Г. Уствольської. Цей дослідницький ракурс допомагає виявити якісно нову, відмінну від інших, сферу образності, що сформувалася в творчості композиторки; розширює уявлення про природу музики Г. Уствольської за рахунок визначення тембрових якостей її творів.

Метою статті стає виявлення специфіки індивідуально-авторського втілення можливостей інструментального тембру в творчості Г. Уствольської, а також розкриття тембрової своєрідності творів композиторки на прикладі Композиції № 1 «Dona nobis pacem».

Виклад основного матеріалу. В інструментальних композиціях Г. Уствольської слухове сприйняття спрямоване на окремих звук, в

якому складна взаємодія параметрів — висотних, ладових, гармонійних, метроритмічних, динамічних, артикуляційних та тембрових — організовує енергію особливого напруження всієї музичної тканини. Звукова матерія цієї музики створює поле найвищого емоційного градуса. Її не можна тільки прослухати, її необхідно прожити — вона обпікає експресією та болем, який ховається під тонким панциром «зовнішньої суворості, замкнутості, навмисної неупередженості» [1, 101]. Тому саме іманентно музичні фактори відіграють найважливішу роль в емоційно-образному втіленні композиторських висловлювань.

Звук в творах Г. Уствольської індивідуалізований за допомогою інструментального тембру, який персоніфікується, оскільки наділений тембровою характеристичністю. У творах композиторки тембри музичних інструментів уподібнюються звучанню людського голосу. Він же ототожнюється автором з «голосом» трагічного героя. Мовний прообраз в інструментальних п'єсах переломлюється по-різному. В одному випадку в мелодиці соло інструментів витримана вокальна теситура звучання, в іншому — парадоксальним чином інструментальний виконавський діапазон не обмежений, а часто й «граничний».

На пріоритет останньої якості у всій інструментальній творчості Г. Уствольської звертає увагу Тетяна Чередниченко. Про велику роль фактора «незручності» при виконанні творів композиторки говорить те, що виконавці грають у важких регістрах, «які найбільше не рекомендують в інструкціях з оркестровки». «Кожен голос повторює свій малюнок на межі можливостей, у висотній і / або гучнісній зоні, яка чи не фізіологічно резонує межею людського звершення» [7, 362].

На фактор фізичного дискомфорту, присутній в творах Г. Уствольської, також звертає увагу А. Гнатенко. У своєму дослідженні фортепіанної творчості композиторки музикознавець наводить приклади авторських ремарок, виконання яких викликає больові відчуття у піаніста при грі, наприклад, П'ятої або Шостої сонати [2]. На наш погляд, такі ремарки цінні і необхідні для виконавців, тому що допомагають розставити смислові акценти в творах, непростих для гри в метроритмічному аспекті, а також для розуміння внутрішньої спрямованості.

Слід зазначити, що внутрішній стан трагічного героя творів Уствольської визначає взаємозв'язок з авторським сприйняттям навколишнього світу. Звідси походить особливий особистісно-суб'єктивний, сповідальний тон музичного вираження. Твори Г. Уствольської справляють враження загадки — вони «зашифровані», але уважне вслуховування виявляє в них «оголене почуття, чи не сповідь»

[3, 16]; «Немає нічого значнішого та грандіознішого самозабутнього, ревного звернення самотньої людини до Бога» [3, 14]. Сповідальність визначає «концепційну лінію» творчості Уствольської і стає однією з найважливіших тем її музичної філософії.

Інструментальний склад Композиції № 1 «Dona nobis pacem» досить оригінальний. Цей твір написано для трьох інструментів — флейти пікколо, туби і фортепіано. Роль кожного інструмента в творі незвичайна, як і загальний інструментальний склад. «Ультратембрів» в Композиції немає, кожен інструмент виступає як соліст. У драматургії твору виразно намічається розшарування на два плани-голоси, доручені партіям туби і флейти пікколо. Об'єднуючою ланкою стає тембр фортепіано, представлений у вигляді ударно-дзвонної звучності. Партія цього інструмента насичена різкими кластерами, секундовими гронами, які кинуті недбало, відчайдушно, а в високому регістрі нагадують металевий дзвін.

Потужний звук туби в контроктаві та свистячий звук флейти пікколо грають в Композиції роль протилежних планів-полосів. Вибрані тембри часто «оркестрові» за силою звучності, що їх врівноважує. Серед нечисленних музичних інструментів композиції провідну мелодійну лінію композиторка доручає тубі. Саме її соло відкриває звучання Композиції. Хоча при цьому в творі кожен інструмент має право називатися солюючим. Тембри зливаються, незважаючи на те, що на перший погляд важко повірити в їх сумісність. Інструменти звучать в єдиному хороводі, стрімкому потоці, змальовуючи загальний напружений характер твору.

Спроби музикознавчих осмислень Композиції № 1 не привели дослідників творчості Уствольської до єдиної думки. Так, наприклад, Б. Кац виявляє в цьому творі відображення концепції, властивої для творчості Д. Шостаковича, яка може бути втілена за наступною схемою: перша частина — натиск, розпад, катастрофа, друга частина — протистояння, протест та третя частина — заціпеніння, благання [3]. Всі перераховані стадії рельєфно виражені в Восьмій симфонії Д. Шостаковича. Інші музикознавці, серед них О. Гладкова та А. Гнатенко, розглядають Композицію як звернення до внутрішнього стану особистості, до показу шляху здобуття людиною внутрішньої чистоти. Це образний розвиток будується на діалогічному протистоянні сфер — спокою та мани, руйнування та тиші [1; 2].

Особливою властивістю, що показує, з одного боку, глибину тембрових якостей обраних в Композиції інструментів, з іншого, іманент-

ною складовою музичної мови Уствольської стає гранична експресія. Вона виникає в результаті постійного прагнення до протиставлення динаміки, причому кожен з нюансів доведений до межі (часто вживається композиторкою ремарка *espressivissimo*, що також підтверджує високе емоційне напруження творів). В середині твору динаміка коливається від *pppp* до *ffff* в різних градаціях. Ось, наприклад, загальний динамічний план першої частини Композиції:

ff fff p fff ffff p fff ffff ff fff p fff fff fff f ppp pppp

Подібні динамічні перепади сприяють розширенню простору звукоsvіту Г. Уствольської. Композиторка зіштовхує крайності динаміки, також як і крайності регістрів і тембрів. Авторські ремарки в партитурах дають нерідко градації гучності (від п'яти форте до п'яти піано), але для Г. Уствольської важлива не граничність динаміки сама по собі, а прагнення до перспективи, до істинної далі, до «Вищого в вічності»: використання поза межної динаміки є в певному роді символом волі, що проводить за кордони будь-яких обмежень.

Композиція трьохчастинна. Однак завдяки наявності наскрізної лейтінтонації музичний матеріал всіх частин твору сприймається як продовження одне одного. Крім того, друга й третя частини Композиції за задумом композиторки повинні виконуватися *attaca*. Таким чином, в побудові форми Композиції спостерігається явне прагнення до одночастинності.

Вся перша частина чітко ділиться на сім розділів, драматургія і структура яких будується на варіюванні провідної інтонації основної теми. Кожен з розділів контрастний відносно попереднього темпово і / або відрізняється тембровим наповненням.

Перший розділ починається з потужного звучання соло туби. Основна тема викладається за допомогою різкого акцентування кожної ноти. Цікаво, що цей штрих проникає в партії всіх учасників ансамблю та знімається тільки в третьому розділі, який примирює обидві сторони. До самотнього гарчання інструменту в контроктаві незабаром приєднуються різкі кластери фортепіано в високому регістрі. Кластерні звучання не тільки служать величезній драматургічній напрузі (образам плачу, страждання, тому що ґрунтуються на гронах секундових інтонацій в гармонічному звучанні), але й створюють відчуття ритуального характеру музикування.

Тема-зерно будується на секундових ходах, які не поспішаючи розширюють свій діапазон до меж кварти. Для неї характерні пошаблеві

звукові послідовності прямого, найчастіше висхідного або хвилеподібного малюнку. У подібному русі перевага віддається секундовим інтонаціям, які в процесі розгортання вичленовуються та звучать або як ламентозні ходи, або як інтонації протесту, крику (в експресіоністському трактуванні), або як екстатичні, монотонно повторювані інтонації «болісно-блаженної несамовитості». Зауважимо, що тяжіння до тематизму подібного формату, заснованого на коротких поспівках, імпульсах властиво для усієї творчості Г. Уствольської.

Власне мелодійний зміст теми оформлено в гранично лаконічні (часто на рівні мотиву) мелодико-інтонаційні «стрижні». Важливу роль у створенні тематичної характерності грає в композиції темброросонорний фактор. Поряд з традиційними способами розвитку (вичленування з тематичного осередку елемента та його розвиток; ритмічна зміна мотивів, поліфонічне перетворення (ракохід, обернення), варіювання і т. д.), Г. Уствольська створює своє коло прийомів, яке включає реєстрово-темброві перефарбування та зміну артикуляції, що стали важливою та невід'ємною частиною контрапунктичних перестановок, оскільки за кожним тематичним елементом в експозиції закріплений певний тип артикуляції. Такий тематизм, в якому першорядні не тільки мелос, але й тембр, й артикуляція є особливою «інтонацією, що організована на основі рівнофункціональної (в сенсі спрямованості на створення ефекту тематичної характерності) взаємодії різних виразних чинників» [5, 52]. Використання композиторкою подібного тематизму в своїй творчості ще раз підтверджує думку про те, що твори Г. Уствольської мають глибоку смислову ємність, високий рівень інформативності та змістовності. Саме такий тематизм і дозволяє досягти композиторці повного втілення цих стильових рис.

Звуки туби, які експонують головну тему, наділені особливою глибиною та щільністю звучання, чого і вимагає автор від виконавця. Уствольська просить тубіста грати кожну ноту осмислено, глибоко, так, як якщо б на неї падав вимовлений з усією вагомістю склад глибоко значимого слова. У партитурі це прохання композиторки знаходить вираз в акцентуванні, артикуляційному підкресленні кожної ноти в партіях туби та флейти пікколо, кожної ноти або співзвуччя у фортепіано прийомами *sforzando* і / або *marcato*. Цей виконавський прийом вказує на значущість, глибоке смислове наповнення кожного звуку основної теми і кожного звуку твору, з одного боку, та формує високий градус напруги в партитурі Композиції, з іншого.

Для мідних духових інструментів *marcato* — найбільш природний та широко вживаний штрих. Слід зазначити, що термін *marcato* в духовій практиці дуже часто застосовується як синонім терміну «акцент», оскільки в побуті найхарактернішою ознакою цього штриха вважається саме акцентованість. На думку О. Харитонова, ці поняття необхідно чітко розділити. Термін «акцент» має бути пов'язаний в першу чергу зі сферою динаміки та означати динамічне виділення всього звуку, або виділення початку звуку з активним динамічним спадом в «стаціонарній» частині. Термін *marcato* має означати конкретний штрих, тобто якісно визначене комплексне явище, в якому акцентованість — лише один з компонентів звуковидобування [4].

Акцентованість — явище саме по собі не унікальне, притаманне не тільки штриху *marcato*, а в цілому властиве членороздільному, дискретному типу звуковидобування. Це повною мірою пояснює велику кількість акцентованих звуків в музичній тканині творів Утвольської, які стають іманентною складовою її стилю.

Гучнісні акценти, які супроводжують тему, завжди зрозумілі, відкриті, очевидні. Характерна риса цього явища — «рупорність», що підсилює до крику важливі смислові точки твору. Утвольська, як автор, що ставиться до явищ навколишнього мікро- та макросвіту надзвичайно серйозно, в своїй творчості — спілкуючись з виконавцями, слухачами — «кричить», волає.

Слід звернути увагу ще на одну деталь, *marcato* — штрих, який застосовується в досить обмежених темпових рамках духової практики, — від повільного до помірнього. Процес згасання вимагає часу для того, щоб встигнути бути відтвореним та сприйнятим. Але Утвольська ставить перед тубістом завдання виконання швидких звукових послідовностей, які призводять циклічний режим роботи дихальних м'язів (посилення і спади їх активності на кожному звуці) до швидкої втоми, а значить, вимагають додаткових зусиль від виконавця. В якійсь мірі композиторка змушує виконавця «вистраждати» текст Композиції, який колись нелегкою працею дістався і їй. Додамо, що про «вистражданість» своїх творів Утвольська говорила неодноразово. Так, якщо їй щось однозначно не подобалося в виконанні її музики, і вона була проти цього, композиторка категорично наголошувала: «Не для того страждала».

Крім того, важливого значення в артикуляційному плані набуває прийом *glissando*, що залишається прерогативою партій туби та флейти пікколо протягом усієї Композиції. Утвольська трактує цей ви-

конавський прийом як значний у вибудовуванні образного каркаса основної теми та як прийом, що руйнує рівномірну температурацію музичної мови й «звільняє» її музику, що дозволяє прямувати за кордони обмежень.

Тема, викладена у туби (зауважимо, що і в цілому партія цього інструмента), звучить переважно на *f*, в різноманітніших градаціях. Ці динамічні відтінки додають густому тембру інструмента металевий блиск. Звук ніби не вміщується в інструменті, і туба починає дрібно тремтіти по всій своїй довжині. Цей специфічний для туби нюанс був помічений не тільки Г. Утвольською та досить широко застосовувався іншими композиторами. Таку тубу можна почути, наприклад, в балеті С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта»

Початкова тема Композиції незмінно прозвучить двічі: як вступ та повноцінне проведення в партіях флейти пікколо й фортепіано. Надалі, розвиваючи тему, композиторка доручає її фортепіано, в партії якої вона (тема) піддається різним перетворенням (ми почуємо її в обігу). На тлі триваючого варіаційного розвитку елементів основної мелодійної побудови почне формуватися друга тема, витоки якої лежать в одному з мотивів першої. З одного з мотивів першої тут вичленюються окремі мотиви другої теми та по черзі звучать у всіх голосах: від флейти пікколо до фортепіано, а потім до туби. Б. Кац порівнює ці переключки з поліфонічним прийомом проведення другої теми в подвійній фузі [3].

У третьому розділі починається розробка двох основних тем. У напруженому, експресивному звучанні окремі інтонації стикаються, перегукуються в партіях різних інструментів, темброво перевдягаються. Музична тканина то ущільнюється за допомогою неймовірно потужних хроматичних кластерів, то постає в виразному одноголоссі. У стрімкому хороводі, сплітаючись, кружляють дві теми, зливаючись та стикаючись, відкрито конфліктуючи. Гранично гучна динаміка — кожен інструмент повторює свій малюнок на межі своїх тесітурних можливостей; таким загальним хаосом композиторка наповнює четвертий і п'ятий розділи твору.

Шостий розділ являє собою репризу, в якій повертається початковий темп, інтонації оспівування у флейти та кластери фортепіано, але на відміну від експозиції, де основна тема була у туби, тут вона проводиться у фортепіано в нижньому регістрі, що в тембровому відношенні згладжено і звучить не так різко й напружено, як у це було у виконанні туби. Завершується перша частина кодою, яка побудована

на інтонації з головної теми: в басі висхідні секунди, які перегукують-ся з тими, що сходять пощаблово ходами в іншому голосі.

Друга частина Композиції ніби вривається в тишу різкими хроматичними кластерами, знайомими за музичним матеріалом першої. Тут композиторка точно та детально описує виконавські прийоми звуковидобування кластерів, які представлені дуже різноманітно. Драматургія другої частини будується на протистоянні речитативних інтонацій у туби — її мелодійні ходи не нові, це все ті ж секундові наспівки, з яких була зіткана головна тема першої частини, — і грон кластерів в партії фортепіано.

Б. Кац бачить структурно-інтонаційний зв'язок провідної мелодії другої частини зі знаменною мелодією. Побудова мелодійної лінії на основі обмеженої кількості коротких наспівок нагадує про твори російських майстрів допетровської епохи. Кожен розділ частин мелодії музикознавець називає рядками, тоді як мотиви можна було б назвати погласицями. Але сила самобутності та індивідуальності музичної мови Уствольської така, що це своєрідне втілення настільки злилося з індивідуальним стилем композиторки, що стало у неї єдиним авторським виразом [3].

Кожна наступна частина Композиції зменшується в об'ємі, і третя частина складає лише п'яту частину першої. Значення третьої частини набуває форму — післямови, вона звучить як відгомін тих драматичних подій, які розгорталися в першій частині. Вся частина звучить на *p* (в різних динамічних градаціях від *p* до *pppp*) що відразу вносить різкий контраст в загальне розгортання драматургії Композиції. Розосередження музичної тканини — протяжні співзвуччя у фортепіано та ненаголошені четвертні в партії туби (замість тридцять других, шістнадцятих та восьмих) — також сприяють створенню ефекту відстороненості. Боязке чергування терцій та квінт у фортепіано, глухий, низький, довгий звук у туби і мелодійні уривки у флейти перериває гуркотіння кластерів й вереск флейти, як нагадування про настрої першої частини. Але потім знову повертається умиротворення звучання кількох звуків теми у флейти, відчужені інтервали фортепіано і відзвуки у туби. Третя частина — це своєрідний компроміс в зрівноважуванні неординарного інструментального складу твору, тому що саме тут звучання фортепіано, туби і флейти пікколо, збираючись в хорал, набуває достатню гармонійність.

Висновки. Авторське трактування тембрів інструментів в Композиції № 1 формується в контексті концентрованого композиторсько-

го мислення Уствольської, що не допускає навіть думки не те що про зайві, але й просто про додаткові деталі. Така спрямованість визначає важливе значення особливостей тематизму, ритміки, будови вертикалі і динаміки в вибудовуванні образів інструментальної партитури.

У творчості Уствольської зростає значимість елементів, які раніше вважалися другорядними відносно темброутворення, таких як артикуляція, штрихи, динаміка. Наявність багатого нюансування дозволяє досягти великої кількості темброколеристичних «градацій», створити свого роду «рельєф» всередині оркестрової тканини або її окремих пластів. Вона «обумовлює» інтонування майже кожного звуку», наділеного «експресією дисонансу і консонансу» (В. Холопова). Нерідко в творах відбувається дуже тонкий розподіл барв всередині однієї фрази: точно зважуються динамічні відтінки, нюанс окремих тонів. Застосовуються спеціальні знаки, що визначають характер інтонування — всілякі умовні символи для позначення видів звуковидобування та прийомів гри, в яких композиторка часом знаходить точний еквівалент образу. Нарешті, в ремарках нерідко враховується те, що раніше було в рамках виконавської волі.

Трактування тембрів інструментів змінюється в процесі камернізації інструментальної творчості Уствольської. Скорочення інструментів, а отже і оркестрових голосів партитури призводить до згортання масштабів форми, до одночастинності. При цьому зростає, з одного боку, роль кожного інструмента в драматургії твору, а з іншого боку, зростає значущість композиторсько-виконавських прийомів.

Особливе значення в композиційній побудові «*Dona nobis pacem*» набуває тембр туби, в якому Г. Уствольській вдалося розгледіти потенціал сольо-мелодійного інструменту. Однак зауважимо, що в кількісному відношенні в творчості композиторки переважають твори, в яких туба проявляє себе, перш за все, як оркестрово-ансамблевий інструмент, як невід'ємний учасник мідної духової групи, як вірний васал, що підтримує свої тембром-профундо звучання всього оркестру.

Спрямованість Уствольської до крайнощів, неприйняття «середніх» станів, граничність експресії, полярне протиставлення динаміки, доведене до краю нюансування — всі ці ключові риси стилю композиторки пояснюють присутність партії туби в інструментальній тканині переважної більшості творів. Масивний суворий тембр цього інструмента найнижчий за регістром, стає крайнім полюсом партитури Уствольської, її опорою. Тетяна Чередниченко зазначила, що

висотна шкала в фактурі творів Уствольської постає як система розташованих один над одним, спрямованих вгору плато. Внизу сильний басовий голос. Голос туби. «Його лінія подається в плакатному збільшенні завдяки широкому та густому тембру, що дає старт спрямованості композиторки до особистого абсолюту» [7].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гладкова О. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. СПб.: Музыка, 1999. 168 с.
2. Гнатенко А. Искусство как ритуал: размышления о феномене Галины Уствольской. *Музыкальная академия*. Вып. 4. С. 24–32.
3. Кац Б. Семь взглядов на одно сочинение. *Советская музыка*. 1980. Вып. 2. С. 9–16.
4. Харитонов А. Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен. М.: Водолей, 2010. 144 с.
5. Цытович В. О специфике тембрового мышления Белы Бартока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03. Л., 1973. 23 с.
6. Цытович В. Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси. *Дебюсси и музыка XX века*. Л.: Музыка, 1983. С. 64–90.
7. Чередищенко Т. Музыкальный запас. 70-е. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

REFERENCES

1. Gladkova, O. (1999) Galina Ustvol'skaya. Music is like an obsession. St. Petersburg: Musica [in Russian].
2. Gnatenko, A. (1995) Art as a ritual: reflections on the phenomenon of Galina Ustvol'skaya. *Musicalnaya Akademiya*. Vip. 4. S. 24–32 [in Russian].
3. Katz, B. (1980) Seven views on one work. *Sovetskaya musica*. Vip. 2. S. 9–16 [in Russian].
4. Kharitonov, A. (2010) Sound extraction on brass instruments as an articulation-dashed phenomenon. М.: Vodolei [in Russian].
5. Tsytovich, V. (1973) About the specifics of timbre thinking of Bela Bartok: author's abstract. dis. for the competition uch. degree of cand. art studies: special. 17.00.03. L. [in Russian].
6. Tsytovich, V. Fonizm of the orchestral vertical Debussy. Debussy and music of the twentieth century. L.: Musica, 1983. S. 64–90 [in Russian].
7. Cherednichenko, T. (2002) Music stock. The 70th. Portraits. Cases. М.: No-voe Literaturnoe Obozrenie, [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017

УДК 78.01+78.03/782

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-31-42

Оксана Вікторівна Андріянова

<https://orcid.org/0000-0003-1117-2425>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної

академії імені А. В. Нежданової

aaksinya1996@gmail.com

АНТОНІО ПАСКУЛЛІ: СИНТЕЗ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Мета роботи: Дослідження пов'язане з вивченням творчості італійського композитора і віртуоза-гобоїста Антоніо Паскуллі в контексті розвитку інструментальної музичної культури Європи першої половини XIX ст. Стильові особливості композиторської творчості А. Паскуллі розглядаються на прикладі творів *Concerto sopramotivi dell'opera «La Favorita» di Donizetti*, *«Ricordo di Napoli»*, *«Le Api»*. **Методологія.** Використовуються методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що дозволило охарактеризувати універсальність творчості Антоніо Паскуллі, виділити основні жанрово-стилістичні риси його композиторського стилю. **Наукова новизна** роботи полягає у зверненні до творчості маловідомого в українському музикознавстві гобоїста-віртуоза XIX ст. Антоніо Паскуллі. **Висновки.** Творчість А. Паскуллі наслідує традиції віртуозно-виконавського стилю епохи романтизму. Композитор досконало володів своїм інструментом, і писав твори, в яких використовувався увесь технічний арсенал гобоя. Неймовірна технічна складність його творів ставить перед виконавцем завдання володіння усім комплексом виразних і технічних можливостей інструмента. Виразні засоби «діамантового стилю» в творах А. Паскуллі часто співвідносяться з вокальним стилем бельканто (фіоритури, аріозність), що демонструє особливі виразні можливості гобоя — уподібнення співу, здатність максимально наблизитися до вокальної кантилени. Твори Паскуллі для гобоя досі представляють істинну вершину художньої змістовності і межі технічної складності.

Ключові слова: романтизм, композитор, виконавець, віртуоз, гобой, Паскуллі.

Andriianova Oksana, Ph.D. in the History of Art, assistant professor of the department of chamber ensemble of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Antonio Pasculli: a synthesis of compositional and performing works

The purpose of the work: The research is connected with the study of the works of an Italian composer and virtuoso oboist Antonio Pasculli in the context of the development of the instrumental musical culture of Europe in the first half of the XIX century. The style features of compositional works of A. Pasculli are considered on the example of the works *Concerto sopramotivi dell'opera «LA FAVORITA» di Donizetti*, *«Ricordo di Napoli»*, *«Le Api»*. **The methodology.** The methods of historical and cultural, theoretical and genre-style analysis are used, which in a complex allowed to characterize the universalism of the works of Antonio Pasculli, to identify the main genre and stylistic features of his compositional style. **Scientific novelty** of the work consists in appeal to the creativity of the oboist-virtuoso of the XIX century Antonio Pasculli, little-known in Ukrainian musicology. **Conclusions.** Creative works of A. Pasculli follow traditions of a virtuoso-performing style of Romanticism. The composer perfectly mastered his instrument, and, accordingly, wrote works in which the entire technical oboe arsenal was used. An incredible technical complexity of his works puts the performer in charge of mastering an entire complex of expressive and technical capabilities of the instrument. Expressive means of a «diamond style» in the works of A. Pasculli are often correlated with a vocal style of *bel canto* (grace notes, *ariosity*), which demonstrates unique expressive possibilities of the oboe — likening to singing, an ability to get as close to the vocal cantilena as possible. Pasculli's works for the oboe still represent a true top of artistic content-richness and the limits of technical complexity.

Keywords: Romanticism, composer, performer, virtuoso, oboe, Pasculli.

Андриянова Оксана Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Антонио Паскулли: синтез композиторского и исполнительского творчества

Цель работы: Исследование связано с изучением творчества итальянского композитора и виртуоза-гобоиста Антонио Паскулли в контексте развития инструментальной музыкальной культуры Европы первой половины XIX в. Стилевые особенности композиторского творчества А. Паскулли рассматриваются на примере произведений *Concerto sopramotivi dell'opera «La favorita» di Donizetti*, *«Ricordo di Napoli»*, *«Le Api»*. **Методология.** Используются методы историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что в комплексе позволило охарактеризовать универсализм творчества Антонио Паскулли, выделить основные жанрово-стилистические черты его композиторского стиля. **Научная новизна** работы заключается в обращении

к творчеству малоизвестного в украинском музыковедении гобоиста-виртуоза XIX ст. Антонио Паскулли. **Выводы.** Творчество А. Паскулли наследует традиции виртуозно-исполнительского стиля эпохи романтизма. Композитор в совершенстве владел своим инструментом, и писал произведения, в которых использовался весь технический арсенал гобоя. Невероятная техническая сложность его произведений ставит перед исполнителем задание владения всем комплексом выразительных и технических возможностей инструмента. Выразительные средства «бриллиантового стиля» в сочинениях А. Паскулли часто соотносимы с вокальным стилем бельканто (фиоритуры, ариозность), что демонстрирует особые выразительные возможности гобоя — уподобление пению, способность максимально приблизиться к вокальной кантилене. Произведения Паскулли для гобоя до сих пор представляют истинную вершину художественной содержательности и пределы технической сложности.

Ключевые слова: романтизм, композитор, исполнитель, виртуоз, гобой, Паскулли.

Актуальність теми дослідження. У XIX столітті в європейській інструментальній музиці можна говорити про нову епоху, пов'язану з діяльністю інструменталістів-виртуозів, які часто ставали набагато популярнішими за композиторів. При цьому дуже багато композиторів того часу отримували популярність передусім як видатні виконавці, що віртуозно володіють тим або іншим інструментом. У числі таких музикантів можна назвати і знаменитого гобоїста XIX ст. Антоніо Паскулі, який підняв на нову висоту виконання на гобої.

Серед матеріалів з історії музичного мистецтва практично відсутня література, в якій висвітлюється творчість популярного за життя віртуоза-гобоїста Антоніо Паскулі. Ім'я Паскулі відкрили наново публіці Хайнц Холлігер та Омар Дзоболі [6] завдяки знахідкам рукописів у бібліотеках, концертним виконанням і записам на дисках його творів. Омарові Дзоболі в 1985 р. ще живі тоді дочки А. Паскулі Кончетта і Лаура подарували декілька нерозбірливих рукописів і інструменти свого батька на знак вдячності за популяризацію його творчості.

Мета дослідження — охарактеризувати діяльність італійського композитора і віртуоза-гобоїста Антоніо Паскулі в контексті розвитку інструментальної музичної культури Європи першої половини XIX ст.; виявити стильові особливості композиторської творчості А. Паскулі на прикладі аналізу творів *«Concerto sopramotivi dell'opera LA FAVORITA di Donizetti»*, *«Ricordo di Napoli»*, *«Le Api»*.

Виклад основного матеріалу. На початку XIX століття формується новий тип музиканта «віртуоз-композитор» (термін І. Ямпольського [5]), що об'єднує в одній особі виконавця і композитора. Піаністи Р. Шуман, Ф. Ліст, Ф. Шопен, А. Рубінштейн, органіст С. Франк, скрипалі Н. Паганіні, Л. Шпор і Л. Ауер підкорювали публіку вражаючою технікою, виконавським темпераментом і емоційним напруженням, властивими музичному мистецтву романтизму.

«Віртуоз-композитор» — центральна фігура романтизму. Між ним і «граючим композитором» XVII–XVIII століть існує принципова відмінність: для «граючого композитора» виконавське мистецтво — це засіб реалізації своїх творчих спрямувань, для «віртуоза-композитора» — навпаки, композиторська творчість — лише засіб для демонстрації виконавської майстерності. Нові просторово-акустичні умови (великі концертні зали) зажадали від виконавців більшої сили й інтенсивності звучання, розвитку віртуозної техніки як динамічної форми передачі музичного руху, пошуку нових виразних і технічних засобів виконавського мистецтва.

Виконуючи лише власні твори, «віртуоз-композитор» обмежується жанрами віртуозних концертів, фантазій, варіацій на популярні оперні теми і блискучих характерних п'єс, частіше неглибоких за змістом, але що демонструють індивідуальну виконавську майстерність. «На публіку впливають віртуозний розмах гри, сміливий політ фантазії, барвиста гама емоційних відтінків. Якнайповніше і яскраво, згідно з романтичною естетикою, почуття художника, його особа повинна проявитися при улюбленому публікою завершальному номері програми — вільній фантазії на задану тему» [3, 39].

Серед гобоїстів XIX століття характерним і яскравим прикладом «віртуоза-композитора» є Антоніо Паскуллі, внесок якого у розвиток гобойного виконавства важко переоцінити.

Антоніо Паскуллі (13.10.1842–23.02.1924) музичну кар'єру розпочав досить рано, з 14 років він виступав з концертами в Італії, Німеччині й Австрії. З 1860 по 1913 рік Паскуллі був професором по класу гобоя і англійського ріджа в Королівській консерваторії в Палермо. З 1879 року по 1913 Паскуллі очолював муніципальний музичний колектив, що виконував, разом з музикою італійських авторів тієї епохи, твори Р. Вагнера, К. Дебюссі, Е. Гріга, Я. Сібеліуса, Й. Гайдна, Л. Бетховена і твори самого Паскуллі.

Творча діяльність Паскуллі свідчила про неабияку виконавську майстерність видатного гобоїста. Паскуллі давав безліч концертів і

був дуже популярний за життя. Стиль Паскуллі відрізнявся бездоганною інтонацією, технікою і вражав нескінченністю дихання. Виконавець розробив техніку перманентного дихання на гобої і створював надзвичайно важкі, насичені нескінченними ланцюжками трелей, арпеджіо і хроматичними пасажами твори, під час виконання яких традиційне дихання порушує драматургію і знижує враження від почутого.

Як і Ніколо Паганіні, не знаходячи композицій, які могли б повністю продемонструвати його надзвичайні здібності, Паскуллі написав для власного виконання безліч творів і значно поповнив репертуар гобоїста. В нього 20 гобойних фантазій на теми з відомих опер В. Белліні («Пірат», «Сомнамбула»), Г. Доницетті («Фаворитка», «Любовний напій», «Полиевкт»), Дж. Россіні («Вільгельм Телль»), Дж. Верді («Сицилійська вечірня», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Травіата», «Ріголетто»), Дж. Мейєрбера («Гугеноти»); велика кількість транскрипцій для гобоя і фортепіано (арфи), Trio Concertante для гобоя, скрипки і фортепіано на теми з опери «Вільгельм Телль», транскрипція скрипкових Каприсів Роде, етюдів, у тому числі з супроводом фортепіано, оркестрова «Fantasia 8 Settembre at Altavilla», «Libera» для чотирьох голосів з оркестром, симфонічна поема «Наяди і Сильфіди», Елегія пам'яті сина «Di qui non si passa», три романси для гобоя і фортепіано.

Концерт на теми опери Г. Доницетті «Фаворитка» (Concerto sopramotivo dell'opera «La favorita» di Donizetti) є дуже характерним прикладом музичного мистецтва епохи «блискучого стилю» — фантазією на теми з відомих опер. Фантазія в даному випадку і композиторська, і виконавська, оскільки автор твору об'єднував у своїй особі і того, й іншого. Саме цією обставиною пояснюється воістину блискуча розробка мелодій, запозичених з опери Г. Доницетті. І хоча А. Паскуллі не називає свій твір фантазією, а визначає його як концерт, очевидно, що в основі його композиційної ідеї лежить вільний розвиток початкового мелодійного тематизму. Яскраве звучання гобоя — масштабне у своїй тембровій різноманітності і тонкощах нюансування, концертує на фоні дуже стриманої партії фортепіано.

Концерт на теми «Фаворитки» органічно вписується в традицію віртуозних інструментальних п'єс, що створювалися музикантами, які досконально знали технічні можливості свого інструмента і представляли його виразний потенціал. Серед таких п'єс — «блискучі рондо», фантазії, варіації, попури і тому подібне. Характерно, що цей

твір дуже часто називають «Фантазією» на теми опери Г. Доніцетті, що вказує на відчуття в ньому ідеї творчої уяви, «гри» з чужим матеріалом, такою показовою для музичного романтизму. «Романтичну фантазійність можна сміливо назвати одним з головних естетичних понять, що детермінують специфічне світосприйняття художників XIX століття», — відмічає Т. Ляхіна [2, 69].

Крім того, фантазія як спочатку імпровізаційний жанр дає можливість демонстрації своєї виконавської майстерності, також такої цінної для «віртуоза-композитора». Т. Ляхіна також говорить про те, що в романтиків фантазійний жанр нерозривно пов'язаний з виконавською творчістю, оскільки повинен справити враження імпровізаційної безпосередності, спонтанного народження образів, створення музичної композиції у момент її виконання [2]. Саме із становленням так званого віртуозно-романтичного стилю, появою фігури «віртуоза-композитора» дослідники пов'язують розвиток жанру фантазії в романтичну епоху [5].

У XIX столітті широкого поширення набувають фантазії на популярні оперні теми, вони були обов'язковим завершальним номером в концертній програмі віртуоза-інструменталіста. Даному різновиду фантазії, в якому присутні віртуозно-романтичні риси — великий розмах, драматизм, імпровізаційність, речитативні епізоди, віртуозні каденції та ін., — віддавали данину усі великі виконавці. Саме до такого типу творів можна віднести Концерт на теми «Фаворитки» А. Паскуллі.

Відмітимо, що в цьому творі чітко розподілені функції гобоя і фортепіано — як інструментів, що виконує соло і акомпанує, причому партія першого інструмента має яскраві і характерні риси концертності: велика кількість пасажів, трелей, ламаних акордів, які демонструють виразні можливості гобоя. Партія фортепіано, навпаки, дуже скромна, стримана порівняно з гобоєм і виконує швидше функцію «підтримки», гармонійної опори, на тлі якої розвивається складна у своїх технічних складових партія соліста. Це не означає, що партія фортепіано зовсім проста: в ній фрагментарно присутні і фактурна щільність, і ритмічна гострота, але закономірною є мінімізація фортепіанної фактури у міру зростання складності мелодики гобоя. Тим самим на першому плані виявляється тембр гобоя, який демонструє блискучі віртуозні можливості цього інструмента і багатство його тембральних барв, що надають йому концертуючий вигляд.

За своєю композиційною структурою Концерт є двочастинною формою, кожен розділ якої побудований на варіаційному розвитку

двох тем з опери Доніцетті — фрагментів з тенорової арії Фернандо й арії Інесс з хором з першої дії. Відмітимо, що розробка тем Доніцетті у Паскуллі відбувається в прямій відповідності з провідним вокальним стилем того часу — бельканто, який відрізнявся високою мірою технічної складності і багато в чому є схожим з «діамантовим», «блискучим» стилем інструментальної музики XIX століття. У цьому сенсі твір Паскуллі дуже показовий, за своїм стильовим виглядом він відповідає провідним естетичним тенденціям свого часу і відбиває ключові позиції виконавської практики тієї епохи.

Перша повільна частина складається з двох розділів (Largo і Adagio), в кожному з яких розробляються початкові періоди арії Фернандо. Першій частині передують короткий вступ (Andante), в якому присутня віртуозна каденція гобоя з хроматичними пасажами, арпеджіо і трелями. Ритмічна свобода і дуже гнучка мелодика надають їй яскраво виражену імпровізаційність, характерну для вільних форм салонної музики епохи романтизму — фантазій, «блискучих» рондо і варіацій. Каденція вимагає від виконавця бездоганної інтонації, довгого дихання і артикуляційної техніки.

Основна тема першого розділу дуже виразна у своїй мелодійній гнучкості. «Перенесена» з вокального виконання в гобойне, вона набуває нового тембрового колориту, який посилює ліричне звучання музики Доніцетті. Розробка цієї теми будується у Паскуллі на застосуванні трелей і стрімких, «злітаючих» пасажів, що надає музиці драматичного характеру; цей ефект також посилюється дуже щільною фактурою фортепіано, гучною динамікою і нестійкою гармонією.

У другому розділі практично без змін викладається тематизм знаменитої арії Фернандо, і лише в репризному проведенні основної теми знову з'являються трелі, органічно «вписані» композитором в мелодію Доніцетті. В репризі мелодика оперної арії Паскуллі ускладнює ритмічним дробленням з октавними ходами. Закінчується перша частина Концерту віртуозною каденцією, подібною до каденції зі Вступу, але більше розгорнутою за масштабами і демонструючою технічні можливості гобоя — трелі, довгі хроматичні пасажі, приховане двоголосся.

Друга частина Концерту швидка і будується на варіаційному розвитку характерної танцювальної теми з арії Інесс: кожен розділ цієї частини є варіацією на початковий тематизм. Всього таких варіацій 11, кожна з них перетворює ритмічно, мелодично і фактурно мелодію арії. В результаті такої різноманітної «гри» з темою Доніцетті друга

частина Концерту значно збільшується в порівнянні з першою — вона більш масштабна і різноманітна в демонстрації технічного арсеналу гобоя і віртуозної техніки виконавця. Тут і штрих стакато в швидкому темпі, і довгі пасажі, і приховане двоголосся, і октавні тріолі, і техніка перманентного дихання і т. п. Найбільш розгорнутою є десята варіація, в якій змінюється нахил ладу теми та її темп (вона звучить в однойменному мінорі в повільному темпі). Мелодійний контур основної теми набуває розмаїття, яке досягається за рахунок ритмічного дроблення кожної долі й інтонаційної гнучкості мелодичної лінії.

Приєм дроблення переростає в заміну кожної долі цілим пасажем, що знову створює ефект імпровізаційності. В результаті інструментальний тематизм партії гобоя стає навіть на візуально-графічному рівні подібним до мелодійних фігурацій стилю бельканто. Тим більше цей зв'язок відчувається в звучанні гобоя, який у буквальному розумінні «співає», «виспіває» усі інтонаційні нюанси мелодики. Завершується ця варіація розгорнутою складною каденцією, яка підводить до коди.

В цілому можна говорити про бравурний стиль цього твору, характерний для віртуозних п'єс XIX століття, метою якого як правило було уразити публіку технічним рівнем виконавської майстерності. Саме тому подібні твори дуже прості в композиційному відношенні, але надзвичайно складні в технічному плані. І саме в таких творах формувалися нові уявлення про той або інший інструмент, освоювалися його виразні можливості і шліфувалася виконавська техніка.

Ще одним прикладом віртуозного стилю А. Паскуллі є п'єса «*Спогад про Неаполь*» («*Ricordo di Napoli*»), яку сам композитор визначає як «scherzo brillante», — в кращих традиціях салонних п'єс XIX століття. Цей твір дуже схожий за своєю композиційною логікою з попереднім, але його художня ідея визначається дещо іншим жанровим сенсом. Якщо в Концерті композитор звертається до принципу фантазійності, такого характерного для романтичного творчого мислення, то тут він не випадково виносить в підзаголовок позначення «скерцо», яке має також співзвучні для музичного романтизму жанрові ознаки.

Як відомо, формування скерцо як музичного жанру відбувалося в надрах танцювальної культури, на основі танцювальних ритмо-формул. А в європейській інструментальній традиції скерцо завжди ототожнювалося з образом рухливої й енергійної музики, музичних образів, пов'язаних з динамічним, стрімким рухом. У цьому сенсі поняття моторності і танцювальності практично ототожнювалися

в музиці XVII–XVIII століть. Також, у зв'язку з танцювально-мото-рним генезисом скерцо, зазвичай виділяють його ігрову ідею, яка органічно вписується в коло романтичної образності і змістовності (про це зокрема пише О. Драннікова [1]). У випадку з п'єсою А. Паскуллі можна говорити про ігрову ідею в сенсі своєрідної «гри» композитора з основним тематизмом — двома контрастними темами ліричного аріозного плану і пісенно-танцювального. Варіюючи мелодійний, ритмічний, фактурний вигляд цих тем (в основному — другої, пісенно-танцювальної), композитор домагається абсолютно різних відтінків звучання, немов грає різними їх образами.

«Спогад про Неаполь» цілком відповідає типовому для жанру скерцо зіставленню двох контрастних образних планів — власне скерцозного і ліричного, які визначають форму цього твору. Двочастинна структура п'єси відповідає ідеї контрастного протиставлення двох тем — початкової повільної, в основі якої аріозна кантилена, і друга — з яскраво вираженою приналежністю до танцювальної жанрової сфери. Інтонаційно ці контрастні теми настільки близькі, що можна стверджувати, що перша з них є варіантом другої. Як і в розглянутому вище Концерті, розробка другої, скерцозної теми виявляється більш розгорнутою, масштабною (другий розділ) і підпорядкована принципом «діамантового стилю».

Загальним виявляється і темпове співвідношення двох розділів п'єси за принципом повільно-швидко. Також зберігається акомпануюча функція партії фортепіано, хоча в даному випадку вона багатша у фактурному і мелодійному плані, іноді навіть виходить на рівень рівноправного діалогу з виконуючим соло гобоєм. Проте тональний план твору ще простіший: композитор не виходить за межі основної тональності G-dur. І тим більш віртуозною виявляється розробка теми, гра її образними варіантами (в основному це стосується другої танцювальної теми).

Перший розділ п'єси (Largo) упереджає розгорнутий, з оркестровою фактурою фортепіанний вступ, побудований на викладі ліричної теми кантиленного характеру. Інтонаційний вигляд цієї теми багато в чому нагадує вокальну мелодіку бельканто — пластичну і вишукану у своїх фіоритурах. В процесі розвитку ця тема усе більше ускладнюється в мелодико-ритмічному плані: пасажі широкого діапазону, скачки, стакато, трель, хроматика — усі ці засоби виразності спрямовані на показ віртуозних можливостей гобоя, різноманітності його тембрової палітри.

У другому розділі (Allegretto) ці виразні засоби ще більше активізуються, вони спрямовані на максимально різноманітне перетворення танцювальної двочастинної теми, в якій вгадуються риси тарантели (розмір 6/8, рухливий, а потім і стрімкий темп). На тему створені 4 варіації і завершальна побудова, що виконує функцію коди. Варіації розділені між собою невеликими каденціями гобоя, часто із застосуванням трелей і фрагментами початкового фортепіанного вступу, що надає інтонаційну єдність композиції.

Прийоми, якими користується композитор для «гри» з основною темою, дуже різноманітні і покликані продемонструвати віртуозні можливості інструмента і виконавця. Це і ритмічне дроблення мелодії, «прикрашене» форшлагами, і зміна її метроритмічної структури та інтонаційної будови, форшлагги, хроматичні пасажі — прийоми, що вимагають від виконавця володіння інструментом, бездоганної інтонації й артикуляції, а головне техніки перманентного дихання.

Характеризуючи цей твір, необхідно також відмітити, що він є яскравим прикладом програмної музики, програмної п'єси, характерної для музичного романтизму з його прагненням до образної конкретики і мальовничої достовірності музичних образності. Програмна мініатюра у композиторів-романтиків дуже часто побудована на поступовому розгортанні одного музичного образу, його нюансуванні і різних відтінках. «Спогад про Неаполь» належить саме до такого роду творів, органічно вписуючись в традиції романтизму.

У цьому ж ключі можна розглядати і програмну мініатюру «Бджілка» (*Le Api*) — своєрідний аналог знаменитого «Польоту джмеля», а також ще один зразок музичного зображення образу *regretum mobile*. Назва п'єси вказує на граничну образну конкретику, втілення якої досягається прийомом звукообразності — бджолиний рій, що крутиться, відтворюється певними засобами музичної виразності.

Образ мелодії, що «дзичить», досягається швидким темпом, дрібною тривалістю, незмінним остинатним метроритмом, вузьким діапазоном і «пурхаючою» фактурою фортепіано. У процесі розвитку діапазон мелодії гобоя або розширюється, перетворюючись на пасажі, або максимально звукується в межах секунди, перетворюючись на настирливий дзвін. Тривалість ще більше дробиться, з'являється велика кількість хроматики і октавні ходи. Увесь комплекс цих виразних засобів спрямований на достовірне наслідування образу комахи. Технічний арсенал гобоя, представлений в цьому творі, виявляється

більш ніж спроможним, що робить цю п'єсу візитною карткою гобойного віртуозного стилю.

Проведений аналіз творів Паскуллі надає можливість стверджувати, що в історії гобойного виконання саме Антоніо Паскуллі виявився передовим музикантом своєї епохи, істинним новатором у сфері розвитку виразних можливостей свого унікального і улюбленого інструмента.

Висновки. Сьогодні ні у кого не викликає сумнівів віртуозність гобоя, інструмента — дуже яскравого у своїх виразних можливостях. Композитори XVIII, а потім і XIX століття не лише широко і усебічно використовували гобой у своїй творчості, але і з великою майстерністю розкрили його внутрішню природу, виявивши властиве йому мелодійне, співуче начало. Тим самим творча практика зумовила подальшу еволюцію і основний характер трактування тембру гобоя в різноманітних творах.

А. Паскуллі — яскравий представник «віртуоза-композитора» серед гобоїстів, якого недаремно називали «Паганіні гобоя». Виконавський стиль А. Паскуллі відрізнявся абсолютною інтонацією, винятковою технікою і феноменальністю дихання. Його твори для гобоя рясніють технічними труднощами: вони насичені ланцюжками трелей, арпеджіо і хроматичними пасажами, мелодіями з прихованою поліфонією і т. п. Усе це ставить перед виконавцями завдання технічної майстерності дуже високого рівня, використання перманентного дихання, одним словом — віртуозності. Створені Паскуллі твори для гобоя досі є істинною вершиною художньої змістовності і межі технічної складності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Дранникова О. Об игровой природе скерцо в симфонии XIX века: историко-культурологический аспект. URL: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/viewFile/400/394> (дата звернення: 19.03.2017).
2. Ляхіна Т. Фантазія в скрипковій музиці XIX століття. *Науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 82. С. 69–79.
3. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва: Музыка, 1991. 88 с.
4. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учебное пособие. Москва: Музыка, 1989. 180 с.
5. Ямпольский И. Генрик Венявский. М.: Музгиз, 1955. 40 с.
6. Zoboli O. Antonio Pasculli. Grand Concerto. Staatliche Hochschule für Musik-Bibliothek. XII ak.330. № 88. 455.

REFERENCES

1. Drannikova O. About playing nature of scherzo in the symphony of the XIX century: historical-culturological aspect. Retrieved from <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/viewFile/400/394> [in Russian].
2. Lyahina T. (2009) Fantasy in violin music XIX century, Scientific journal of the Ukraine National P. I. Tchaikovsky academy of music. (issue 82), (pp. 69–79). Kyiv [in Ukraine].
3. Malzev S. (1991) About psychology of musical improvisation. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Usov Y. (1989) History of the foreign carrying out on wind instruments. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Yampolsky I. (1955) Genrih Venyavsky. Moscow: Musgiz [in Russian].
6. Zoboli Omar. Antonio Pasculli. Grand Concerto. Staatliche Hochschule fur Musik-Bibliothek. XIIak. 330. № 88 [in German].

Стаття надійшла до редакції 28.06.2017

УДК 78.01+782/785.7+78.07.1 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-42-53

Анатолій Валентинович Носуля

<https://orcid.org/0000-0002-3003-6472>

кандидат искусствоведения, в.о. доцента

кафедры сольного пения

ОНМА имени А. В. Неждановой

odma_n@ukr.net

ГЕНЕЗИС И ЖАНРОВЫЕ АТРИБУТЫ КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ

Целью статьи является исследование генезиса камерной оперы на пути формирования ее типологических признаков и возникновения различных жанровых модификаций. **Научная новизна** обусловлена выявлением и обоснованием типологических черт, характерных особенностей жанровой сферы камерной оперы. **Методология.** В статье применяется обновленный аналитический подход в изучении европейских камерных опер, на основании которого становится возможным определять жанровые атрибуты и характерные особенности композиторского стилистического комплекса. **Выводы.** С конца XIX века, камерная опера приобретает самостоятельность, отделяясь от иных разновидностей оперного жанра, становится равноправной единицей, сохраняя и упрочивая этот статус вплоть до сегодняшних дней. Наиболее показательными чертами камернизации оперного жанра можно назвать его психологическую направленность со стремлением передать сложный и противоречивый

внутренний мир героев оперного произведения. Зачастую композиторы создают концепцию рефлексивного человека и ощущение противостояния личности окружающему миру.

Ключевые слова: опера, жанр, камерная опера, камернизация, драматургическое содержание, «новая драма».

Nosulya Anatoly, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of Department of Solo Singing of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Genesis and genre attributes of the chamber opera

The purpose of this article is to study the genesis of the chamber opera on the way of the formation of its typological features and the genesis of various genre modifications. **Scientific novelty** due to the identification and justification of typological features, characteristic features of the genre sphere of chamber opera. **Methodology.** The article uses an updated analytical approach to the study of European chamber operas, on the basis of which it becomes possible to determine the genre attributes and characteristics of the composer's stylistic complex. **Conclusions.** Starting from the end of the 19th century, the chamber opera acquires independence, being separated from other varieties of the operatic genre, becoming an equal unit, maintaining and strengthening this status right up to the present day. The most illustrative features of the operatic genre of operatic are its psychological orientation with the desire to convey the complex and controversial inner world of the heroes of operatic work. Often, composers create the concept of a reflective person and a sense of opposition to the outside world.

Keywords: opera, genre, chamber opera, chamberization, dramatic content, «new drama».

Носуля Анатолий Валентинович, кандидат искусствоведения, в.о. доцента кафедры сольного пения ОНМА имени А. В. Неждановой

Генезис та жанрові атрибути камерної опери

Метою статті є дослідження генезису камерної опери на шляху формування її типологічних ознак й виникнення різних жанрових модифікацій. **Наукова новизна** обумовлена виявленням та обґрунтуванням типологічних рис, характерних особливостей жанрової сфери камерної опери. **Методологія.** У статті застосовується оновлений аналітичний підхід до вивчення європейських камерних опер, на підставі якого стає можливим визначити жанрові атрибути та характерні особливості композиторського стилістичного комплексу. **Висновки.** З кінця XIX століття, камерна опера набуває самостійність, відділяючись від інших різновидів оперного жанру, стає рівноправною одиницею, зберігаючи і зміцнюючи цей статус аж до сьогодні. Найбільш показовими рисами камернізації оперного жанру можна назвати його психологічну спрямованість у поєднанні з прагненням передати складний та суперечливий внутрішній світ героїв оперного твору. Найчастіше композитори створюють концепцію

рефлексує людину і відчуття протистояння особистості навколишнього світу.

Ключові слова: опера, жанр, камерна опера, камернізація, драматургічний зміст, «нова драма».

Актуальність избранної теми пояснюється тим, що на рубежі XIX–XX століть, а також в перші роки XX століття багато дослідників говорили про кризу оперного мистецтва, більше того, існувало думання, що падіння інтересу до жанру опери з боку слухачів аудиторії можна пояснити ускладненням музично-драматичного змісту оперних творів. Між тим саме в зв'язі з відбуваються процесами в оперному мистецтві і прагненням вийти з кризової ситуації на рубежі XIX–XX століть відбувається процес інтенсивного жанрового оновлення, підтвердженням чого слугують десятки оперних творів, з'явившись в цей період в творчості представників різних національних шкіл, причому ці твори сьогодні розглядаються як класичні зразки оперного жанру в XX столітті.

В цілому XX століття стало періодом, коли суттєво переглядаються думки про оперний жанр і його межі. Роздуми на цю тему призводять до того, що деякі дослідники оперного мистецтва пропонують відмовитися від терміна «опера» і замінити його більш об'ємним поняттям «музичного театру». Пояснюється це тим, що значуща частина оперних творів, написаних в XX столітті, не відповідає жанровим критеріям, які протягом тривалого часу застосовувалися до опери.

Ціль статті полягає в дослідженні генезису камерної опери шляхом формування її типологічних ознак і виникнення різних жанрових модифікацій. **Наукова новизна** зумовлена виявленням і обґрунтуванням типологічних ознак, характерних особливостей жанрової сфери камерної опери. **Методологія.** В статті застосовується оновлений аналітичний підхід до вивчення європейських камерних опер, на основі якого стає можливим визначати жанрові атрибути та характерні особливості композиторського стилістичного комплексу.

Обзор літератури по избранній проблематиці. Всі музикознавчі дослідження, в яких в той чи інший ступінь згадується явище камерної опери, можна умовно розділити на три групи. До першої групи можна віднести дослідження А. Гозенпуда, присвячені вивченню історії російського і радянського оперного театру, і

очерки по драматургії опери XX століття Б. Ярустовського. В цих роботах методично розглядаються певні історичні періоди в розвитку оперного жанру і поряд з вивченням багатодійних опер розглядаються зразки опер малої форми. Другу групу досліджень складають монографічні роботи про творчість композиторів, звернених до оперного жанру і в тому числі і камерної опери. Серед подібних досліджень слід назвати роботи, присвячені вивченню творчості Б. Бартока, Б. Бриттена, З. Кодаї, П. Хиндемита, І. Стравінського і ін. Др. І, нарешті, третя група досліджень включає в себе велику кількість досліджень, які в якості предмету вибирають саме оперу малої форми або камерну оперу. До таких робіт слід віднести дослідження Р. Розенберга, А. Селицького, М. Басок, деяких інших.

Изложение основного материала. Динамічне взаємодія оперного мистецтва з сусідніми жанрами і процес проникнення в оперу елементів, характерних для інших жанрових форм, є одним з найбільш загальних ознак розвитку музики в XX столітті, що в свою чергу призводить до виникнення оперних творів змішаного типу. Так, опера зближується з ораторією, кантатою, в ній використовуються елементи пантомими, різних театральних-сценічних форм, кінематографа. В процесі більш ніж чотирихвилинного розвитку опери, виникло багато жанрових типів і історичних моделей опери, різновидностей, так чи інакше (іноді косвенно) відображають специфіку цього виду мистецтва, різних жанрових позначень.

Важливою складовою еволюції камерної опери, або як її іноді визначають — опери малої форми, стає її обогачення музично-драматургічними принципами шляхом привертання прийомів, характерних для інших театральних і музичних жанрів. Така тенденція суттєво оновлює і змінює саму природу опери, що і дозволяє нам говорити про обособленні жанру камерної опери. В свою чергу, камерна опера представляє собою неоднорідне явище, в якому можна виділити кілька напрямків, що дозволяє проводити ділення в межах цього жанрової різновидності.

Камерна опера в багатьох музикознавчих дослідженнях визначається оперою малої форми або малою оперою, тим самим розгріваючи явища великої і малої форми. Хоча поряд з подібним

обозначением не меньше распространение имеет обозначение опер, принадлежащих к малой жанровой разновидности, как камерных. Термин «камерный» оказывается уместным для отражения специфических черт небольшого оперного произведения, где камерность имеет равное отношение как к ограниченному пространственно-временным параметрам произведения, лаконичному сценическому воплощению с отказом от зрелищности и масштабности, характерной для многоактной разновидности оперы, так и к количеству исполнителей — инструменталистов и вокалистов. Последнее может служить подтверждением обоснованности применения именно данного термина — камерная опера. Иными словами, термин *камерная опера* может быть использован как универсальный, хотя и требует некоторых уточнений.

На пути жанрового становления камерной оперы особую значимость в приобретении ею ряда специфических черт, которые позволили автономизироваться этому явлению, имеют такие жанровые оперные разновидности как «мадригальная» опера, буффонная опера-интермедия, речитативно-декламационная опера, опера-диалог, опера-монолог. Общие выразительные средства и исполнительские приемы возникают между этими разновидностями и образуют своего рода «интертекст», который служит основанием для определения «своего» стиля в данной жанровой области. Отметим, что, как указывает С. Осадчая, «духовно-смысловой центр оперы не может находиться вне сюжета, действия, конфликта, характера героев, вне жанрового наклонения драматического целого» [7, 11].

Примечательно, что формирование музыкально-стилевых и стилистических свойств камерной оперы происходит в непосредственной связи между ее драматическим, поэтическим и театральносценическим уровнями. Иными словами, взаимодействие указанных уровней и возникающий как следствие феномен камерной оперы представляет типичный для этой жанровой формы художественный синтез и должен оцениваться в связи с ним. В данном контексте чрезвычайно важную роль приобретает связь со словесным (поэтическим) уровнем, который следует рассматривать и как структурно-композиционное, и как содержательное начало жанровой формы. Однако, как указывает О. Лисовая, «важнее всего связь этой жанровой разновидности с трагедийной эстетикой, что и ведет к формированию таких ее психологически углубленных разновидностей, как моноопера и дуоопера, в их явном тяготении к друг другу» [6, 69].

Исходя из сказанного, можно прийти к выводу, что с конца XIX столетия *камерная опера* становится полноценной жанровой единицей, актуальность и востребованность которой не только сохраняется, но и усиливается в музыкальной культуре сегодняшнего дня. Важной стороной камерной оперы становится тенденция психологизации образов, стремление к точному и тонкому воплощению внутреннего мира героев, сложных, противоречивых, а порой и аномальных их состояний. Причем на этом пути происходит максимальное сближение названных тенденций с индивидуальными композиторскими установками, «обостренное ощущение противостояния личности окружающему миру, концепция рефлектирующего человека, находящегося в сфере духовного и душевного отчуждения (отторжения) от самого себя и непонятной действительности» [5, 104–105].

О. Комарницкая в работе «Русская опера XIX — начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции», останавливаясь на камерной опере обозначенного исторического периода, отмечает, что «в камерных сочинениях также — в той или иной степени — действуют принципы поэтических родов искусства: драмы — в операх «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Алеко», «Боярыня Вера Шелюга», «Пир во время чумы», лирики и драмы — в опере «Франческа да Римини». «Иоланта» является, по-видимому, единственным образцом лирической оперы в русском искусстве классического периода ее моножанровом воплощении» [5, 105].

К уже обозначенным особенностям камерной оперы следует добавить еще ряд особенностей, отмеченных Б. Ярустовским. К ним следует отнести возросшее в камерной опере значение оркестра, тесную связь в логике и приемах развития оперных форм и чисто инструментальных, возросшую роль тембровой драматургии и увеличение роли разработанности в оркестровой ткани. Говоря о выразительных возможностях камерной оперы, приведем высказывание Б. Бриттена, который с особым вниманием относился к этому жанру. Камерная опера представлялась ему «более гибкой для выражения сокровенных чувств. Она дает возможность заострить внимание на психологии человека» [3, 63]. Подобный интерес к внутреннему миру человека является свойством, характерным не только для оперы, написанной для камерного состава исполнителей и ограниченного количества действующих лиц. В равной степени это свойство типично для многих других оперных произведений, вполне традиционных с точки зрения использованных драматургических, музыкально-выразитель-

ных средств и с точки зрения исполнительского состава («Воцек» А. Берга, «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича и др.).

Авторы музыковедческих работ, в которых анализируется оперное творчество отдельных композиторов, либо оперы, в которых ясно ощущается тенденция камернизации, зачастую сосредоточивают свое исследовательское внимание на изучении драматургических и формообразующих принципов произведения, не давая при этом обобщенных жанровых определений. В большинстве случаев авторы монографий сосредоточиваются на заголовках и подзаголовках, данных самим композитором, конечно, углубляя при этом изучение культурного контекста, оказавшего влияние на создание конкретного произведения.

Если традиционная система единиц деления оперы не может быть вполне приемлемой для определения специфики современной многоактной оперы, в случае с камерной общепринятая в музыковедческих исследованиях система оказывается недостаточной, а в отдельных случаях несостоятельной. Даже содержательный уровень оперного произведения перестает быть определяющим моментом драматургии и формы, как это было в классической многоактной опере XVIII–XIX веков и хотя бы отчасти сохранялось в современной многоактной опере.

Следовательно, основываясь на проведенном анализе, можно сделать вывод, что жанровый подзаголовок в камерной опере перестает отражать специфические черты драматургии и формообразования. В свою очередь указанный жанровый подзаголовок перестает служить ориентиром в анализе того или иного произведения, как это наблюдалось в случае с традиционной многоактной оперой, а сравнение по признакам общности или отличия и отнесение анализируемой оперы к той или иной группе аналогичных произведений остается необходимым моментом.

В каждой из обозначенных разновидностей камерной оперы действуют свои индивидуальные законы, которые в той или иной степени присутствуют в оперных произведениях, однако практически в каждом заметном проявлении оперного жанра можно обнаружить уникальные черты, позволяющие говорить о своеобразии его концепции. Художественная тенденция камерной оперы как «искусства состояния» связана с процессом психологического обоснования, внутренней мотивации поступков персонажей — в отличие от крупномасштабных сочинений, в которых психологические проявления

героев олицетворяют отражение предшествующего внешне-сценического действия и проецируют в свою очередь развертывание будущих сюжетных событий. Благодаря этому, как отмечает О. Комарницкая, можно говорить о возникновении особой внутреннеконфликтной драматургии, опосредованной через «коллизии главного действующего лица (выступающего чаще всего в роли единственного героя, в котором сосредоточено действенное начало, — Сальери, Барон, Алеко, Вальсингам)» [5, 104].

В связи с этим очень важными оказываются мысли М. Бахтина о художественном процессе, художественном акте. Он указывал, что художественный акт «движется не в пустоте, а в напряженной ценностной атмосфере ответственного взаимоотношения» [1, 26]. Далее М. Бахтин указывает, что хотя художественное произведение ограничено пространственно и временно, вытесняя при этом из «занятого ею пространства все остальное», но «живо и значимо» художественное произведение при этом становится только «в напряженном и активном взаимоотношении с опознанной и *поступком оцененной действительностью* (курсив наш — А. Н.)» [1, с. 26].

При этом, обсуждая процесс возникновения содержания художественного произведения, М. Бахтин приходит к заключению, что появление его есть следствием действительности познания и этического поступка, которая входит «в своей опознанности и оцененности в эстетический объект» и подвергается при этом «конкретному, интуитивному объединению, индивидуации, конкретизации, изоляции и завершению, то есть всестороннему художественному оформлению с помощью определенного материала» [1, 32]. Эти мысли М. Бахтина, чрезвычайно важные в процессе изучения любого художественного явления и его содержания, в нашем случае приобретают особое значение, так как, словами М. Бахтина, «содержание есть необходимый конститутивный момент эстетического объекта, ему коррелятивна художественная форма, вне этой корреляции не имеющая вообще никакого смысла» [1, 32].

Примечательно, что зачастую те действующие силы и обстоятельства, которые инициировали драматические (а порой трагедийные) перипетии сюжета камерной оперы, являются некоей событийной канвой и остаются за пределами произведения, то есть существует некий конфликт за рамками произведения, разрешение или обсуждение которого и разворачивается в пределах композиционных границ конкретного образца камерной оперы.

В целом художественно-эстетическая тенденция камернизации оперного жанра является результатом стремления композиторов максимально точно передать внутреннее психологическое состояние персонажей оперы, попытаться обосновать и мотивировать их поступки. В этом можно наблюдать наиболее показательное отличие от крупномасштабных оперных сочинений, в которых психологические состояния героев отражают предшествующее оперно-сценическое действие и в значительной степени определяют последующее развертывание оперного текста.

Иными словами, в многоактных операх любые психологические проявления подготовлены и объясняются предыдущим музыкально-сценическим материалом и, в свою очередь, определяют дальнейшее развитие произведения. В камерной опере словно производится оттиск, слепок психологического состояния героя в данный момент времени. Это объясняет освоение оперой нового для нее типа драматургии, который определяется И. Чистюхиным в книге «О драме и драматургии» как внутреннеконфликтная драматургия или внутренний вид конфликта [8, 62].

Исследователь характеризует этот тип драматургического конфликта как конфликт внутри человека, конфликт самого с собой. «Например, между разумом и чувством; долгом и совестью; желанием и моралью; сознанием и подсознанием; личностью и индивидуальностью; сущностью и существованием и т. д.» [8, 62]. Поэтому в театрално-сценической реализации передача внутреннего вида конфликта чаще всего происходит через коллизии главного действующего лица, выступающего в роли единственного героя, в котором сосредоточено действенное начало.

Это подтверждается продолжительным рядом оперных сочинений, в которых мы можем наблюдать либо предельно сокращенный состав персонажей, либо сведение состава к одному действующему лицу. В целом можно сказать, что, камерного типа оперного произведения характерен принцип воплощения «внутреннего человека», по М. Бахтину, с присущим данному типу полифоническим сопоставлением «контрастных неслиянных голосов». Это коренным образом отличает камерную оперу от многоактной, так как в последней присутствует разнообразие нравственно-философских точек зрения, обусловленное, в первую очередь, большим количеством действующих лиц. Особо отметим позицию М. Бахтина, который указывает, что постижение «глубин души человеческой» невозможно на пути «ов-

нешняюще-завершающего» исследования, так как «...овладеть *внутренним человеком*, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствованием в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть — точнее, заставить его самого раскрыться — лишь путем общения с ним, диалогически» (курсив наш — А. Н.) [2, 293].

Общие драматургические принципы камерной оперы связаны, с одной стороны, с концентрацией сюжета вокруг одной линии действия, что ярко контрастирует с многоплановыми сюжетными линиями, которые развиваются в большой опере. С другой стороны, в камерной опере наблюдается максимальная эмоционально-психологическая насыщенность, которая порой превосходит по своему накалу образцы многоактной оперы. Основой вокальной речи персонажей становится декламационный или речитативно-аризонный стиль, обладающий огромными возможностями в воплощении эмоционально-рефлексирующих состояний человеческой души.

Изучая принципы драматургического строения в камерных оперных сочинениях, следует отметить, что камерная опера вовлекает в свой круг художественно-выразительных и образно-смысловых средств ряд приемов и качеств, принадлежащих смежным художественным явлениям. Примером может служить традиционное для оперы сочетание драмы и музыки, однако драма предстает в несколько обновленном виде, а именно в виде использования принципов «новой драмы». Исследования последних лет, в которых затрагивается явление «новой драмы», указывают на особое понимание конфликта и его обновленную трактовку, в которой формируется новый пространственно-временной континуум, отличающийся двуслойностью и двунаправленностью. События произведений «происходят в настоящем, но проецируются на всю человеческую жизнь» [4, 156].

Выводы. Таким образом, с конца XIX века, камерная опера приобретает самостоятельность, отделяясь от иных разновидностей оперного жанра, становится равноправной единицей, сохраняя и упрочивая этот статус вплоть до сегодняшних дней. Наиболее показательными чертами камернизации оперного жанра можно назвать ее психологическую направленность со стремлением передать сложный и противоречивый внутренний мир героев оперного произведения. Зачастую композиторы создают концепцию рефлексирующего человека и ощущение противостояния личности окружающему миру.

Исходя из этого, выявляются свойства, характеризующие новую драму, и через нее объясняющие процессы, происходящие в камерной опере. Так, для произведений этого типа характерно расширение границ времени и пространства, что приводит к дискретной, разорванной композиции в произведениях, бытовая сторона может присутствовать в произведениях, но она отодвинута на второй план и является лишь обрамлением действия. Финальные сцены, как правило, не вносят ясности в представленное действие, а скорее остаются открытым текстом, многоточием. Очень показательным и важным свойством, характеризующим как произведения «новой драмы», так и камерные оперы, становится ослабление единства пространства и времени в сочетании с усилением единства действия. В «новой драме» усиление единства действия осуществляется за счет сокращения количества действующих лиц, которое сводится порой к одному главному герою (рассказчик в монодраме).

Это может быть соотнесено с идентичными процессами в камерной опере, в которой также количество задействованных в опере персонажей может быть сведено к одному действующему лицу (как в моноопере). Сами же события, разворачивающиеся в «новой драме» или камерной опере, представляют собой ряд жизненных ситуаций, фрагментов, словно вырванных из бесконечной череды событий, что очень роднит эти два явления. В целом общую устремленность драматургического решения можно представить как самое эмоционально напряженное высказывание, как «крик души», затрагивающий не только лично героя произведения, но и наиболее болезненные стороны жизни социума.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М. : Художественная литература, 1975. С. 6–72.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. *М. Бахтин. Собрание сочинений: в семи томах*. М. : Русские словари, 2000. Т. 2. С. 5–176.
3. Говорит Бенджамин Бриттен. *Советская музыка*, 1965. № 3. С. 63–64.
4. Екабсонс А. Принципы воссоздания локально-темпорального континуума в «Новой драме» рубежа XX–XXI века. *Молодой ученый*. 2012. № 7. С. 156–158.
5. Комарницкая О. Русская опера XIX — начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции : дис. ... докт. искусствоведения, спец. : 17.00.02 — музыкальное искусство. М., 2011. 757 с.

6. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания : дис. ... канд. искусствоведения, спец. : 17.00.03 — музыкальное искусство. Одесса, 2009. 176 с.

7. Осадчая С. Духовно-религиозные предпосылки реформы европейской оперы XIX–XX вв. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2013. Вип. 18. С. 10–19.

8. Чистюхин И. Н. О драме и доаматургии. М. : Высшая школа, 2002. 293 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1975) The problem of content, material and form in the verbal art. *Bakhtin M. Questions of literature and aesthetics. Studies of different years*. M.: Fiction. [in Russian].
2. Bakhtin, M. (2000) Problems of Dostoevsky's Poetics. *M. Bakhtin. Collected Works in Seven Volumes*. M.: Russian Dictionaries. Vol. 2. [in Russian].
3. Says Benjamin Britten. (1965) Soviet music. Vol. 3. [in Russian].
4. Jekabsons, A. (2012) Principles of recreation of the local-temporal continuum in the «New drama» of the turn of the XX–XXI centuries. *Young scientist*. № 7. [in Russian].
5. Komarnitskaya, O. (2011) Russian Opera XIX — early XXI centuries. Problems of the genre, drama, composition: diss.... Doctor of Art History, specialty: 17.00.02 — musical art. M. [in Russian].
6. Lisovaya, O. (2009) Programming as a genre paradigm of chamber vocal music: on the problem of performing understanding: dis.... Cand. art history, specialty: 17.00.03: Musical art. Odessa. [in Russian].
7. Osadchaya, S. (2013) The spiritual and religious background of the reform of the European opera of the XIX — XX centuries. *Musical art and culture*. Odessa: Astroprint. Vol. 18. [in Russian].
8. Chistyukhin I. N. About drama and dramaturgy. M. : High school. [In Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.09.2017

УДК 78.03+784.5

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-54-66

Юрій Степанович Кучуривський<https://orcid.org/0000-0003-0007-8636>

преподаватель кафедры хорового дирижирования
Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой
yskuchurivskyu@ukr.net

ЖАНРОВАЯ СТИЛИСТИКА РЕКВИЕМОВ ДЖ. РАТТЕРА, Б. ЧИЛКОТТА И ДЖ. ТАВЕНЕРА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ АНГЛИЙСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ

Цель статьи — обсуждение специфических особенностей жанровой стилистики образцов заупокойной мессы, представленных в творчестве современных композиторов Великобритании. **Методология.** В исследовании использованы культурологический и музыкально-исторический подходы к изучению музыкального искусства, позволяющие рассматривать жанр реквиема в широком контексте английской культуры. **Методологические установки** музыкальной культурологии дают возможность определения «ситуативного комплекса», закрепленного за реквиемом как жанром литургической музыки в католической и англиканской традициях. **Музыковедческий метод** жанрово-стилевого анализа направлен на определение специфических черт индивидуального композиторского преломления жанрового стиля реквиема в творчестве современных представителей английской хоровой музыки и его связей с национальной традицией. **Научная новизна.** В украинском музыковедении вопросы исторического развития и национальной специфики английской хоровой культуры до сих пор не становились объектом исследовательского интереса. Реквиемы британских композиторов XX века востребованы в современной исполнительской практике, и поэтому их изучение заполнит существенные пробелы как в музыковедческих разработках, так и в исполнительском осмыслении хорового репертуара. **Выводы.** В реквиемах современных британских композиторов представлены различные варианты интерпретации канонической модели латинского реквиема, которые в значительной мере «обогащены» элементами национальной хоровой традиции, связанной со стилистикой богослужбной практики англиканства (Дж. Раттер и Б. Чилкотт). Также на развитие жанра реквиема в творчестве английских композиторов современности повлияли восточно-христианские религиозные идеи православия, оригинально преломленные Дж. Тавенером. В целом жанровая стилистика реквиемов указанных композиторов опирается на структурную модель латинского реквиема, хоровой стиль англикан-

ского пения и эстетику «новой простоты», актуальную для музыкального искусства современности.

Ключевые слова: жанр, жанровая стилистика, национальная традиция, хоровая музыка, реквием, англиканское пение.

Kuchurivsky Yriy, the teacher of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, the department of the choral conducting

Genre stylistics of requiems by J. Rutter, B. Chilcott and J. Tavener in the context of the traditions of English choral music

The purpose of the article is to discuss specific features of the genre stylistics of the samples of the funeral mass presented in the works of contemporary composers of Great Britain. **Methodology.** The study used cultural and musical-historical approaches to the study of musical art, allowing us to consider the genre of the requiem in the broad context of English culture. The methodological guidelines of musical culturology make it possible to define the «situational complex» fixed for the requiem as a genre of liturgical music in the Catholic and Anglican traditions. The musicological method of genre-style analysis is aimed at determining the specific features of the individual composer's refraction of the genre style of the requiem in the works of contemporary representatives of English choral music and its connections with the national tradition. **Scientific novelty.** In Ukrainian musicology, the questions of the historical development and the national specifics of the Anglican choral culture have not been specifically the object of research interest so far. The requisites of British composers of the twentieth century are in demand in modern performing practice, and therefore their study will fill in significant gaps in both musicological studies and in performing comprehension of the choral repertoire. **Conclusions.** In requiems of contemporary British composers, various versions of the interpretation of the canonical model of the Latin requiem are presented, which are largely enriched with elements of the national choral tradition associated with the stylistics of the liturgical practice of Anglicanism (J. Rutter and B. Chilcott). Also, the development of the requiem genre in the work of contemporary British composers was influenced by the Eastern Christian religious ideas of Orthodoxy, originally refracted by J. Tavener. In general, the genre style of the requiems of these composers is based on the structural model of the Latin Requiem, the choral style of Anglican singing and the aesthetics of the «new simplicity» that is relevant to the contemporary musical art.

Keywords: genre, genre stylistics, national tradition, choral music, requiem, Anglican singing.

Кучурівський Юрій Степанович, викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Жанрова стилістика реквієму Дж. Раттера, Б. Чилкотта і Дж. Тавенера в контексті традицій англійської хорової музики

Мета статті — обговорення специфічних особливостей жанрової стилістики зразків заупокійної меси, представлених у творчості сучасних композиторів Великобританії. **Методологія.** У дослідженні використані культурологічний і музично-історичний підходи до вивчення музичного мистецтва, що дозволяють розглядати жанр реквієму в широкому контексті англійської культури. Методологічні установки музичної культурології дають можливість визначення «ситуативного комплексу», закріпленого за реквіємом як жанром літургійної музики в католицькій і англіканській традиції. Музикознавчий метод жанрово-стильового аналізу спрямований на визначення специфічних рис індивідуальності композиторського заломлення жанрового стилю реквієму в творчості сучасних представників англійської хорової музики і його зв'язків з національною традицією. **Наукова новизна.** В українському музикознавстві питання історичного розвитку і національної специфіки англійської хорової культури не ставали об'єктом дослідницького інтересу. Реквієми британських композиторів ХХ століття затребувані в сучасній виконавській практиці, і тому їх вивчення заповнить істотні прогалини як в музикознавчих розробках, так і у виконавському осмисленні хорового репертуару. **Висновки.** Реквієми сучасних британських композиторів представляють різні варіанти інтерпретації канонічної моделі латинського реквієму, які в значній мірі «збагачені» елементами національної хорової традиції, пов'язаної зі стилістикою богослужбової практики англіканства (Дж. Раттер і Б. Чилкотт). Також на розвиток жанру реквієму в творчості англійських композиторів сучасності вплинули східно-християнські релігійні ідеї православ'я, оригінально заломлені Дж. Тавенером. В цілому жанрова стилістика реквіємів зазначених композиторів спирається на структурну модель латинського реквієму, хоровий стиль англіканського співу і естетику «нової простоти», актуальну для музичного мистецтва сучасності.

Ключові слова: жанр, жанрова стилістика, національна традиція, хорова музика, реквієм, англіканський спів.

Актуальність теми. Хорові реквієми, створені сучасними композиторами Великобританії, вносять значительний вклад в сучасну європейську музику академічної традиції. Сочинення таких видатних авторів як Б. Бриттен і Э. Л. Уэббер, Дж. Раттер і Дж. Тавенер, К. Дженкис і Б. Чилкотт прочно закріпились в исполнительській практиці, деякі з них востребовані як в якості навчального репертуару, так і в концертній практиці.

позиторов звучит и в Украине. Однако, при всей очевидной востребованности в исполнительской практике, жанрово-стилистические аспекты индивидуальных композиторских трактовок жанра заупокійной мессы — до сих пор не становились предметом специального музыковедческого исследования. В частности проблема национального своеобразия жанра реквиема, представленного в хоровом наследии британских композиторов современности, и его связей с национальной английской музыкальной традицией практически не обсуждалась.

Научная новизна. В украинском музыковедении вопросы исторического развития и национальной специфики английской хоровой культуры до сих пор не становились объектом исследовательского интереса. Заупокійные мессы современных британских композиторов рассматриваются, с одной стороны, с позиций наследования национальных традиций английской профессиональной и богослужбной музыки, с другой — в контексте специфики индивидуальной творческой трактовки жанровой модели реквиема отдельно взятым композитором.

Цель статьи — обсуждение специфических особенностей жанровой стилістики образцов заупокійной мессы, представленных в творчестве современных композиторов Великобритании. **Объект исследования** — английская хоровая музыка ХХ века. **Предмет исследования** — жанровая стилістика реквиемов в творчестве современных британских композиторов.

Анализ исследований и публикаций. На сегодняшний день наиболее специальными исследованиями в области английской хоровой культуры являются работы Л. Г. Ковнацкой, которая до сих пор является самым крупным русскоязычным специалистом в области музыкальной культуры Англии: сведения о хоровых сочинениях композиторов ХХ века содержатся в ее монографии и отдельных статьях [4]. Исторический контекст становления профессионального английского хорового искусства и его литургических истоков освещен в фундаментальном труде Э. Уилсона-Диксона «История христианской музыки» [6]. При этом судьба заупокійной мессы не обсуждается этим автором в контексте основных принципов реформирования богослужбной практики в англиканской церкви. Соответственно не затрагиваются и сочинения в этом жанре современных английских композиторов, оставляя открытым вопрос о причинах такого живого интереса представителей национальной хоровой традиции к жанру реквиема. Раз-

розенная информация о реквиемах композиторов Великобритании второй половины XX — начала XXI века содержится в малочисленных статьях, посвященных творчеству того или иного автора [2], а также в аннотациях к аудиозаписям и концертам.

Основное содержание. Среди композиторов Великобритании XX века, обращавшихся к хоровым литургическим жанрам, наиболее полно изучено лишь творчество Б. Бриттена (1913–1976) — классика английской музыки, чей «Военный реквием» вошел в сокровищницу европейского музыкального искусства. Исследование вопросов связей стиля Б. Бриттена с национальными традициями вокально-хорового искусства наиболее фундаментально представлено в работах Л. Г. Ковнацкой. Однако имена следующих за Бриттеном композиторов — нового поколения, активно работающего с жанром реквиема — до сих пор остаются «в тени» их великого предшественника. И это вполне можно объяснить общепризнанным статусом классика XX века, закрепившимся за реквиемом Б. Бриттена, и не совсем полным представлением современных украинских музыкантов о сочинениях таких авторов как Дж. Раттер, Дж. Тавенер, Б. Чилкотт, которые в западноевропейском музыкальном мире завоевали признание и статус крупнейших мастеров хорового искусства.

Примечательно, что к реквиему в своем творчестве обращаются все перечисленные композиторы, заупокойная месса стала тем жанром, который отвечал творческим установкам британских композиторов на рубеже XX–XXI веков и мировоззренческим и эстетическим представлениям. И это не случайно: большинством историков и теоретиков музыкального искусства признается факт, что тот или иной музыкальный жанр изначально связан с конкретной жизненной ситуацией, с конкретным жизненным контекстом, определившим его функцию и назначение в жизни человека, он — социально обусловлен. Именно поэтому музыковеды определяют жанр как «жизненную ось» музыки [7, 218], «генетическую структуру», отражающую конкретный «ситуативный комплекс» [5]. Мемориальный смысл реквиема, закрепленный за «ситуативным комплексом», его породившим, во многом отвечал трагическим событиям в истории современности (военные и государственно-политические, конфессиональные конфликты, экологические катастрофы и т. п.). Но также он оказался созвучен все более возрастающей в условиях глобализации потребности человека в духовных основаниях бытия, необходимостью опыта переживания трансцендентного, что выра-

зилось в феномене так называемой «новой сакральности» в музыкальном искусстве последней трети XX — первых десятилетий XXI столетия. Момент «проживания» смерти, даже если он предельно субъективен и связан исключительно с личностным переживанием утраты близкого человека, становился стимулом для объективного авторского выражения своего религиозного сознания или же личностного отношения к культурным традициям.

Обращение к заупокойной мессе британских композиторов-современников большей частью было связано именно с субъективным фактором, но каждый из образцов этого жанра стал высокохудожественным воплощением проблемы Жизни и Смерти, актуальной для всех исторических эпох. В каждом из них представлена индивидуальная трактовка жанровой модели реквиема, сложившейся в христианской богослужебной традиции, и обнаруживаются связи с национальными истоками жанровой стилистики произведения.

Так, например, Боб Чилкотт (род. 1955), представляющий среднее поколение современных композиторов Великобритании, в своем Реквиеме (2010) обобщает многовековые традиции английской хоровой музыки и римо-католической богослужебной музыки, идя по пути соединения структуры классического латинского реквиема со стилистикой англиканского пения. Творческая индивидуальность Чилкотта (композитор, дирижер, певец) складывалась в среде исполнительской хоровой традиции: он долгое время был тенором в хоре Королевского колледжа, а также в течение 12 лет был в составе «King's Singers». «King's Singers» — британский вокальный ансамбль а cappella, основанный в 1968 году шестью певчими хора Королевского колледжа и названный в его честь. В Великобритании их популярность достигла своего пика в 1970-х и начале 1980-х годов.

Исполнительский состав Реквиема Чилкотта явно наследует традиции исполнения богослужебной музыки в Королевской капелле еще со времен Реформации: это касается использования органа и ансамбля деревянных духовых инструментов (см. об этом у Э. Уилсона-Диксона [6]), а также приоритета тенора в солирующей партии. Написанное для хора, сопрано, тенора и оркестра, это сочинение также существует и в версии с камерным ансамблем духовых, но обязательно с участием органа.

В своем сочинении сам композитор отмечает влияние Реквиема Г. Форе, который в определенной мере вдохновил его на создание этой работы и был главным ориентиром в его индивидуальном под-

ходе к трактовке заупокойной мессы. Это влияние большинство критиков связывают, прежде всего, с мелодическим стилем сочинения английского автора — как хоровые, так и сольные фрагменты Реквиема отличаются мелодической красотой и даже некоторой изысканностью, но при этом просты и доступны для восприятия. Простота и ясность мелодий — в этом также сходятся авторы большинства рецензий на данное произведение.

Семичастную композицию Реквиема Чилкотта (по подобию Г. Форе) образуют традиционные части латинского реквиема, которые поются на латинском языке. Так же, как и в Реквиеме Г. Форе, главной особенностью у Чилкотта является отсутствие «Dies irae» — той части латинского реквиема, которая стала своеобразным жанровым «маркером» в музыке XIX–XX столетий, указывающим на смысл художественного воплощения (предельно драматического) темы смерти в европейской музыкальной традиции. Как известно, именно образы Страшного суда вызывали к жизни яркие и экспрессивные фрагменты классических реквиемов указанного исторического периода — драматургических центров и кульминаций масштабных и сложных сочинений. У Чилкотта сохранен только раздел «Piu Jesus», содержание которого связано с молитвой о даровании покоя усопшим и лишено всяческих «страстей» — эта часть Реквиема является центром композиции вслед за известнейшим «молитвенным» соло сопрано в сочинении Г. Форе.

Единственная часть Реквиема Б. Чилкотта (№ 6) исполняется только хором и на английском языке, воспроизводя образ англиканского обряда погребения — это одна из молитв из «Книги общих молитв» («Ибо Он знает тайны сердца. Но за Тебя умерщвляют нас всякий день, считают нас за овец, обреченных на заклание. Восстань, что спишь, Господи! пробудись, не отринь навсегда. Для чего скрываешь лице Твое, забываешь скорбь нашу и угнетение наше? ибо душа наша унижена до праха, утроба наша прильнула к земле. Восстань на помощь нам и избавь нас ради милости Твоей»; Псалом 43). Этот номер выступает ярким контрастом к латинским частям мессы и может также расцениваться в качестве кульминационного.

Исключение «Dies irae» из общей структуры заупокойной мессы в данном случае можно объяснить, с одной стороны, «подражанием» Г. Форе, с другой — такая образно-содержательная корректировка отвечает более сдержанному и прагматичному отношению к смерти в англиканстве, что обусловило отказ от таинства смерти и погребения

и более чем скромную его обрядовую сторону. В наследование традиций англиканского богослужения используется и текст Псалма 43, который является одним из «похоронных предложений» «Книги общих молитв».

Реквием Дж. Раттера (1985) — крупнейшей фигуры в мире хоровой музыки Великобритании — является одним из самых известных и исполняемых в мире, в том числе и хором Одесской музыкальной академии. Это произведение, посвященное памяти отца композитора, многие считают лучшим сочинением Раттера. Примечательно, что Реквием очень популярен среди любительских групп молодых певцов, и его партитуры пользуются большим спросом в Великобритании и США. Раттер является не только композитором, но хоровым дирижером, редактором, аранжировщиком и продюсером звукозаписи, имеющим свой собственный лейбл (фирму звукозаписи — Collegium Records), который специализируется исключительно на церковной музыке. Его педагогическая деятельность связана с Клер-Колледжом в Кембридже, где он руководил также хором. В течение многих лет он является бессменным руководителем хорового коллектива «Кембриджские певцы» (основан в 1981). Раттер — почетный член Вестминстерского хорового колледжа и член Гильдии церковных музыкантов.

В Реквиеме органично переплетаются различные вокально-хоровые традиции: идущая от католического (Missa pro defunctis) и от протестантского богослужений (протестантские хоровые гимны, псалмы). В этом контексте примечателен тот факт, что Дж. Раттер в основном работает в жанрах церковной традиции, а рождественские песни и гимны — наиболее показательные для английской хоровой традиции жанры — часто определяют как основную «специализацию» композитора. Наследование своих национальных традиций хорового искусства и адаптация их к современным условиям бытования церковной музыки — вот центральная творческая и профессиональная установка композитора, снискавшего славу выдающегося мастера в международном хоровом сообществе.

Реквием написан для сопрано соло, смешанного хора и камерного оркестра; предусмотрена версия этого сочинения также с более «церковным колоритом» — с органом и инструментальным ансамблем, в котором преобладают духовые инструменты, что наследует традиции инструментального сопровождения богослужения в английских соборах со времен правления Эдуарда VI и Елизаветы. Также исполь-

зована арфа, которая очень часто присутствует в профессиональной британской музыке, а истоки использования этого инструмента восходят к кельтской музыкальной традиции.

В семичастной композиции Реквиема в пяти использованы тексты латинской заупокойной мессы, в двух — тексты Псалмов 130 и 20 на английском языке (вторая и шестая части), которые присутствуют в англиканской «Книге общих молитв» в чине погребения. Так же, как и в Реквиеме Б. Чилкотта, здесь отсутствует «Dies irae», вместо которой композитором взят только фрагмент из этой части латинской заупокойной мессы — «Pie Jesu». В отличие от Б. Чилкотта, Дж. Раттер озвучивает тексты псалмов не исключительно хоровой фактурой, а «расцветивая» их тембрально. Так, «Из глубины взывая...» (вторая часть) звучит у хора в контрапункте с выразительной декламационной мелодией виолончели на фоне гармонической педали оркестра, которая сменяется мелодическими вкраплениями гобоя. Выделение тембров гобоя и виолончели, которые воспринимаются в смысловом контексте стиха псалма как голоса «низа» и «верха» (человека и Бога), придают аскетичному звучанию хора эмоциональные оттенки, сообщают ему лирический тон высказывания. В шестой части («Господь пастырь мой...») текст псалма, на который традиционно в англиканстве писался гимн, поручен солирующему сопрано в сопровождении органа или фортепиано, а во вступлении к этой части звучит выразительный монолог гобоя с арфовыми переливами (ансамблевое звучание органа, гобоя и арфы — весьма специфическое явление, которое специально оговаривается Э. Уилсоном-Диксоном в связи с инструментальной составляющей английской богослужебной музыки [6]).

Как видим, англиканское наследие литургической хоровой практики обусловило специфику инструментального мышления композитора, определившего стилевой облик данного сочинения. И несмотря на то обстоятельство, что сам Дж. Раттер не считает себя религиозным человеком в привычном понимании, его высочайший профессионализм позволил творчески реализовать его принадлежность к культурной традиции, так или иначе повлиявшей на индивидуальное композиторское представление о жанровой стилистике заупокойной мессы.

Фигура Дж. Тавенера примечательна повышенным вниманием композитора к жанру реквиема, им написаны четыре опуса в этом жанре: Celtic Requiem (Кельтский реквием, 1969), Little Requiem for Father Malachy Lynch (Маленький реквием для отца Малахи Линч)

для смешанного хора, струнных, трубы, и органа (1972), Реквием Ахматовой для сопрано, баса и оркестра (1980) и Реквиема для солистов, хора, виолончели и оркестра (2007).

Если стилистика сочинений Дж. Раттера и Б. Чилкотта складывается в результате синтеза традиций римо-католической и англиканской заупокойной службы, то в случае с Дж. Тавенером реквием как классический западноевропейский литургический жанр переживает значительные трансформации. Это связано с уникальным в истории британской музыки случаем обращения к иной религиозной традиции: Дж. Тавенер — единственный в Британии композитор, принявший православие (его крестил в 1977 году митрополит Антоний Сурожский). Такая принципиальная межкультурная установка — декларация духовно-культурной ориентации на православие — обусловила и специфику стилистического облика его реквиемов, несовместимого со своей национальной традицией (кроме «Кельтского реквиема», написанного до 1977 года).

О главном влиянии на творчество Дж. Тавенера лучше всего сказал он сам: «Возможно, что тот факт, что я принял православие, необычайно важен, как и то, что моя музыка вдохновлена православием. С его помощью я могут достигаться до сердца англичан способом, о котором они не помышляли и с которым никогда не соприкасались» [2, с. 2]. Композитор обрел стилистическую и художественную опору в старинном знаменном распеве — разновидности древнерусского церковного пения. Феномену Дж. Тавенера можно дать вполне логичное объяснение, исходя из исторических путей развития английской культуры в целом. Истоки интереса Дж. Тавенера, воспитанного в пресвитерианской вере, к русской культуре можно объяснить известным моментом в истории Англии: речь идет о знаменитом Оксфордском движении, которое к середине XIX века заметно актуализировало интерес англиканства к восточной церкви.

Одним из ярких и показательных для стиля Дж. Тавенера является «Реквием Ахматовой», в основу которого положен оригинальный русский текст русского поэта. Известное содержание поэмы А. Ахматовой, связанное с трагическим периодом в истории России (сталинские репрессии), безусловно отвечает жанровой идее реквиема. Однако, используя текст Ахматовой в качестве основы своего сочинения, композитор «урезает» наличие литургического текста, который является неотъемлемым компонентом сакральности [3]. Дж. Тавенер рассматривает текст Ахматовой и саму его идею как некую «...медита-

цию на смерть и глубоко русские качества, разделяемые традицией...» [2]. Традиция, о которой говорит композитор, представлена в его сочинении текстовыми фрагментами из православных служб — отпевания, Великой Пятницы и Светлого Воскресения. Эти тексты поручены басу, что соответствует тембровым предпочтениям православной певческой традиции; ахматовский текст звучит у сопрано — экспрессивно и максимально приближенно к русской музыкальной интонации за счет жанровой определенности тематизма. У сопрано в диалоге со струнными и перкуссией представлены распевный мелодизм русской песни, интонации причета и плача, медитативная мерность колыбельной и т. п. Этот интонационный «набор» противопоставлен аскетичным и кратким фразам сакральных текстов баса (молитвы об усопших), которые обрамлены символическим звучанием колоколов и перкуссии (похоронный звон).

Обобщая наши рассуждения, отмечаем, что индивидуальный стиль композиторов 1970–2000 годов формировался в совершенно ином национально-культурном контексте, нежели творчество их выдающегося предшественника Б. Бриттена. Их творчество ориентировано на «иные» языки музыкальной выразительности и во многом — на «чистое», без академического интеллектуализма, возрождение национальных традиций, а также на актуальную с последней четверти прошлого века эстетику «новой сакральности». Если понимать сакральность традиционно, как «атрибут общения человека как члена христианского сообщества с Трансцендентным» [3, 103], то интерес современных композиторов Великобритании к литургическому жанру заупокойной мессы объясним с точки зрения магистральных стилистических тенденций музыкального искусства последних десятилетий. Если же рассматривать реквиемы Б. Чилкотта, Дж. Раттера и Дж. Тавенера в контексте художественно-эстетическом, а не в религиозном, то сочинения демонстрируют характерные черты «новой сакральности» как специального направления музыкального творчества (обращение к литургическому жанру, использование в нем канонических литургических текстов, ориентация на концертное исполнение).

Также необходимо отметить, что Реквиемы Дж. Раттера и Б. Чилкотта среди профессиональных музыкантов иногда могут расцениваться как «простые» и «легкие»: действительно, в сравнении с хоровыми полотнами композиторов-классиков эти сочинения могут показаться несколько облегченными и упрощенными. Однако этому

факту есть объяснение, которое напрямую определено национальными традициями хоровой британской музыки и ее генезисом, связанным с народно-фольклорной практикой. «Значительно раньше, чем в других европейских странах, в Англии наблюдается тесная взаимосвязь народного и профессионального творчества, которая установилась еще в эпоху Ренессанса», — пишет Л. Г. Ковнацкая [4, 10]. Подобные сведения, но в более кратком варианте содержатся и в «Музыкальной энциклопедии» [8]. Эта взаимосвязь во многом определила специфику английской хоровой церковной музыки ранних эпох, так как народная песня часто являлась ее музыкально-тематической основой, а приемы развития музыкального материала опирались на хоровую манеру исполнения, характерную для фольклорных жанров (раунд, кэтч, кэрл и т. п.).

С другой стороны, явная «упрощенность» музыкального языка реквиемов современных композиторов наследует стиль англиканского пения, который сформировался в результате довольно радикальных реформ богослужбной практики в Англии в XVI–XVII столетиях. Рекомендации королевской власти в XVI веке по изменению стиля церковной музыки были направлены прежде всего на ясность и доступность англоязычного текста обычному прихожанину: было отменено пение латинских антифонов, сопровождение органа и уменьшен состав хора. И главное — хор должен петь так, «...чтобы каждому слогу соответствовала ясная и отчетливая нота...» [6, 93]. В основе англиканского хорала — силлабическая аккордовая вертикаль, исполняемая мужскими голосами, а *cappella* либо в сопровождении органа.

Выводы. Таким образом, жанровая стилистика рассмотренных Реквиемов Б. Чилкотта, Дж. Раттера и Дж. Тавенера формируется на основе совмещения различных национальных традиций заупокойной службы — римо-католической, англиканской (Раттер и Чилкотт) и православной (Тавенер). Различия этих традиций реализуются в этих сочинениях на таких уровнях: язык текстовой основы реквиема (латинский, английский, русский); использование канонического литургического и авторского поэтического текста на языке оригинала текста (частей римо-католической заупокойной мессы, псалмов из чина погребения «Книги общих молитв» и православной заупокойной службы, поэзии А. Ахматовой); состав инструментального сопровождения (орган, ансамбль деревянных духовых, колокола); жанровая окрашенность вокального тематизма.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ерохин В. Н. Английское католическое сообщество в XVI — первой половине XVII века в современной британской историографии: монография. Нижневартовск : Издательство Нижневартовского гуманитарного университета, 2012. 195 с.
2. Жилкин С. В духе времени: Джон Тавенер и его академическая музыка [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.interviewrussia.ru/music/v-duhe-vremeni-dzhon-tavener-i-ego-akademicheskaya-muzyka>
3. Зосим О. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у виразах нової сакральності. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : НАКККіМ, 2015. Вып. 28. С. 103–110.
4. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): очерки. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.
5. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
6. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки : [пер. с англ.]. М. : Мирт, 2001. 428 с.
7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
8. Шнеерсон Г. М. Английская музыка. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 томах. М. : Советская энциклопедия; Советская музыка, 1973. Т. 1. С. 147–162.

REFERENCES

1. Erokhin, V. (2012). English Catholic community in the XVI — first half of the XVII century in modern British historiography. Monography. Nizhnevartovsk: Publishing house of Nizhnevartovsk Humanitarian University, 2012. [in Russian].
2. Zhilkin, S. (2011). In the spirit of the times: John Tavener and his academic music. Retrieved from: <http://www.interviewrussia.ru/music/v-duhe-vremeni-dzhon-tavener-i-ego-akademicheskaya-muzyka> [in Russian].
3. Zosim, O. (2015). Western European liturgical music of the new time in the dimensions of the new sacredness. The art critic's notes. Vol. 28. Kyiv, 2015 [in Ukrainian].
4. Kovnatskaya, L. (1986). English music of the twentieth century (sources and stages of development): Essays. Moscow : Soviet composer [in Russian].
5. Nazaikinsky, E. (2003). Style and genre in music. M.: VLADOS [in Russian].
6. Wilson-Dickson, E. (2001). History of Christian Music. St. Petersburg: Mirt [in Russian].
7. Kholopova, V. (2000). Music as an art form: a textbook. St. Petersburg : Lan [in Russian].
8. Shneerson, G. (1973). English music. The musical encyclopedia. In 6 volumes. Moscow: Soviet Encyclopedia; Soviet music, 1973. Vol. 1 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28.06.2017

УДК 782/784.21+784.95

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-67-76

Чжан Мяо

<https://orcid.org/0000-0002-2119-1876>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнографії

ОНМА ім. А. В. Нежданової

OdZhangMiao@gmail.com

ВЗАЄМОДІЯ РЕЧИТАТИВНОСТІ ТА КАНТИЛЕННОСТІ
В ОПЕРНИХ ТВОРАХ ДЖ. ВЕРДІ

Мета статті — розкрити стильову своєрідність взаємопроникнення речитативної та кантиленно-аріозної стилістики в реформаторських операх Дж. Верді. *Методологія* статті обумовлена історіографічним та текстологічним підходами, зосереджена на ракурсі жанрової семантики з її естетичними показниками. *Наукова новизна* роботи забезпечується вивченням двох основних тенденцій використання речитативу в європейській опері: речитативної монологізації (монотематизації) оперної мови, з одного боку, діалогічного протиставлення речитативного як вербалізовано-мовного аріозно-кантиленному як суто музично-мовленнєвому, з іншого. *Висновки* дослідження дозволяють стверджувати, що в творчості Верді відбувається остаточне семантичне визначення, протиставлення та діалогічна співвіднесеність, речитативного та аріозно-кантиленного стилістичних комплексів, речитативне та кантиленне інтонування набувають значення оперних музично-мовленнєвих семантичних синтагм.

Ключові слова: оперна поетика Верді, аріозна кантиленність, речитативність, діалог вербального та музичного начал.

Zhang Miao, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

Interaction of recitative and cantilena in the opera works of J. Verdi

The purpose of the article is to reveal the stylistic peculiarity of the interpenetration of recitative and cantilena-arioso stylistics in the reformist operas by Verdi. *The methodology* of the article is due to historiographical and textual approaches, focused on the point of genre semantics with its aesthetic indicators. *The scientific novelty* of the work is ensured by studying the two main tendencies of the use of the recitative in the European opera: recitative monologization (monothematisation) of the operatic language, on the one hand, the dialogic opposition of the recitative as verbalized-linguistic, arioso- speech as purely musical-linguistic, on the other. *Conclusions* of the study suggest that in Verdi's work there is a final semantic definition, opposition and dialogic correlation, recitative and arioso-cantilever stylistic complexes, recitative and

cantilena intonation acquire importance for opera musical-speech semantic syntagms.

Keywords: *Verdi's opera poetry, arioso cantilena, recitative, dialogue of verbal and musical principles.*

Чжан Мяо, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

Взаимодействие речитативности и кантиленности в оперных произведениях Дж. Верди

Цель статьи — раскрыть стилевое своеобразие взаимопроникновенных речитативной и кантиленно-ариозной стилистики в реформаторских операх Дж. Верди. **Методология** статьи обусловлена историографическим и текстологическим подходами, сосредоточена на ракурсе жанровой семантики с ее эстетическими показателями. **Научная новизна** работы обеспечивается изучением двух основных тенденций использования речитатива в европейской опере: речитативной монологизации (монотематизации) оперного языка, с одной стороны, диалогического противопоставления речитативного как вербализованно-языкового и ариозно-кантиленного как сугубо музыкально-речевого, с другой. **Выводы** исследования позволяют утверждать, что в творчестве Верди происходит окончательное семантическое определение, противопоставление и диалогическая соотнесенность, речитативного и ариозно-кантиленного стилистических комплексов, речитативное и кантиленное интонирование приобретают значение оперных музыкально-речевых семантических синтагм.

Ключевые слова: *оперная поэтика Верди, ариозная кантиленность, речитативность, диалог вербального и музыкального начал.*

Актуальність теми та предмету роботи визначається тим, що від часів оперної реформи Х.-В. Глюка питання взаємодії речитативу та арії залишаються в осередку уваги митців та мистецтвознавців, оскільки з ними пов'язані дві головні передумови взаємозв'язку слова й музики в опері, а також ті вихідні способи залучення словесного матеріалу до тексту опери, які позначилися у двох типах раннього речитативу — «сухому» та акомпанованому. Ці питання постійно актуалізуються у працях, присвячених оперній поезиці Верді [1–6], однак ще не знайшли достатнього вирішення у проєкції до образного змісту творів композитора.

Мета статті — розкрити стильову своєрідність взаємопроникнення речитативної та кантиленно-ариозної стилистики в реформаторських операх Дж. Верді.

Основний зміст роботи. Одним з напрямів розвитку речитативної сфери оперної стилистики — оперного речитативу як особливої

внутрішньо-композиційної форми — стають його функціональне розширення, семантична множинність, що дозволяють йому «доростати» до рівня показника цілісної оперної мови, здобувати риси універсальності. Цей процес виявляє європейська опера класико-романтичного періоду; у ньому полягає її своєрідність, обумовлена, у тому числі, енциклопедичним накопиченням різних форм і нахилів словесної публічної мови, а також орієнтацією на психологічне поглиблення образу людини як соціально значимої, «великої» особистості. Особливий ракурс еволюції оперної мови виявляється в операх тих західноєвропейських композиторів (наприкінці дев'ятнадцятого сторіччя), які обирають контрастний тип оперної мелодійної мови, що дозволяє підсилювати мелодраматичні (афективно-сугестивні) способи оперного діяння. У цьому випадку речитативно-ариозні побудови концентруються, функціонально локалізуються, виявляють тенденцію семантичного протистояння, що дозволяє знаходити особливі градації, семантичні «шаблі» у стилістиці оперного мовлення, і таким постає інтенсивний оригінальний «вердівський шлях» розвитку оперної музичної мови.

Виявляючи спорідненість у цьому відношенні з творами П. Чайковського, оперна поезика Верді демонструє послідовну мелодизацію, мелодійне поглиблення всіх тематичних засобів опери, а за їхньою допомогою — і симфонічного розвитку, спирається на узагальнено-образне відтворення змісту словесно-літературного тексту, тобто діє суто музичним шляхом, залучаючи словесні синтагми як додатковий засіб, що коментує та роз'яснює музично-образний зміст, сполучаючись зі змістовною функцією оперного слова на рівні сюжетних умов і загальних характерологічних завдань.

Обидва композитори застосовують відокремлення речитативних фігур (речитації, псалмодії, вигуків-реплік і т. п.) у якості афективних знаків граничної емоційної напруги, щодо цього виявляючи стильову й методичну спільність із поезикою французької ліричної опери.

Слід уточнити також, що при всіх виявлених оперною жанровою формою тенденцій національного стилю у процесі еволюції оперно-музичного мовлення переважають загальноєвропейські риси, прийоми образні настанови, тобто ця мовленнєва сфера набуває значення універсальної, узагальнююче-текстологічної.

Композитори італійської оперної школи остаточно розділили композиційно-драматургічні функції арії та речитативу, тим самим усталюючи їх у значенні двох основних оперних вокально-інструмен-

тальних форм. Вони підкреслили експресивний характер речитативу, оскільки з ним пов'язували включення до дії або прилучення до події, відводячи для арії функцію свого роду ліричної інтимної зупинки. Вони також обумовили рухливість речитативу щодо горизонтальної координати слова — музика, тобто його здатність ставати ближче або до слова («сухий» речитатив), або до музики («акомпанований»).

У деяких національних різновидах комічної опери (французької, австро-німецької, російської) речитатив остаточно переходить на бік прозаїчної мови, хоча остання помітно відрізняється від повсякденної умовністю змісту та театралізованою афективною стилістикою. Але це лише підказує інші, більш різноманітні, широкі можливості наступних омузичнених мовленнєво-речитативних фраз [4].

Оперна реформа Х.-В. Глюка виявилася значною мірою реформою взаємин між аріозною і речитативною формами співу, включаючи вплив тієї інструментальної мелодики, яка вже встигла набути стійкі класицистські риси. Так, знаменитий хор Фурій з 2-ї дії «Орфея» виділяється тією лапідарною простотою музичного тематизму, яка виходить від «очищених» від усякого роду оспівувань гармонійних фігур, «гармоніємелодій». Разом з тим обумовлена протистоянням аріозній надлишковості італійської опери серія, реформа Глюка насправді підтвердила функціонально-семантичний регламент арії та речитативу, що встановився не лише в італійській, а й у французькій опері, усталюючи, таким чином, і тенденцію зближення двох лексикодів оперного жанру. У створенні розгорнутих, пройнятих речитативними інтонаціями драматичних оперних сцен Глюк прагне передавати загальну динаміку дії, у той же час — динаміку переживань, сполучених з цією дією (яскраві приклади тому надають опери «Альцеста», «Іфігенія в Авліді»).

Інструменталізація речитативу, що дозволяє зближати звучання вокальної та оркестрової партій, створювати єдине монументальне симфонічне оперне полотно, стає типологічною рисою реформи Р. Вагнера, який щодо цього є прямим спадкоємцем Глюка. Вокалізація оркестру й наділення інструментального звучання мелодійною індивідуацією, властивою аріозно-декламаційному співу, отже поглиблена вокальна мелодизація речитативу, стає відмітною рисою стилю Дж. Верді і більш пізніх представників італійського романтизму, з його тенденцією переростання у веризм та експресіонізм.

В естетичній і музикознавчій літературі загальноновизнано, що література й музика пропонують різні шляхи художнього осмислення

дійсності: перша спрямована до подійно-фактографічного рівня життєвих явищ і фіксованих раціональних понять, інша — до глибинного почуттєвого досвіду та його образного відбиття-визначення. Однак в оперному слові названі види мистецтва здійснюють взаємообмін семантичними функціями: вербальне начало набуває експресії музичного впливу, а музичне конкретизується, предметно уточнюється, персоніфікується [5].

Таким чином, провідним фактором становлення й виразового розвитку оперного слова залишається музичне начало. Характер і способи його взаємодії зі словесним матеріалом, спільні зі словом та специфічно музичні риторичні функції найбільш ясно виявляються в речитативній сфері.

У зв'язку з цим зауважимо, що значний внесок у способи роботи зі словом внесла оперна творчість російських композиторів другої половини ХІХ — початку ХХ століття. Так, у творах М. Мусоргського принципову типологічну значимість знаходить опора на низку інтонацій повсякденної прозаїчної мови, але вже в художньо відверненому та інтонаційно впорядкованому, вибудованому вигляді, що дозволяє закріплювати відібрані інтонації як знаки оперного характеру.

Звернемо увагу і на те, що камерно-вокальна музика в різних її внутрішніх жанрових можливостях стає передумовою оперного методу російських композиторів, оскільки дозволяє безпосередньо зіставляти словесний і музичний способи інтонування, знаходити їх єдині виразові властивості як ті семантичні умови, що є необхідними для створення оперної типології людських характерів. Розбудовуючись у цьому напрямку, російська опера відкриває свій новий різновид — камерну форму з тенденцією монологізації — як результат максимального насичення тексту оперного твору речитативними інтонаціями (О. Даргомижський, М. Римський-Корсаков, Ц. Кюї, С. Рахманінов).

Принципова важливість роботи зі словом для всіх російських композиторів перетворила багатьох з них на авторів не тільки літературного тексту опери (лібрето), але й нової письмово-усної, змістовно поетично піднесеної та узагальненої форми «оперного слова». Це, у свою чергу, стало передумовою посилення драматургічної ролі й наскрізного художнього значення речитативно-аріозного способу музичного інтонування.

Загальною рисою у використанні аріозно-речитативної стилістики стає для російських композиторів її зближення з тематизмом хорової та

інструментально-оркестрової сфер, причому як у малих, так і у великих оперних формах. У першому випадку, сполучаючись з камерністю загальної композиції опери, речитатив набуває мовленеву волю й динамічність, ґрунтується на мікротивних змінах, виражаючи рухливість особистісного переживання-ставлення. В іншому, розбудовуючись усередині великої композиції, він використовується шляхом переносуповторення подібних інтонаційних фігур і свого роду «декламаційномовної інкрустації» провідних мелодійних побудов.

Можна припустити, що в такий спосіб російські композитори продовжували пошук свого національного епосу, орієнтуючись на грецьку античність як на ідеальний метаісторичний взірець. Через короткочасність та стильову гібридність неокласицистський напрям не виразився з образно-сисловою самодостатністю в російській музиці, присутній лише у певних творах М. Римського-Корсакова, С. Танєєва, І. Стравінського, але виявлене ним прагнення до «позанаціональної універсальності тем і ідей», до публично-риторизованого стилю висловлення суттєво впливає на розвиток інтонаційно-тематичного контуру оперного мовлення, що набуває якості «загальномузикальності» або «всезмузикальності» (В. Холопова).

Сутність всемузикальності в тому, що кожний музичний засіб несе в собі зміст музики як роду мистецтва в цілому, пристосовуючись композитором до більш локальних завдань авторського стилю, жанру, конкретного твору. Звідси, з одного боку, різноманіття моделей музики Стравінського, а з іншого — єдність стилю, методів композиції, принципів формоутворення. До всемузикальності романтичного оперного «музичного слова» прагнув і Дж. Верді [7].

Творчість Д. Верді — кульмінація в розвитку італійської музики XIX століття. Усього, з врахуванням шести нових редакцій раніше написаних творів, він створив 32 опери, які й понині становлять основний репертуарний фонд театрів усього світу. Життєвий шлях Верді збігся з поворотним моментом італійської історії. Це була героїчна епоха Рисорджименто — епоха боротьби італійців за вільну й неподільну Італію. Верді був активним учасником цієї героїчної боротьби, у її драматизмі він черпав своє натхнення. Не випадково сучасники так часто називали композитора «музичним Гарібальді», «маестро італійської революції» [6].

Вже в перших операх Верді, створених ним в 40-ті роки, знайшли втілення актуальні для італійської публіки XIX століття національно-визвольні ідеї: «Набукко», «Ломбардці», «Ернані», «Жанна Д'Арк»,

«Атилла», «Битва під Леньяно», «Розбійники», «Макбет» (перша шекспірівська опера Верді) і т. д. — усі вони засновані на героїко-патріотичних сюжетах, оспівують борців за свободу, у кожній з них міститься прямий політичний натяк на суспільну обстановку в Італії, що бореться проти австрійського гніту. Постановки цих опер викликали вибух патріотичних почуттів в італійського слухача, виливалися в політичні демонстрації, тобто ставали подіями політичного значення. Складені Верді мелодії оперних хорів набували значення революційних пісень і розспівувалися по всій країні.

Тема соціальної несправедливості, що йде від «Луїзи Міллер», одержала розвиток у знаменитій оперній тріаді початку 50-х років — «Ріголетто» (1851), «Трубадур», «Травіата» (обидві 1853). Усі три опери розповідають про страждання й загибель людей соціально знедолених, досконалу майстерність Верді-драматурга. У порівнянні з ранніми операми композитора тут:

- підсилюється психологічне начало, зумовлене розкриттям яскравих неординарних людських характерів;
- загострюються контрасти, що відображають життєві протиріччя;
- новаторськи витлумачені традиційні оперні форми (арії, ансамблі перетворюються на вільно організовані сцени);
- в вокальних партіях підвищується рівень декламаційності, питома вага речитативного інтонування;
- виростає роль оркестру.

Пізніше, в операх, створених у другій половині 50-х років («Сицилійська вечірня» — для Паризької опери, «Симон Боканегра», «Балмаскарад») і в 60-х роках («Сила долі» — на замовлення Петербурзького Маріїнського театру та «Дон Карлос» — для Паризької опери), Верді знову вертається до історико-революційної та патріотичної тематики. Однак тепер суспільно-політичні події нерозривно пов'язані з особистою драмою героїв, а пафос боротьби, яскраві масові сцени сполучаються з тонким психологізмом. Кращий з перерахованих творів — опера «Дон Карлос», що викриває страшну сутність католицької реакції. У її основі лежить історичний сюжет, запозичений з однойменної драми Шиллера. Події розгортаються в Іспанії часів правління деспотичного короля Филипа II, що віддає власного сина в руки інквізиції. Зробивши одним з головних героїв твору пригноблений фламандський народ, Верді показав героїчний опір насильству й тиранії. Цей тираноборчий пафос «Дона Карлоса», співзвучний політичним подіям в Італії, багато в чому підготував «Аїду» [6].

«Аїда», створена в 1871 році на замовлення єгипетського уряду, відкриває *пізній період* оперної творчості Верді. До цього періоду відносяться також такі вершинні твори композитора, як музична драма «Отелло» і комічна опера «Фальстаф» (обидві за Шекспіром на лібрето Арриго Бойто). У цих трьох операх з'єдналися кращі риси стилю композитора:

- глибокий психологічний аналіз людських характерів;
- яскравий, захоплюючий показ конфліктних зіткнень;
- гуманізм, спрямований на викриття зла і несправедливості;
- ефектна видовищність, театральність;
- демократична дохідливість музичної мови, що спирається на традиції італійської народної пісенності.

Верді добре знав й майстерно використовував художню силу оркестру. Більше того, його оркестрове й контрапунктичне новаторство (наприклад, струнні, що злітають по хроматичній гамі, в сцені Монтероне в «Ріголетто», щоб підкреслити драматичність ситуації, або, теж в «Ріголетто», хор, що виголошує звуки за сценою, зображуючи, досить ефектно бурю, що наближається) є характерним для творчості Верді — настільки, що інші композитори навіть не наважилися запозичити в нього деякі сміливі прийоми через їх миттєву впізнаваність.

В 60-ті роки Верді знайомиться з принципами оперної реформи та з творчістю Вагнера, який вороже ставився до стильових уподобань італійської школи. Верді відчуває себе єдиним й найміцнішим з композиторів, відповідальних за майбутнє італійської національної опери. 60-ті роки — це роки завзятої підготовки композитора до боротьби, його озброєння новітніми досягненнями музично-драматургічної техніки. «Аїда» і «Отелло» є підсумком цієї підготовки. У зв'язку з загальною ідейною еволюцією Верді зріс інтерес композитора до викриття екзистенціального життєвого зла: жерці в «Аїді», інквізиція в «Доні Карлосі», Яго в «Отелло» виявлені як зло начало, типовими засобами: одноголоса мелодія, позбавлена супроводу, рухається розміреними, прямолінійними кроками, часто унісоном, часом розбудовується канонічно.

Лише Верді зміг, спираючись на міцні основи класичної музично-драматичної культури, протиставити інший творчо-позитивний досвід реформи Вагнера, оскільки також створює оперу наскрізного розвитку, але зберігає номер, що має розімкнуту форму й не зупиняє дії, як опору драматургії, що визначилося в «Аїді» у повному обсязі. У цій опері Верді поєднував кращі риси трьох оперних шкіл, зберігши при

цьому італійську національну основу. У ній, а також в «Отелло» Верді знайшов ідеальне співвідношення між речитативно-декламаційним та пісенно-аріозним початками, тому так обмежені в останній опері переходи від речитативних форм до аріозних [6].

Дж. Верді, як і Р. Вагнер, відмовляється від увертури і використовує оркестровий вступ. Але у творах у них домінує єдиний образ, як у вступі до «Лоенгріна», «Золота Рейну», а в «Аїді» виникає яскравий контраст між лейтмотивом Аїди та темою жерців, що протистоять, діалогізуючи, потім у контрапункті. Вагнер повністю відкидав хори, тоді як Верді широко їх використовує в тій же «Аїді»; він залучає й ансамблі, як септет в «Отелло», хоча не уникає застосування наскрізних монологів (наприклад, в партії Яго), у чому близький до Вагнера.

П. Чайковський сказав про опери Вагнера, що це «симфонії з голосами». У пізніх операх Верді оркестр також набуває значення рівноправного учасника подій, тією самою мірою переймаючись кантиленністю, у якій вокальна партія — декламаційністю, що межує виразністю зі словесним мовленням.

У цілому **наукова новизна** статті забезпечується характеристикою двох основних тенденцій використання речитативу в європейській опері: речитативної монологізації (монотематизації) оперної мови, з одного боку, діалогічного протиставлення речитативного як вербалізовано-мовного, аріозно-кантиленному як суто музично-мовленнєвому.

Висновки дослідження дозволяють стверджувати, що в творчості Верді відбувається остаточне семантичне визначення, протиставлення та діалогічна співвіднесеність, речитативного та аріозно-кантиленного стилістичних комплексів, причому з урахуванням усіх рівнів оперної музично-творчої системи, вокальних та оркестрових; речитативне та кантиленне інтонування набувають значення наскрізних музично-мовленнєвих семантичних синтагм.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Богоявленский С. Верди и Шекспир. Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.
2. Васина-Гроссман В. Речитатив. Музыкальная энциклопедия. М.: Музыка, 1978. Т. 4. Стлб. 605.
3. Верди Дж. Избранные письма. [Изд. 2-е]. Л.: Музыка, 1973. 352 с.
4. Вильнер Н., Дворкина М. Как петь Верди? М.: Советская музыка, 1989. С. 44–49.
5. Кречмар Г. История оперы / под ред. и с предисл. И. Глебова. Л.: Academia, 1925. 406 с.

6. Маркези Г. Джузеппе Верди. *Г. Маркези. Опера*. — М.: Музыка, 1990. С. 148–180.

7. Ордзжоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1967. 325 с.

REFERENCES

1. Bogoyavlenskii, S. (1964). Verdi and Shakespeare // Shakespeare and music. L.: Music, P. 109–170 [in Russian].

2. Vasina-Grossman, V. (1978). Recitative // Musical Encyclopedia. M.: Music, V. 4. Stlb 605 [in Russian].

3. Verdi, J. (1973). Selected Letters [Ed. 2nd]. L.: Music [in Russian].

4. Vilner, N., Dvorkina, M. (1989). How to sing Verdi? // Soviet music. P. 44–49 [in Russian].

5. Krechmar, G. (1925). Opera History / ed. and with foreword. I. Glebova. L.: Academia [in Russian].

6. Marchesi, G. (1990). Giuseppe Verdi // G. Marchesi. Opera. M.: Music. P. 148–180 [in Russian].

7. Ordzhonikidze, G. (1967). Opera Verdi on the plots of Shakespeare. M.: Music [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017

УДК 782.1/781.68 +784.3

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-76-87

Чжан Івен

<https://orcid.org/0000-0002-0495-1503>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнології

ОНМА ім. А. В. Нежданової

OdZhangYiwen@gmail.com

ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ ДЖ. ПУЧЧІНІ ЯК ФЕНОМЕН ПІЗНЬОРОМАНТИЧНОГО РОЗУМІННЯ ТЕМИ «ВІЧНО ЖІНОЧНОГО»

Мета статті — виявити притаманні Дж. Пуччіні тенденції інтерпретації жіночих образів в опері, виявити їх сталу естетичну складову як ідеалізацію образу, найбільш характерні стилістичні мовні показники. *Методологія* роботи визначається синтезом жанрово-естетичного та стилістичного підходів, орієнтована і на аналітичне поглиблення, і на ціннісні узагальнення. *Наукова новизна* статті полягає у виявленні складної жанрової контамінації як основи оперного методу Пуччіні, що безпосередньо реалізується в образах жіночих персонажів (на прикладі

образу Мімі з «Богеми»). **Висновки** статті дозволяють стверджувати, що ідеалізоване піднесення образу відбувається в опері разом з підсиленням мелодраматичного начала, засобів виразовості, притаманних мелодрамі. Загострюючи трагедійну інтенцію образу, вони виводять його за межі сюжетної композиції до культурно-семантичного простору «вічних» персоніфікацій ідеї жертвовного кохання.

Ключові слова: стиль Дж. Пуччіні, мелодрама, трагічне, оперний образ, жертвовне кохання.

Zhang Yiwen, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

J. Puccini's opera works as a phenomenon of late romantic understanding of the theme «eternally feminine»

The purpose of the article is to reveal the tendencies of the interpretation of female images in the J. Puccini's opera, to reveal their aesthetic constituent as an idealization of the image, the most characteristic stylistic linguistic indices. The methodology of work is determined by the synthesis of genre-aesthetic and stylistic approaches, oriented both on analytical deepening, and on value generalizations. The scientific novelty of the article is the discovery of complex genre contamination as the basis of the opera method of Puccini, which is directly implemented in the images of female characters (on the example of the image of Mimi from «Bohemia»). The conclusions of the article suggest that the idealized elevation of the image takes place in the opera together with the amplification of the melodramatic origin, the means of expression, inherent in the melodrama. Closing the tragic intentions of the image, they bring him beyond the limits of the plot composition to the cultural-semantic space of «eternal» personification of the idea of sacrificial love.

Keywords: J. Puccini's style, melodrama, tragic, opera image, sacrificial love.

Чжан Івен, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнологии ОНМА им. А. В. Неждановой

Оперное творчество Дж. Пуччини как феномен позднеромантического понимания темы «вечно женственного»

Цель статьи — выявить присущие Дж. Пуччини тенденции интерпретации женских образов в опере, выявить их постоянную эстетическую составляющую как идеализацию образа, наиболее характерные стилистические языковые показатели. *Методология* работы определяется синтезом жанрово-эстетического и стилистического подходов, ориентирована и на аналитическое углубление, и на ценностные обобщения. *Научная новизна* статьи заключается в выявлении сложной жанровой контаминации как основы оперного метода Пуччини, которая непосредственно реализуется в образах женских персонажей (на примере образа Мими из «Богемы»). **Выводы** статьи позволяют утверждать,

что идеализированный подъем образа происходит в опере вместе с усилением мелодраматического начала, средств выразительности, присущих мелодраме. Обостряя трагедийную интенцию образа, они выводят его за пределы сюжетной композиции в культурно-семантическое пространство «вечных» персонафикаций идеи жертвенной любви.

Ключевые слова: стиль Дж. Пуччини, мелодрама, трагическое, оперный образ, жертвенная любовь.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що дотепер залишається нез'ясованим особливий образний план оперної творчості Дж. Пуччіні, утворюваний жіночими персонажами та спрямований до найвищої емоційної експресії, тому зумовлюючий і специфічні музично-інтонаційні, сценічно-дійові ефекти. Вплив жіночих образів на формування естетичної ідеї та цілісного стильового рішення в операх цього композитора залишається не лише відкритим, а й не повною мірою сформульованим, визначеним питанням. **Мета** нашої статті — виявити притаманні Дж. Пуччіні тенденції інтерпретації жіночих образів в опері, виявити їх сталу естетичну складову як ідеалізацію образу, найбільш характерні стилістичні мовні показники.

У зв'язку з цим в статті пропонується звернення до жанрової природи та специфічних виразових показників мелодрами, як того компонента оперної поетики, що стає її визначальним естетико-психологічним показником, відкриває головне призначення її персонажів — як умовних «героїв» оперної дії, що сама має високий рівень художньо-змістової умовності (про це, як і про певні аспекти історії мелодрами: [3; 4]).

Основний зміст роботи. Термін «мелодрама» має декілька значень, оскільки застосовується до різних видів театральної драми, а на її засадах, сполучаючись з певними художніми формами та їх виразовими можливостями, виокремлюється як досить автономна естетична парадигма. У буквальному перекладі із грецького мелодрама (від *melos* — «музика» і *drama* — «дія») означає *музично-драматичну дію, виражену засобами музики або у зв'язку з музичними засобами*. У такому значенні слово «мелодрама» вживалося в Італії (і почасти у Франції) в XVII–XVIII ст. як синонім *опери*, але розумілося, однак, не стільки як музичний, скільки як літературний, поетичний жанр. У цьому змісті італійські літературознавці дотепер говорять про *Метастазію* як про «майстра мелодрами».

Друге значення термін «мелодрама» одержав у другій половині XVIII ст. у Франції для позначення особливого роду п'єсок з однією

або двома діючими особами (звідси найменування їх також *монодрамами* або *дуодрамами*), декламація яких супроводжувалася музикою, що заповнювала також перерви між ліричними монологами. Зразком такої мелодрами вважається «Пігмаліон» (1762) Ж. Ж. Руссо.

Ще інше значення термін «мелодрама» одержав у роки Директорії у Франції для позначення авантюрної театральної історії з раптовими гострими сценічними положеннями й з піднесеним емфатичним стилем. З мелодрамою типу «Пігмаліона» її зближала тільки наявність музики, що сповіщала про наближення сумних або патетичних ситуацій тривожним тремоло, що підсилювали емоційну напруженість дії. Спочатку відіграючи досить важливу роль у п'єсах цього жанру, що зародився в бульварних театрах передреволюційного Парижа, ці музичні інтерлюдії самі називалися мелодрамами, що й дали назву всьому жанру; згодом вони відійшли до ролі другорядного моменту й поступово атрофувалися. Тоді термін став застосовуватися до п'єс, позбавлених музичного супроводу, але відповідних хоча б частково структурі того конкретно-історичного жанру, який склався у Франції в останні роки XVIII ст. [2].

Законність подібного звуження поняття мелодрама впливає з тієї обставини, що перехід від першого значення терміна до другого й третього зовсім не означав трансформації якогось єдиного жанру, а навпаки — з різних театрально-ситуативних джерел впливали ще хаотичні та не зібрані до купи ознаки, що передбачали єдину жанрову форму, але поки що фіксували різні за видовою та семантичною сутністю явища.

У цілому, мелодрама, проходячи досить довгий шлях історичного формування, постає жанрово-семантичною галуззю мистецтва, що володіє самостійною естетичною настановою на певний тип міжособистісних (суб'єктно-суб'єктних) відносин і діалогічних переживань, що залучають і афектовані способи самовираження, самооцінки.

Мелодрама поєднує в собі драматичний і ліричний досвід, указує на ті ситуації, психологічні відносини, коли виникає певна протидія між зовнішніми обставинами і внутрішніми установками суб'єкта, але ця протидія може бути розв'язаною в кожній зі сторін. Суб'єкту надані право й можливість змінити свою установку, розібратися в собі самому, співпережити собі самому й відкрити у собі внутрішні сили; зовнішні обставини також допускають подібні зміни.

Головна відмінність мелодрами від трагедії полягає в тому, що вона пропонує щасливий кінець. Щасливий кінець у трагедії — навіть припущення його можливість — знищує трагедійний ефект. Мелодрамі ж

не потрібна загибель кращого з героїв — на відміну від трагедії. Вона скоріше навіть розбудовує інстинкти й практику самозбереження й виживання особистості, у тому числі зміцнюючи досвід емоційного реагування, і заради цього підсилює свій музичний бік. Але в опері мелодраматичний тонус здатен переважати навіть тоді, коли головний герой (один з головних персонажів) вмирає, гине, йде з життя: форма, у якій це відбувається, знімає гостроту переживання як трагедійного, трагічний ефект пом'якшується ліричною емоцією, що створюється музично-звучним шляхом.

Парність головних персонажів, зумовлена провідною темою кохання, дозволяє авторам опер, зокрема Пуччіні, обирати жіночий образ як жертвний, що несе ноту високого трагізму, але розчиняє її у наданій іншому — суб'єкту по оперному естетичному діалогу досягти благополуччя й продовження існування. Трагічна інтенція виникає як лінія зв'язку між двома оперними персонажами, але вирішити її, досягти її здійснення та спокутування трагічної провини наслідуються лише один з них, вірніше — одна, адже здатною на трагічний вчинок в операх Пуччіні виявляється саме жінка. Такими є Тоска, Ліу, Чіо-Чіо-Сан; такою, хоча і в дещо більш «приземленому» сюжетному втіленні, але значно підвищеному порівняно з літературним першоджерелом, постає Мімі в опері «Богема». Власне цей персонаж розпочинає галерею зрілих оперних жіночих образів Пуччіні, свідчить про досягнення ним сталих авторських стильових координат [1].

Обов'язковим атрибутом мелодрами є досить переконливе тривале розкриття емоційного стану персонажа, досвіду переживання. Саме так вноситься в мелодраму ліричний компонент. Довготриваюча індивідуальна емоція, мотивація сюжету з боку особистісного переживання, можливість поринути в це переживання й відкрити для себе його красу є необхідними моментами мелодрами.

Саме тому еквівалентом мелодрами в музичному мистецтві є *опера мелодичність*; як мелодрама опера виправдовує очікування саме завдяки своєму мелосу, мелодичним надбанням. На мелодичній основі опера мелодрама пов'язує психологічні можливості людини, насамперед досвід переживання, з вчинками, *здатністю включатися до подієвого життєвого процесу*. Таким шляхом мелодрама поєднує *ідеальний і реальний людські світи*, не залишаючись у жодному з них назавжди, але вказуючи на можливості переходу з одного в інший, у чому й полягає її власна змістова діалогічність. Таким чином мелодрама впливає на формування «високого» жанру західноєвропейського теа-

тру першої половини XIX ст. — романтичної драми, а *усі основні риси романтичного стилю знаходять яскраве вираження в мелодрамі періоду її розквіту*.

Мелодраматичність та оперний ліризм — майже синонімічні поняття. Головною стороною оперного впливу є лірична, що виявляє нові можливості міжособистісної емоційної співпричетності. Як найбільш соціально затребуваний вид музично-виконавської творчості, оперна лірика одночасно імпліцитно є присутньою в епічній та драматичній жанрових театральних формах — завдяки вираженню в них, тим або іншим способом, особистісного начала, у тому числі авторської особистості; оперна поетика спрямована на виявлення й художнє втілення найбільш важливих для людського існування спільних процесів «широсердечного життя», тобто тих інтимно-психологічних проявів особистісної свідомості, які свідчать про соціально-історичну обумовленість особистісної неповторності. Тому можна стверджувати, що саме ліричним шляхом в оперному мистецтві створюється історично-епохальний типовий образ сучасника, який відповідає «великим» рухам культури — «великому часу» культурної людської свідомості.

Якщо вже ліричне слово з'являється «концентратом поетичності» (Л. Гінзбург), сила впливу якого нарощується багатовіковою традицією збереження й передачі загальнозначущих культурних цінностей, то ще більшим смисловим тезаурусом володіє музична форма, що узагальнює й специфічними логічними засобами втілює семантичні доміанти культури.

Опорні етапи формування музично-текстової семантики дозволяють стверджувати, що жанрове призначення оперної форми обумовлене її перехідним положенням щодо трьох основних рівнів музики як автономного текстологічного феномена: ораторіальності, моторності й мелодійності. Багатоскладовість *мелодійної сфери* музики пояснюється її історичними передумовами та психологічним призначенням, а опера форма стає найбільш розвиненою і масштабною жанровою основою її втілення. Тому в загальному плані оперний мелос, що визначає мову оперних героїв, можна розглядати як певну мовленнєву сферу музики, що створюється шляхом накопичення словесно-музичних фігур та їх взаємодії-інтеграції, що веде до виникнення *нових мелодраматичних поєднань*.

Зазвичай оперний вокальний мелос, що обирає переважно сольо-ансамблеву форму висловлення, націлений на вираження осо-

бистісного «Я», яке завжди є відображенням діалогічних взаємин персонажа з навколишнім. Усі музично-мелодичні синтагми, що сприяють цьому секумлоквіуму, утворюють лірико-мелодраматичну образну сферу, сформовані довгостроковим спілкуванням словесних і музичних логоформ, представляють здатність оперного сюжету розбудовуватися на тлі заглиблено ліричного й лірико-драматичного словесно-музичного тексту, створюючи власний «уявний світ», іншу художньо-подієву реальність.

Специфіку лірично-мелодраматичного змісту опери можна визначити як усвідомлення індивідуально-творчого ставлення до «мовної пам'яті» жанру, як поетичного, так і музичного, мета якого — формування автономної оперної «стильової пам'яті», а також висвітлення природи *мелодрами* — *явища, яке безпосередньо здійснює ліричну взаємодію слова і музики*.

Набуваючи провідну роль у становленні музичного театру та впливаючи на смислові устремління опери, мелодрама врівноважує трагедійний і утопічний ціннісні полюси світосприймання, дозволяє вигаданій ідеалізованій реальності вдало замінити дійсне соціальне життя, підняти до доленосних значення конкретних вчинків окремих людей у певних життєвих обставинах, тобто — укрупнити, підняти існування окремої людини до рівня «заповідних» загальнолюдських змістів — до *рівня оперного героя*.

Так відбувається і в опері «Богема», аналіз образного змісту якої приводить до виділення таких її головних параметрів, як: відмінність трактування Пуччіні від літературного першоджерела (роману А. Мюрге «Сцени з життя богеми»); місце образу Мімі в композиційній системі опери, його взаємодія з образами «богеми», Рудольфа й Мюзетти; музично-драматургічні функції образу Мімі та його еволюція впродовж усієї опери; музично-інтонаційне вираження трагедійного змісту образу Мімі; типи інтонування та їх значення в музичній концепції опери; провідні музичні символи в опері «Богема».

На відміну від Мюрге, Пуччіні робить образ Мімі головним і провідним протягом всієї опери, свого роду «епіцентром» драматичної дії (подієвого ряду), відносин (ліричної сторони опери), переживань (експресивних кульмінацій). Тому цей образ має монотематичну основу, їй підкорюються окремі лейтмотиви цієї героїні (усього 5), які таким шляхом, розбудовуючись у контексті опери, стають символами — і не тільки долі Мімі, а й трагічної долі людини в цілому. Трагічна ідея опери: протистояння людини фатальній силі зовнішніх обста-

вин і знаходження власної духовної сили, що перевершує долю, краса піднесеного переживання, що перетворює свідомість. Таким чином, Пуччіні успадковує античну модель трагічного з її ефектом катарсису (основний ефект останньої сцени 4-ї дії), збагачуючи її «психологічним реалізмом» трагедійного театру шекспірівського типу.

Образ Мімі в опері розбудовується в безпосередньому зв'язку з образом Рудольфа та у більш далекому, опосередкованому зв'язку з образами «богеми». Рудольф стає посередником між світом богеми і ліричним світом Мімі, що виражається, у тому числі, в «змішаному» вокально-інструментальному характері його основного лейтмотиву. Розмежування тематизму опери на інструментальний і вокальний за типом інтонування дозволяє Пуччіні чітко відокремити сили дії — нещадної до людині реальної дійсності — і сили контрдії — ліричного світу героїні, її особливого виміру дійсності як «мрії щастя» (слова з арії в 1 дії). Крім цього особливі семантичні функції формуються у кожного типу інтонування, у кожного жанрово-стилістичного прототипу — й таким шляхом Пуччіні досягає образної ясності, чіткості відносин, близької до літературної сюжетної логіки побудови музичного тексту опери.

Звернувшись до роману А. Мюрге, що складається з низки новел, Пуччіні значно переробляє його зміст та підсилює його єдність. По-перше, він сполучає дві сюжетні лінії: відносин Рудольфа й Мімі та відносин Жака й Франсини. Епізодичний сюжет «Муфти Франсини» (18-та глава роману) він поширює на всю лінію взаємин Мімі й Рудольфа, піднімаючи їх і надаючи їм трагічного характеру. По-друге, якщо в Мюрге єдиним, проведеним через усі новели, є образ Рудольфа (автобіографічний для Мюрге), то Пуччіні ставить поруч з ним образ Мімі, який поступово стає головним, підкоряючи собі всі інші, тому що є свого роду «епіцентром» трагедії. Таким чином, Пуччіні змінює, піднімає, наділяє трагічними рисами сюжет Мюрге завдяки образу Мімі. Саме цей образ є носієм трагічного почуття, яке від Мімі передається іншим учасникам дії, але спочатку їм не притаманно. Мімі в опері «Богема» виявляється альтруїстично люблячою, жертвовною особистістю, смерть якої вражає й перетворює увесь світ «богеми».

Відносини її з іншими персонажами відрізняються трьома головними особливостями. Її образ розкривається, насамперед, в ансамблевих сценах з Рудольфом, тобто є діалогічним стосовно Рудольфа. Рудольф для неї, з одного боку, найбільш близький співзвучний пер-

сонаж, у спілкуванні з яким вона усвідомлює свою долю, своє призначення; це виражається в музично-тематичному змісті опери. Образ Рудольфа є «дзеркальним» стосовно образу Мімі. Під впливом останнього образ Рудольфа набуває лірично-мелодраматичних рис в першій дії, драматизується в третій, досягає трагічної вершини в четвертій. З іншого боку, Рудольф стає для Мімі провідником у світ «богеми», що особливо явно відкривається в другій дії. На відміну від Мюрже, у якого Мімі сама була невід'ємною частиною богомного життя, в опері її музична мова принципово відрізняється від музичних характеристик «богеми». Особливо контрастною є рухлива танцювальна «вальсоподібна» характеристика Мюзетти.

Для музичної мови «богеми» типовими стають інструментальні й танцювальні побудови. Музична мова Мімі відрізняється від них не тільки вокальним інтонаційним походженням, але й різноманітністю способів *мелодичного інтонування*. Така різноманітність дозволяє музично розкрити еволюцію образу Мімі. Тому якщо для миру «богеми», включаючи Рудольфа, характерний лейтмотивний принцип, тобто наявність стійких повторюваних характеристик, свого роду «візитівок» (музичних емблем) героїв, то для сфери Мімі опорним стає монотематичний принцип, який підкоряє собі й лейтмотивні прийоми. Саме з її образом пов'язаний розвиток «теми долі», елементи якої накопичуються в тексті опери, а повною мірою ця тема проявляється в третій дії та у другій половині четвертої дії (у сцені смерті Мімі). Щодо цього «Богему» можна вважати першою оперою, у якій значення теми долі виявилось вже повною естетичною мірою.

Музично-драматургічні функції образу Мімі визначаються тим, що він стає центром притягування основного тематизму опери й стрижнем музичного сценарію. Якщо в інших персонажів опери — по одній музичній характеристиці, то в партії Мімі виділяються 5 провідних тем, скоріше лейтмотивів, оскільки кожний з них дуже лаконічний. Перший з них з'являється на самому початку сцени Рудольфа й Мімі в першій дії й може бути названий «темою імені» (звучить на словах «Мене кличуть Мімі»). Другий відкриває комплекс «фатальних тем», будучи «темою хвороби» Мімі. Особливого значення набуває третій лейтмотив з характерним секвенційним ходом, який провіщає тему останнього «прощального» аріозо Мімі з 4 дії. Він відрізняється плавністю, інтонацією оспівування терції, одночасно ритмічною рівністю, простотою. Цікаво відзначити, що цей мотив повторюється в партії Рудольфа, який у такий спосіб «вторить» Мімі. 4-й лейтмо-

тив можна назвати «темою життя» або «мрії про щастя» (з'являється в першій дії на словах «Мені подобається робота...»); у семантичному плані він двоїстий. З одного боку, це аріозна кантілена з опорою на всі ті ж типові для образу терцові інтонації. Його пошквляють тріольні побудови — загальна стилістична риса партій Рудольфа й Мімі, знак збудження, хвилювання, у деяких випадках — тривоги. Цікаво відзначити, що в «темі кохання», що пролунала в партії Рудольфа незадовго до появи 4-го лейтмотиву Мімі, також виникає опора на терцову інтонацію, за будовою й характером він близький «темі мрії про щастя». Можна припустити, що в такий спосіб Пуччіні показав, що почуття Рудольфа має адресата, воно пробуджене Мімі і є її своєрідним відбиттям, а «тема кохання» стає її непрямою характеристикою, у всякому разі органічно входить до комплексу ліричних тем Мімі. Відзначимо, що Пуччіні є майстром і колективних групових портретів (образ «богеми»), і деталізованих психологічних характеристик, тобто й «великого», і «дрібного» штриха. За допомогою однієї стилістичної деталі, наприклад, тріолі, тремоло, пунктирного ритму, тритонового ходу, він створює напрямок розвитку образу, наділяє його тематичною значимістю. Навіть так звані фонові засоби набувають у музичному тексті опери Пуччіні образну вагомість, характеристичність, самостійні знакові функції. Так, у партії Мімі особу семантичну функцію має «тиха» динаміка, тобто використання PP, PPP, PPPP. Її образ супроводжує особлива «тиша», яка набуває трагічного значення в останньому, найбільш буквально мелодраматичному, епізоді опери (у сцені смерті Мімі). 4-й лейтмотив Мімі, тобто «тема життя» у цій сцені пролунає на PPPP, стаючи «темою відходу», небуття, зникнення...

Протилежна, гучна динаміка (FF, FFF) виражає найчастіше розпач, біль, протест або позначає експресивні мелодійні кульмінації, вищу експресію почуття. Також на закінчення аріозо з 1-ї дії Пуччіні вводить до партії Мімі вокально-речитативну скоромовку, що межує зі словесною вимовою; вона хоч і мелодизована, але наближена до «натурального» висловлення, і цей тип інтонування, що виник у партії Мімі, знайде подальший розвиток в 3-й і 4-й діях. Підкреслюючи афективну кульмінацію трагедії, Пуччіні вводить у партію Рудольфа «напівспів напівговір», прийом *Sprechstimme*, тобто основний мелодраматичний — мелодекламаційний — прийом.

В 4-й дії з'являються ще кілька варіантів теми «прощального» аріозо Мімі. Можна сказати, що в опері розбудовується монотематичний «комплекс прощання» В 3-й дії до нього відносяться «мотив

холоду» і «мотив втоми». Для «мотиву холоду» характерні квартові ходи, акордовий склад вертикалі, посилення декламаційних інтонацій у мелодії. Ці стилістичні риси стають показовими для комплексу прощання. Мотив холоду витриманий у манері речитації в партії Рудольфа, звучить на тлі тріольного мотиву хвилювання, веде до появи хроматичних ходів — як у вокальній партії, так і в оркестровій. Подібні хроматичні ходи будуть звучати в сцені смерті Мімі. Важливо відзначити, що образний зміст музичної теми розкривається в супутній їй словесній репліці. Слово допомагає Пуччіні уточнювати значення музичного прийому й формувати його символічні функції.

Прощальне аріозо Мімі концентрує стилістику всіх мотивів долі. Не випадково в партії Мімі в цій останній сцені найбільш відкрито протистоять одна одній дві теми: «тема життя» і «тема прощання». Після глибокого занурення в тишу катарсису тема аріозо знову пролунає, але вже як протест проти того, що трапилося — tutti FFF (суто мелодраматичний ефект вигуку).

Узагальнюючи, відзначимо, що наукова новизна статті полягає у виявленні складної жанрової контамінації як основи оперного методу Пуччіні, що безпосередньо реалізується в образах жіночих персонажів (на прикладі образу Мімі з «Богемі»).

Висновки статті дозволяють стверджувати, що ідеалізоване піднесення образу відбувається в опері разом з підсиленням мелодраматичного начала, засобів виразовості, притаманних мелодрамі. Загострюючи трагедійну інтенцію образу, вони виводять його за межі сюжетної композиції до культурно-семантичного простору «вічних» персоналізацій ідеї жертвовного кохання.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 462 с.
2. Литературная энциклопедия. URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_literature
3. Чжу Лу. Между трагедией и утопией: типологические черты русской музыки второй половины XIX века. *Музичне мистецтво і культура*: науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 13. С. 320–328.
4. Чжу Лу. Лирические интенции музыкальной символики в оперном творчестве композиторов XIX века. *Музичне мистецтво і культура*: науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 14. С. 253–262.

5. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.

REFERENCES

1. Livanova, T. (1983). History of Western European music until 1789: in 2 volumes. Moscow: Music., Vol. 1 Music [in Russian].
2. Literary encyclopedia: URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_literature Music [in Russian].
3. Zhu, Lu. (2011). Between tragedy and utopia: the typological features of the Russian music of the second half of the XIX century // Music Art and Culture: Science Bulletin ODMA im. A. V. Nezhdanova. Odessa: Drukarsky House. № 13. P. 320–328 Music [in Russian].
4. Zhu, Lu. (2011). Lyrical intentions of musical symbolism in the 19th century composers' opera works // Music Art and Culture: Science Bulletin ODMA im. A. V. Nezhdanova. Odessa: Drukarsky House. № 14. P. 253–262 Music [in Russian].
5. Shestakov, V. (1975). From ethos to affect. The history of musical aesthetics from antiquity to the eighteenth century. M.: Music Music [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28.06.2017

УДК 78.01/.08+782.1/784.95 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-87-98

Ван Лунчуань

<https://orcid.org/0000-0002-6702-4539>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнографії

ОДМА ім. А. В. Нежданової

OdWangLongchuan@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРНОЇ СЮЖЕТОЛОГІЇ В ТВОРЧОСТІ РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XIX СТОЛІТТЯ

Мета статті — виявити літературну інспірацію оперної сюжетології в творчості російських композиторів класичної доби, першочерговий вплив «пушкінського слова» на російську оперну поетику. **Методологія** роботи передбачає застосування філологічного та естетичного підходів у річищі оперознавчого. **Наукова новизна** полягає у розвитку категорії сюжетології на жанровому та композиційно-стилістичному музико-знавчому рівнях. Запроваджується пізнавальне ставлення до оперного сюжету як до синергійного явища, що трансформує міжвидові художні взаємодії у нову музично-образну цілісність оперного тексту. **Висновки.** Літературна творчість найбільше зумовила відбір тем і сюжетів оперної творчості в російській музиці, однак критеріями втілення їх в музиці

виявилися саме жанрові умови опери, відтак опера виявилась здатною до власної сюжетології, заснованої на музично-драматургічних перевтіленнях та зв'язках образів. Призначення пушкінських сюжетів розкривається як виявлення естетичних та аксіологічних парадигм художнього змісту, формування тих актантних моделей, що найближче підводять до корінних питань історичного самодіалогу культури.

Ключові слова: оперна сюжетологія, оперна поетика, російська музика, культурна свідомість, «пушкінське слово», ціннісно-естетичні парадигми.

Wang Longchuan, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

Features of opera plotology in the works of the russian composers of the XIX century

The purpose of the article is to discover the literary inspiration of operatic plotology in the works of Russian composers of the classical age, the primary influence of the «Pushkin word» on Russian operatic poetry. **The methodology** of work involves the use of philological and aesthetic approaches in the stream of operology. **Scientific novelty** consists in the development of the category of plotology on genre and compositional-stylistic musicology levels. The cognitive attitude to the operatic plot as a synergistic phenomenon that transforms interspecific artistic interactions into a new musical-figurative integrity of the operatic text is introduced. **Conclusions.** The literary work most of all predetermined the selection of themes and stories of operatic creativity in Russian music. However, the criteria for their embodiment in music proved to be the genre conditions of the opera, thus the opera was capable of its own plotology, based on musical-dramatic reincarnations and the connections of images. The purpose of Pushkin's stories is revealed as the discovery of the aesthetic and axiological paradigms of artistic content, the formation of those actant models that are closest to the root issues of the historical cultural self-dialogue.

Keywords: operatic plotology, operatic poetry, Russian music, cultural consciousness, «Pushkin's word», value-aesthetic paradigms.

Ван Лунчуань, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

Особенности оперной сюжетологии в творчестве русских композиторов XIX века

Цель статьи — выявить литературную инспирацию оперной сюжетологии в творчестве русских композиторов классической эпохи, первоочередное влияние «пушкинского слова» на русскую оперную поэтику. **Методология** работы предусматривает применение филологического и эстетического подходов в русле опероведения. **Научная новизна** заключается в развитии категории сюжетологии на жанровом и композиционно-стилистическом музыковедческом уровнях. Развивается познавательное

отношение к оперному сюжету как к синергическому явлению, которое трансформирует межвидовые художественные взаимодействия в новую музыкально-образную целостность оперного текста. **Выводы.** Литературное творчество обусловило выбор тем и сюжетов оперного творчества в русской музыке, однако критериями воплощения их в музыке стали именно жанровые условия оперы, поэтому опера оказалась способной к собственной сюжетологии, основанной на музыкально-драматургических перевоплощениях и связях образов. Назначение пушкинских сюжетов раскрывается как выявление эстетических и аксиологических парадигм художественного содержания, формирования тех актантных моделей, которые ближе всего подводят к коренным вопросам исторического самодialogа культуры.

Ключевые слова: оперная сюжетология, оперная поэтика, русская музыка, культурное сознание, «пушкинское слово», ценностно-эстетические парадигмы.

Актуальність теми статті зумовлюється тим, що категорія сюжетології ще не отримала достатнього застосування в музикознавстві, зокрема в оперознавстві, хоча є широко прийнятою в літературознавстві (внесок до неї здійснили В. Пропп, В. Шкловський, Б. Томашевський, М. Бахтін, Ю. Лотман, д. ін.), як підхід, спрямований на вивчення сюжету та способу оповіді, співвідношення матеріалу та структури нарративного тексту тощо. Дане поняття (або його заміник «сюжетографія», «наратологія») вказує також на систематизацію та словникове відтворення сталих виразових прийомів, синтагм, змістових одиниць різного рівня в словесних творах, тобто набуває досить широкого, водночас операціонального значення. Для сучасного оперознавства цей напрям є актуальним та перспективним тому, що дозволяє визначати найбільш специфічні показники жанрової форми опери, зумовлені особливим типом взаємодії зі словом, насамперед як загальної «образно-змістової програми», естетично-ціннісного вибору.

Вибірковість, яку виявляє оперна семантика, починається з опрацювання слова як загальної назви та вибору теми і персонажів. Звідси оперний сюжет формується у тісному контакті зі словесним першоджерелом, іноді у буквально-сюжетному. Однак навіть напряду залучаючи літературний текст, опера піддає його переформатуванню у контексті власної драматургії та композиційних завдань. Оперний текст, виступаючи як *контекстуальна передумова* для літературного першоджерела, поглинає та повністю асимілює виразові смислові проєкції останнього, перепрофілює образні рішення, іноді докорінно змінюючи їх естетично-оцінні модули.

Звідси важливість вивчення того діалогу, що утворюється між літературною та музичною оперною творчістю відповідної історичної доби, коли відбувалося становлення національної оперної поетики, а жанрова форма опера відкривала власні змістові пріоритети.

Мета статті — виявити літературну інспірацію оперної сюжетології в творчості російських композиторів класичної доби, першочерговий вплив «пушкінського слова» на російську оперну поетику.

Основний зміст роботи. Формування російської опери — тривалий історичний процес, що на всіх своїх етапах виявляється зумовленим особливою роллю в російській культурі О. Пушкіна та відкритим ним галереї тем і образів, художніх персоналій, що стають «героями свого часу», разом з автором, їх творцем. Саме у зв'язку з оперною сферою в музикознавстві поширюється поняття «пушкінська тема», що є дієвим і у вузькому композиційно-стилістичному, і в широкому естетико-ідеографічному аспектах, здатне поставати репрезентантом художніх ідей російської композиторської творчості дев'ятнадцятого сторіччя у її цілому.

Майже універсальне призначення пушкінської словесності зумовлене вміщенням у ній усіх основних тенденцій інтерпретації словесних логоформ — й у бік вербального начала, «приспущеної» повсякденної мови, й у бік поетизації, високого літературного стилю. І поетичний, і прозаїчний стилі були повністю апробовані творчістю О. Пушкіна; використані ним авторизовані інноваційні жанрові установки отримали значення взірцевих для російської опери класико-романтичного періоду.

Російські композитори, зокрема П. Чайковський, неодноразово відзначали музичність пушкінського слова, його здатність «проникати вглиб душі» — незалежно від того, що Пушкін викладає у формі вірша, а це підкреслює смислову глибину й естетичну широту художнього простору *поетичної* творчості Пушкіна. Але не менш музичною є і пушкінська *проза*, котру відрізняє особлива естетична стрункість, чітке й послідовне композиційне проведення основних образів, ясне розуміння образної мети як відновлення психологічної гармонії, турбота про досягнення катартичного результату за допомогою словесної форми. Безпосередньо літературно-мовний і опосередковано естетичний (наближений до музичного, оскільки виникає з інтонаційного сполучення слів) плани виразовості можуть у пушкінських творах входити в суперечливі відносини, що й висікає іскру заключного катарсису. І цей тип композиції найбільше властивий творам

з трагічним підтекстом або з оголошеною трагедійною темою. Втім трагічний підтекст присутній у всіх прозаїчних творах Пушкіна, що, імовірно, і змушує знаходити в них вираження глибини російської національної самосвідомості.

Про зближення поетичного дарування О. Пушкіна та долі російської музики в дев'ятнадцятому столітті пишуть і літературознавці, і музикознавці [1; 4; 5; 10]. Спробуємо узагальнити їх позиції й визначити причину особливого образно-сюжетного впливу «пушкінського слова» на російську музичну культуру. О. Пушкін належав до дворянської субкультури, але чуйно сприймав звичаєве народне життя, відчував відповідальність за це життя, не пояснене «різничинне занепокоєння», що й послужило головною причиною повстання на Сенатській площі. Творчість Пушкіна, як і вся його доля, виявилися продовженням феномену декабризму як особливого «жесту культури» — жесту протистояння, що позначає завершення одного історичного часу й переддень іншого. Не менш важливо те, що О. Пушкін був художньо ерудований, знав п'єси Расіна й Корнеля, французьку й італійську оперу, французький балет Дідло, хоча вже й з російськими танцівницями. Це слід зазначити, оскільки цей талановитий російський балетмейстер в 1821 році поставив балет за поемою О. Пушкіна «Руслан і Людмила, або Повалення Чорномора, злого чарівника» на музику Ф. Шольца. У всій цій італо-французько-німецькій атмосфері, у яку він був занурений, Пушкін виділяв, культивував паростки російської інтонації в музиці. Тому настільки природним стало його зближення з М. Глінкою.

Вони познайомилися в 1828 році, і М. Глінка сповіщає про це у своїх «Записках»: «Близько цього часу я часто зустрічався з найвідомішим поетом нашим Олександром Сергійовичем Пушкіним, який заходив і раніше того до нас у пансіон до брата свого, що виховувався зі мною в пансіоні, і користувався його знайомством до самої кончини» [3, 182]. І в наступному абзаці спогадів читаємо щось загадкове: «Провів близько цілого дня з Грибоедовим (автором комедії «Горе від розуму»). Він був дуже гарний музикант і повідомив мені тему грузинської пісні, на яку незабаром потім О. С. Пушкін написав романс «Не співай, красуня, при мені»» [3, 183]. Якщо врахувати, що Глінка, як правило, спочатку складав музику, а потім підбирав до створеної музики текст, то відзначена вище обставина відповідає дійсності. Примітна деталь, що показує особливо поважне ставлення композитора до великого поета: у мемуарах М. Глінки всі його друзі й знайомі

згадуються винятково за прізвищами без ініціалів. І тільки О. Пушкін, навіть при переліку з іншими прізвищами, завжди виділяється композитором наявністю ініціалів, а в цитованому вище тексті — з повним іменем та по батькові.

На слова О. Пушкіна композитор написав 10 романсів, більша частина яких створена після 1837 року. Імовірно, у деяких з них пушкінський текст просто підійшов до вже наявної музики. Виключенням з цього способу написання вокальних творів став натхненний пушкінськими віршами знаменитий романс «Я пам'ятаю дивовижну мить».

М. Глінка довго йшов до створення опери «Іван Сусанін». Але від самого задуму опери в композитора вже сформувалося основне зерно сюжету: «думка протиставити російській музиці — польську». У музиці опери ця думка реалізувалася в такий спосіб. Усе російське виражається в ній протяжними, задушевними інтонаціями, одночасно сповненими внутрішньою впевненістю й незвичайною силою. Усе польське представлене практично винятково інтонаціями й ритмами танців. Причому ці інтонації несуть підкреслено одностороннє психологічне навантаження перебільшеного характеру: помпезний, «чванливий» полонез; «вертка», нервова «учуднена» інтонація мазурки; войовничо-хвалькуватий краков'як і т. п. З одного боку — лад, мир, спокій, сердечність у музичному відображенні «російського табору». З іншого боку — пихатість, злостивість і агресивність у відображенні «польського табору».

Саме цей стрижневий зміст композитор відобразив у музиці опери, саме за його точне відбиття боровся при редагуванні словесного тексту. В. Жуковському, незважаючи на зайнятість, доводилося координувати роботу над лібрето, доводилося втручатися й самому О. Пушкіну. Збереглася одна із записок Жуковського до Пушкіна (1835 або 1836 р.): «У мене будуть нині ввечері, годин у десять, Глінка, Одоєвський і Розен для певної наради. Ти отут необхідний. Приходь, прошу тебе. Приходь неодмінно» (цит. по: [1, с. 92]).

Тобто поет мимоволі став ніби негласним співавтором композитора, особливо стосовно стрижневого змісту опери. Тому що в ній «польський табір» є уособленням всієї Європи, і основний зміст опери — споконвічне протистояння російської культури та європейської цивілізації.

В 1842 році М. Глінка завершив свою другу оперу «Руслан і Людмила», поклавши початок жанру російської героїко-епічної міфологізованої опери. Вона вже безпосередньо присвячена пам'яті

О. Пушкіна й стає першим оперним грандіозним пам'ятником великому поетові.

Цій опері, так само, як і опері «Іван Сусанін», притаманний наскрізний музичний розвиток симфонічного типу. Композитор відкинув жаргівливий тон, властивий літературному першоджерелу, виявив і розвив глибоко закладене в пушкінській поемі епічне начало. Опера стала символом героїчного російського духу, торжества добра над злом, всеперемагаючої любові, що розкриваються в панорамних картинах сценічної дії. В. Одоєвський відзначив: «на російському музичному ґрунті виросла розкішна квітка, — вона ваша радість, ваша слава... Бережіть її: квітка ніжна й цвіте один раз у сторіччя» [5, 19].

Широкий розворот «пушкінської теми», відкритий у російській музиці М. Глінкою, був продовжений його найближчим спадкоємцем і учнем О. Даргомижським. З О. Пушкіним він був знайомий не так близько, як його духовний учитель, але також боготворив поета. Якщо Глінка за своїм положенням в російській культурі та даром ціннісної універсальності розбудовував в опері епічне розуміння літературних ідей, то Даргомижський обрав напрямок психологізації, характерологічного поглиблення оперних образів, із цієї сторони відбувається посилення лірико-трагедійної семантики оперного жанру. Пророкуючи мелодійні новації М. Мусоргського, він прагне відобразити в музичній інтонації особливості народної «розмовної» мови, розкрити трагічні інтенції російської культурної свідомості як найбільш правдиві й реалістичні. («Прагну, щоб звук прямо виражав слово. Прагну правди».)

У творчості О. Даргомижського вперше прямо пролунала тема соціальної нерівності — відбитий біль за принижено, стурбовану життєвими проблемами маленьку людину. У цьому його музичну творчість співзвучна літературній творчості Н. Некрасова, художній творчості І. Рєпіна та передвижників.

Музичне втілення пушкінської поезії зайняло провідне місце у творчості композитора. Усі його великі музично-сценічні твори засновані на ідеях великого поета. Найбільш значний з них — опера в жанрі народно-побутової драми «Русалка» (1843–1856), у якій він за допомогою музичних засобів перший з композиторів розкрив глибинний зміст кожного слова, у музичній мові передав найтонші нюанси людських переживань, додав пушкінському тексту гострої соціальної спрямованості. І все це — на основі російської народної пісенності та російської романсової лірики [2; 5].

Друге жанрове оперне відкриття композитора — незавершена опера «Камінний гість» (1867–1869), написана на незмінений авторський літературний текст (уперше у світовій практиці). Композитор добився безперервного музичного розвитку дії, створив зразок речитативно-аріозної декламації, що дозволяє передати психологічні деталі пушкінських образів. За текстами О. Пушкіна Даргомижський створив також кантату «Торжество Вакха» (1843) і на її основі однойменну оперу-балет (1848, пост. 1867). Зразками проникливої лірики, глибокої музичної інтерпретації тексту стали 20 романсів і вокальних дуетів на слова Пушкіна. «Великим учителем музичної правди» назвав цього композитора М. Мусоргський [2, 90].

Крім М. Мусоргського та П. Чайковського, у музичній пушкініані не можна не відзначити М. Римського-Корсакова. Його опери-казки «Казка про царя Салтана» (1899–1900) і «Золотий півник» (1906–1907), що виростили з «Руслана і Людмили» Глінки, увійшли до золотого фонду російської музики. Перша з них створена до 100-ліття від дня народження О. Пушкіна. До цього ж ювілею композитор написав кантату «Пісня про вішого Олега». Ще одна опера Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» (1897) написана в продовження жанрової інновації О. Даргомижського на незмінений текст «маленької трагедії» Пушкіна. На прем'єрі в Московській приватній опері роль Сальєрі виконав Ф. Шаляпін.

Для романсів композитора характерні перенесення образних наголосів у партію фортепіано, барвистість гармонії, співуча мелодика. На пушкінські тексти ним написано 20 романсів, багато з яких — видатні зразки проникливої лірики («Не співай, красуня, при мені», «На пагорбах Грузії», «Рідіє хмар летуча гряда» та ін.). Яскраво й переконливо втілював він у музиці вірш О. Пушкіна «Пророк». Згодом це аріозо для баса було оркестровано і його любив виконувати Ф. Шаляпін. Як розгорнута балада трактований романс «Для берегів вітчизни дальньої»; причому роком раніше на ці ж слова був написаний романс О. Бородіна [2].

У музичній пушкініані важливе місце займає творчість С. Рахманінова [9; 10]. Вже перший його юнацький твір — опера «Алеко» (1892) несе відбиток рахманінівської індивідуальності. Вона була випускною роботою в Московській консерваторії, за яку він одержав 5+ і золоту медаль. На іспиті був присутній П. Чайковський, що пророкував Рахманінову велике майбутнє й домалював коло оцінки у відомості ще три плюси.

В «Скупому лицарі» на текст пушкінської маленької трагедії композитор розбудовує декламаційний принцип у вокальній партії (використовуючи як жанровий прототип опери «Камінний гість» О. Даргомижського), але центр ваги музичного розвитку переміщає до оркестрового супроводу.

Спеціальної уваги заслуговує нова якість музичної драматургії в російських операх XIX сторіччя, написаних за «маленькими трагедіями» О. Пушкіна, що обумовлена як пошуками драматично посиленої, психологічно виразної музично-композиційної форми опери, так і особливостями словесно-поетичного пушкінського тексту.

З порівняння текстів літературного першоджерела та їх оперної інтерпретації випливає, що текст п'єси «Бенкет під час чуми» зберігається цілком без змін в опері Ц. Кюї. У тексті опери Рахманінова скорочено низку реплік другорядного персонажа — слуги Івана, а також Альбера й старого Барона, які могли б повести убік від розвитку основної теми — над-образу. Прагнення до особливої стрімкості розвитку характеру пояснює скорочення реплік у монолозі Сальєрі. В «Камінному гості» зміни стосуються заміни одного словесного виразу на інший, що пов'язане з особливою увагою Даргомижського до взаємодії вокальної та словесної інтонації. Речитативний стиль «маленької трагедії» найбільше відчувається саме в «Камінному гості».

Хоча досить важко уявити собі співробітництво композитора великого дарування з драматургом-поетом того ж рівня, однак у випадку звернення чотирьох російських композиторів (О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, Ц. Кюї) до текстів пушкінських п'єс таке співробітництво не лише стає можливим, але й дозволяє повною мірою розкривати велич задуму поета, отже розкривати не тільки його рівноправність, але і провідну роль у сотворчому діалозі музики і поезії. Звичайно, вираз «творча рівноправність» слід співвідносити з тим, що опера, у якій би формі вона не писалася, жанр переважно музичний, і композитор повинен забезпечувати його музичність, тобто — перетворювати словесно-поетичну інтонацію в музичну, розчиняти слово в музичному звучанні, долаючи вербальні значення, опираючись їх життєвому застосуванню, піднімаючи комунікативні функції словесного висловлення.

Але таке перетворення не повинне перешкоджати змістовності слова й виразності, значущості сюжетного ходу опери. Імовірно, тому вагомість пушкінського слова й зажадала такої інтонаційної

форми, яка підкреслювала б його виразність, забезпечувала б його *відчутність*; такою формою могла стати декламаційно-речитативна, з переважним силабічним співвідношенням словесного матеріалу та музичного звучання.

Не випадкова думка, що чим краще лібрето, тим менше воно відділене від музики, і чим більш органічна сценічна драматургія, тим вона ближча до драматургії музичної. Російські опери на тексти «маленьких трагедій» служать гарним підтвердженням тому. Одночасно не менш вірною видається думка, що творче розчинення одного зі співавторів в іншому не може дати повноцінних художніх результатів у роботі над оперою, тому що художнє новаторство неминуче повинне торкнутися всіх елементів оперної творчості. У силу цього музична інтерпретація образів, ідеї пушкінських творів, зберігаючи структуру й зміст літературного тексту, внесла до нього низку нових смислових наголосів — хоча б тому, що здійснювалася *в новому культурно-історичному та музично-стильовому контексті*.

У другій половині дев'ятнадцятого століття розвиток мови російської музики був найбільше підлеглим спільному завданню історичної єдності музики як художньої форми і пошуку універсальних складових стильового досвіду. З цим завданням пов'язане й наполегливе прагнення до синтезу як до нової «композиційної гармонії» різних способів музичної формотворчості.

Цей синтез здійснюється на різних рівнях. Так, у симфоніях С. Танеєва зустрічається особливий тип «синтезуючих тем» (частіше в заключних розділах), що поєднують різний музичний матеріал не тільки за вертикаллю (відомим поліфонічним способом), але й за горизонталлю (авторське відкриття Танеєва). Такий композиційний прийом підсилює враження монолітності, до якого композитор прагне у фіналах, а також в кларитивних (прояснюючих) задум генеральних кульмінаціях.

Широкий стилістичний синтез є осередком музичного мислення С. Рахманінова. У його творчості однаково важливі музичні символи найбільших історичних обсягів та національної дистанції («велика символіка» культури) — повсякденні знаменні інтонації, мотив *Dies irae*, «шкільна мова» російської музики (стильові явища, актуальні для петербурзької і московської шкіл).

Широко зрозуміла трагедійність як особлива нова *синтетична якість музичної мови* в російських операх XIX сторіччя, написаних за «маленькими трагедіями» О. Пушкіна — «Камінного гостя» О. Дарго-

мижського, «Моцарта і Сальєрі» М. Римського-Корсакова, «Бенкету під час чуми» Ц. Кюї — найпоспідовніше виявилася в стилістиці опер С. Рахманінова, насамперед, звичайно, в «Скупому лицарі». Завдяки цим творам виникає й специфічна іманентна сюжетна логіка музично-трагедійного сценічного твору, що визначає унікальний характер названих опер, їх особливе місце в історії європейського музичного театру.

Таким чином, наукова новизна статті розкривається як нове пізнавальне ставлення до оперного сюжету — особливого синергійного явища, що трансформує міжвидові художні взаємодії у нову музично-образну цілісність оперного тексту.

Підкреслимо, що літературна творчість найбільше зумовила відбір тем і сюжетів оперної творчості в російській музиці, а призначення пушкінських сюжетів розкривається як відкриття естетичних та аксіологічних парадигм художнього змісту оперного жанру.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Белинский В. Собрание сочинений: в девяти томах. Т. 4: Статьи, рецензии и заметки. Март 1841—март 1842. М.: Художественная литература, 1979.
2. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
3. Глинка М. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2: Записки, планы опер, письма и документы. Л., 1953.
4. Глумов А. Музыкальный мир Пушкина. М.; Л., 1950. 279 с.
5. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки: курс лекций. М.: Музыка, 1977. 383 с.
6. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. М.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 16: Переписка 1835—1837.
7. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 13: Переписка 1815—1827.
8. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 399 с.
9. Соловцов А. С. В. Рахманинов Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1969. 174 с.
10. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М.: Композитор, 2010. 281 с.

REFERENCES

1. Belinsky, V. (1979). Collected works in nine volumes. М.: «Fiction», Т. 4: Articles, reviews and notes. March 1841 — March 1842 [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1956). Russian classic romance of the XIX century. М.: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].

3. Glinka, M. (1953). Literary heritage: In 2 vols. T. 2: Notes, plans of operas, letters and documents. L. [in Russian].
4. Glumov, A. (1950). The musical world of Pushkin. M. — L. [in Russian].
5. Orlova, E. (1977). Lectures on the history of Russian music: a course of lectures. M.: Music [in Russian].
6. Pushkin, A. S. (1949). Complete Works: 17 t. M.: Izd. Academy of Sciences of the USSR, T. 16: Correspondence 1835–1837 [in Russian].
7. Pushkin, A. S. (1937). Complete Works: In 17 tons. M.: Ed. Academy of Sciences of the USSR, T. 13: Correspondence 1815–1827 [in Russian].
8. Solovtsov, A. (1984). N. A. Rimsky-Korsakov. Sketch of life and work. M.: Music [in Russian].
9. Solovtsov, A. (1969). S. V. Rachmaninov Ed. 2nd, add. M.: Music [in Russian].
10. Zucker, A. (2010). Pushkin's dramaturgy in the Russian opera classics. M.: Composer [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017

УДК 78.03+786.2

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-98-112

Чжу Сяоле

<https://orcid.org/0000-0001-8303-6161>

асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
saoleczu02@gmail.com

КОНЦЕПТ «МАНДРІВ» У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «РОКИ МАНДРІВ»)

Мета роботи. Стаття розкриває сутність концептуального поля «мандри» у романтичному мистецтві та в фортепіанній творчості Ф. Ліста у зв'язку з його семантичними і структуроутворюючими функціями на матеріалі фортепіанного циклу «Роки мандрів». **Методологія роботи** ґрунтується на методі комплексного дослідження з використанням даних музикознавства, літературознавства, філософії та культурології, що спрямоване на виявлення глибинного зв'язку музичних та позамузичних чинників програмної інструментальної творчості. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні ролі, значення та механізмів функціонування концепту «мандри» в образно-семантичній структурі циклу «Роки мандрів» Ф. Ліста та у розширенні уявлень про дію позамузичних чинників в інструментальній музиці. **Висновки.** Зримо відчутні музичні образи лістівського фортепіанного циклу відтворюють мандри самого композитора країнами, видатними місцями; мандри його творчої постаті у пошуках як творчого методу, композиторської мови, так

і місця Митця і Мистецтва у житті і культурі; мандри духу в усій цілісності суперечливостей загальнолюдського й індивідуального, земного і небесного, діяльнісно-бурхливого і споглядально-мрійливого. Як і Гете у своїх «Роках мандрів», Ліст демонструє не стільки розрізнення, скільки діалектичну єдність культури (духу) на всіх її рівнях — природи (науки), мистецтва, духовності (релігії).

Ключові слова: творчість Ф. Ліста, романтизм, концепт «мандри», «мандри духу», взаємодія і синтез мистецтв, програмна інструментальна музика.

Zhu Xiaole, assistant-trainee of the department of special pianoforte Odessa National Music Academy named after A. Nezhdanova

The concept of «wanderings» in the piano works of F. Liszt (on the example of the cycle «Years of wanderings»)

Objective. The article reveals the essence of the conceptual field of «wandering» in romantic art and F. Liszt's piano work in connection with its semantic and structure-forming functions on the material of the piano cycle «Years of wanderings». **The methodology of the work** is based on the method of complex research using the data of musicology, literature, philosophy and culture, aimed at revealing the deep connection of musical and non-musical factors of software instrumental creativity. **The scientific novelty** of the work is to determine the role, significance and mechanisms for the functioning of the concept of «wandering» in the figurative and semantic structure of the cycle «Years of Travel» by Liszt and in expanding the notion of the action of non-musical factors in instrumental music. **Conclusions.** The visually perceptible musical images of the piano piano cycle reproduce the travel of the composer himself to countries, outstanding places; the journey of his creative personality both in the search for a creative method, the composer's language, and the place of the Artist and Art in life and culture; the wander of the spirit in the whole integrity of the contradictions of the universal and individual, earthly and heavenly, active-bubbling and contemplative-dreaming. Like Goethe in his «Years of Travel», List shows not so much differences as the dialectical unity of culture (spirit) at all its levels — nature (science), art, spirituality (religion).

Keywords: F. Liszt's works, romanticism, the concept of «wandering», «wandering of the spirit», interaction and synthesis of arts, program instrumental music.

Чжу Сяоле, ассистент-стажер кафедры специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Концепт «странствий» в фортепианном творчестве Ф. Листа (на примере цикла «Годы странствий»)

Цель работы. Статья раскрывает сущность концептуального поля «странствия» в романтическом искусстве и в фортепианном творчестве Ф. Листа в связи с его семантическими и структурообразующими

функциями на матеріалі фортепіанного циклу «Годы странствий». **Методология работы** основывается на методе комплексного исследования с использованием данных музыковедения, литературоведения, философии и культурологии, направленных на выявление глубинной связи музыкальных и немзыкальных факторов программного инструментального творчества. **Научная повизна** работы заключается в определении роли, значения и механизмов функционирования концепта «странствия» в образно-семантической структуре цикла «Годы странствий» Листа и в расширении представлений о действии немзыкальных факторов в инструментальной музыке. **Выводы.** Зримо осязаемые музыкальные образы листовского фортепіанного цикла воспроизводят странствие самого композитора по странам, выдающимся местам; странствие его творческой личности в поисках как творческого метода, композиторского языка, так и места Художника и Искусства в жизни и культуре; странствие духа во всей целостности противоречий общечеловеческого и индивидуального, земного и небесного, деятельно-бурящего и созерцательно-грезового. Как и Гете в своих «Годах странствий», Лист демонстрирует не столько различия, сколько диалектическое единство культуры (духа) на всех ее уровнях — природы (науки), искусства, духовности (религии).

Ключевые слова: творчество Ф. Листа, романтизм, концепт «странствие», «странствие духа», взаимодействие и синтез искусств, программная инструментальная музыка.

Актуальність теми роботи. Концепт «мандри» («шлях») та пов'язані з ним «дорога», «мандрівництва», «сходження», «повернення», «паломництво» і деякі інші, а також ті культурні явища, які позначаються ними; історія їх художньо-філософської рефлексії — тема, що передбачає багаті можливості для міждисциплінарного дослідження. І власне сьогодні означеним смисловим полем «опікуються» філософія, естетика, культурологія, літературознавство та музикознавство. Особливої ваги та розвитку концепт не випадково набув за доби романтизму. Адже саме тут, за умов розчарувань ідеями Просвітництва з їх пророцтвом «розумності» і «органічності» наступного, ХІХ століття, яке на ділі явило відчутні суспільні протиріччя, митці кинулися до створення іншого — ідеально-уявного або ідеально-минулого світу у своїх творах та концепціях. Все це, у свою чергу, створювало непереборний конфлікт між мрією і дійсністю. Звідси — ідеали любові, безкорисливої дружби, вірності і піднесеності почуттів; індивідуальність-суб'єктивність власного, «вистражданого» ідеального світу. Поряд з «мандрами» до історичного минулого як «корегованого»-ідеалізованого світу, фантастично-казковими мріями затребуваними стають мандри (паломництва, «мандри») до Кра-

си Природи, витворів мистецтва (у тому числі мистецького процесу творчості), власного внутрішнього світу, а також — «мандри духу», пов'язані як із вказаними творчими прагненнями-пошуками, так і з духовним удосконаленням, нескінченними запитаннями (недаремно ключовим концепційним стрижнем романтизму виступає шуманівське «Wagum») про місце людини, митця у зовнішньому світі та у відносинах з Богом. І тут митець-філософ Ф. Лист виступає однією з ключових фігур, а його неперевершені «Роки мандрів», у точному перекладі «Роки паломництва» (рос. — «Годы странствий», фр. — «Années de pèlerinage») — позиціонують усі названі типи мандрів і вказаний концепт «мандри» як у філософсько-культурологічному, так і в художньо-музичному аспектах. А міждисциплінарний характер самого концепту узгоджується з лістівською ідеєю синтезу різних видів мистецтв, літератури, філософії. Тож виявлення механізму функціонування концепту «мандри» у фортепіанних циклах Ф. Листа з майже одноіменною назвою виступає актуальним і важливим щодо розуміння як творчих спрямувань композитора, так і романтичної музики (найяскравішим втілювачем якої він є) взагалі.

Аналіз досліджень і публікацій. Починаючи з прижиттєвих досліджень творчої постаті Листа послідовно і з неослабним науковим і громадським інтересом генерувались десятки праць різного змісту. Так, монографія П. Раабе «Франц Лист. Життя та творчість» (1931), за висловом Н. Наглера, здійснила «реабілітацію особистості Листа», після чого почали проступати його взаємозв'язки з явищем Нової музики, що в близькому часі змусило дослідників переглянути погляди на угорського романтика з нового для всіх боку. П. Шварц аналізує органну творчість Листа («Дослідженні органної музики Франца Листа», 1975), продовжуючи розвінчувати неправомірну оцінку сучасників композитора щодо салонності його музики і обґрунтовуючи думку про передбачення в творчості Листа музичного імпресіонізму. Короткий нарис життя і творчості «Франц Лист» (1935) Ю. Кремльова зіграла свою роль в подальших уявленнях про лістівську музичну мову.

У 1956 р з'являється двотомник Я. Мільштейна «Ференц Лист» [8], який вважається одним з найкращих досліджень життя і творчості композитора-піаніста. Найважливішою віхою вітчизняного літознавства стало видання його листів і статей в 1959 році в перекладі А. Бобовича і Н. Мамуна, з передмовою Я. Мільштейна, під редакцією С. Барського, якому належить також вступна стаття збірки «Художньо-критичні статті Ф. Листа».

Під кінець 1950-х рр. з'являється книга Б. Саболча «Останні роки Ференца Ліста», що надає читачеві крім біографічних відомостей безліч висловлювань композитора щодо власних творчих і естетичних позицій, дружби з Вагнером і Бюловим, а також роздуми Саболча про народно-національне коріння спадщини Ліста і його мадярської приналежності. К. Дальхауз в статті «Франц Ліст і передісторія Нової музики» істотно збагачує проблематику переоцінки його творчої спадщини в цілому і «нового прочитання» пізніх опусів зокрема. Роботи Ю. Хохлова «Фортепіанні концерти Ф. Ліста: Путівник» (1960) і Я. Мільштейна «Етюди Ф. Ліста» (1961) створюють «путівники» з коротким вступним нарисом, присвяченим загальним питанням лістівської творчості в тій чи іншій сфері. Крім того, естетичні погляди Ліста отримали висвітлення в одній із глав другого тому навчального посібника «Історія музичної естетики». Робота А. Будяковського «Піаністична діяльність Ліста» (1986) пропонує огляд факторів, що вплинули на формування особистості художника, а також розглядає творчий метод музиканта-виконавця і спадщини лістівського піанізму, порівнюючи великого угорця з Тальбергом, Бюловим, А. Рубінштейном.

У 1995 році Р. А. Островський представив дисертаційну працю «Ф. Ліст і російське фортепіанне виконавство XIX століття», аналізуючи естетичні позиції, репертуарні принципи, етапи та аспекти роботи над твором. У 2007 р з'являється дослідження Г. Краукліса «Романтичний і програмний симфонізм: Проблеми. Художні досягнення. Вплив на музику XX століття», пов'язане з еволюцією програмності від витоків на початку XIX століття до сучасного мистецтва. У роботі «Західноєвропейський романтичний принцип монотематизму в контексті теорії метаморфоз Й. В. Гете» (2010) Ліст постає ключовою музичною фігурою. В роботі виводиться умовна тотожність природно наукового прийому прафеномена Гете з принципами монотематизму (Ліста і Шумана) у зв'язку з прорізними й емоційними витоками літературного та музичного мистецтв.

Однак все ще не виявленими залишаються питання функціонування концепту «мандри» у зв'язку з важливішим для розвитку фортепіанного мистецтва циклом Ліста «Роки мандрів». Тим самим з'являється очевидна необхідність заповнення вказаної тематичної лакуни у лістознавстві.

Мета статті полягає у розкритті концептуального поля «мандри» у романтичному мистецтві та у фортепіанній творчості Ф. Ліста у зв'язку з його семантичними і структуроутворюючими функціями.

Виклад основного матеріалу. Цикл «Роки мандрів» займає особливе місце в фортепіанній творчості взагалі та у лістівській зокрема. Загальний час роботи над трьома «Роками» охопив біля 40 років творчого життя Ф. Ліста — від початку 1830-х до кінця 1870-х років. Над будь-яким іншим твором композитор не працював так довго і багато, по кілька разів удосконалюючи окремі п'єси. Так, «Перший рік мандрів» (9 п'єс) писався і редагувався протягом 1836–1854 років і виданий 1855 року; другий (7+3 п'єси) — упродовж 1838–1849; третій (7 п'єс), після 12-річної перерви, але у безупинних духовно-творчих пошуках-«мандрах» — з 1867 по 1877 рік.

До середини 1830-х (тобто початку роботи над п'єсами циклу) Ліст досяг досконалості свого виконавського мистецтва, створивши концертний піанізм в його сучасному вигляді; запропонувавши його новітній напрямок з власною школою та численними послідовниками. Новий піанізм Ліста у тому числі прагнув передати «зримі» образи (загальновідомим є прагнення композитора до синтезу різних мистецтв, зокрема кожна п'єса «Років», крім поетичних епіграфів і великих цитат, містила малюнок-обкладинку, спеціально виконаний художником Кречмером) — ті емоційно-картинні враження, що безпосередньо збуджували його творчу фантазію у роки мандрівок під час спілкування з природою або знайомства з творами живопису, скульптури, а також ті враження, що викликали зорові, картинні уявлення від прочитаної літератури, зокрема «Паломництва Чайльд-Гарольда» Байрона (звідки запозичені епіграфи більшості п'єс «Першого року»), а також «Років мандрівок Вільгельма Майстра» Гете, та, можливо, деяких інших, не кажучи про «вічну тему» подорожі духу, уявні мандри Данте. Усе це відбивалося в знаменитих «музичних картинах» Ліста — програмних п'єсах, виключно багатих за охопленням життєвих явищ, зокрема тих, що увійшли до циклу «Роки мандрів».

Усі три цикли «Років мандрів» Ф. Ліста створені по слідах мандрів композитора: по Швейцарії (1835–1837; написання «Першого року» 1836–1854), Італії (1837–1839; написання «Другого року» 1838–1849)¹; нарешті «Третій рік» (написання 1867–1877) — найглибші «мандри духу» і творчого шукання митця передостаннього (1860–1870) і останнього (1880–ті аж до 1886) періодів творчості, коли вирішивши

¹ Взагалі з 1837 по 1847 роки митець охопив своїми концертами майже увесь Європейський континент (від Португалії — до України і Росії, зокрема грав у Києві, Одесі, Миколаєві, Львові, Бердичеві, Житомирі, Єлісаветграді, Чернівцях, Кременчуці, Москві, Петербурзі; від Швеції — до Греції).

«осісти» для занять творчістю і родиною, композитор «розривається» між Веймаром, Римом, Віднем, Байройтом і Будапештом на фоні розгорнутої композиторської (ораторії «Легенда про Святу Єлизавету», «Христос»; «Третій рік мандрів»; «Мефісто-вальси» і «Мефістополька»; «Поетичні і релігійні гармонії»; «Різдвяна ялинка», духовні п'єси «Alleluia», «Sancta Dorothea», «In festo transfigurationis»; чотири «Забутих вальси»; «Реквієм» і «Гімн Святої Марії» та ін.; остаточні редакції «Угорських рапсодій», циклу «Роки мандрів» та ін.), просвітницької (постановки «Манфреда» Р. Шумана, «Лоенгріна» Р. Вагнера, диригування симфоніями та операми Г. Берліоза, організація «Нововеймарського союзу» та «Загального німецького музичного союзу» у Веймарі; заснування Угорської музичної академії в Будапешті; «Лістівські тижні» у Відні), педагогічної (чисельні учні з різних країн у Веймарі і Будапешті, виступи разом з ними), музично-критичної («Ф. Шопен», «Берліоз і його симфонія «Гарольд», «Роберт Шуман», «Летючий голландець» Р. Вагнера та ін.) діяльності і духовного служіння (у 1865 році приймає чин аколїта, грає в церкві, висуває концепцію реформи церковної музики).

Подібні мандри останнього періоду концентрують, втілюють і узагальнюють той метафоричний концепт «мандри» (рос. — «странствия»), який був притаманний як європейській, так і слов'янській культурній свідомості і до появи вказаних творів. Його формуванню сприяли міфологічні структури-образи, народні казки та балади, що описують поневіряння героя у пошуках певного предмета або вирішення певного завдання, нарешті — пошуку «смислу життя», чисельні літературні, поетичні опуси. Концепт і поняття «мандри» є найважливішою складовою міфологічної моделі світу. Міфи та епос Стародавньої Індії, Скандинавії, Близького Сходу і Греції, перекази північноамериканських індіанців і сказання Африки пов'язані з темою Мандрів, Шляху. Культуру Стародавнього Єгипту взагалі можна уявити як культуру Шляху. У східній філософії це неспішне просування до істини під керівництвом наставника, шлях внутрішнього самозрастання і змужніння, метод проб і помилок. Мотиви мандрів, фізичного і метафізичного шляху, паломництва можна знайти у всіх великих світових релігіях: Христос, Будда, Магомет були невтомними мандрівниками. У європейському середньовіччі святи і блаженні проповідували мандри душі до Бога й паломництво до святинь, трубадури оспівували шлях лицаря в пошуках прекрасної дами, хрестоносці втілили образ Подорожі до Дому Божого [10, 9]. Ф. Шлегель,

вбачаючи в літературному романі вираження універсального жанру, відносив до нього й Біблію (міфологічні моделі мандрів Мойсея і його народу пустелею в пошуках землі обітованої, а також своєрідні духовні мандри біблійного страсотерпця Іова, нарешті — самого Христа) і героїчний епос, новели Боккаччо і прозу Сервантеса. Трансформація і змішання жанрових форм, пошуки універсального жанру розглядаються нами як наслідок концепції творчої свободи митця, найбільш адекватно вираженої в романі творіння [2, с. 103] — про творчий процес митця, як у «Другому році мандрів». Формування концепту тривало і в більш пізню епоху, тому стосовно романтичної епохи можна говорити про модифікацію даного концепту і виникнення в картині світу нових семантичних зв'язків, завдяки яким даний концепт перетинається з іншими концептами [9, 45]. Концепт і мотив мандрів виступає універсальним культурним кодом, що моделює просторово-часовий континуум буття, його аксіологічний і онтологічний вимір.

Мотив шляху і образ мандрівника відіграють важливу роль в світовій художній літературі. На основі реальних подорожей складається подорож як літературний жанр (перші два музично-поетичні «Роки мандрів» Ліста також виникли під враженням від реальних подорожей). Тема шляху породжує в образотворчому мистецтві новий жанровий різновид — дорожній пейзаж (вперше з'являється в живопису Фландрії XVI ст., у XVII ст. — в голландському мистецтві). У добу промислового перевороту визначається образ самотнього мандрівника з настроєм смутку, безпритульності, нещасливості; мета його подорожі — в «моральному уроці», який мандрівник (і читач) може отримати з дорожніх вражень, в прагненні розвинути у собі «чутливість», вміння співпереживання [10, 13]. Письменники і поети англійського романтизму, зокрема Дж. Байрон, часто цитований Лістом у своїх «Роках мандрів», «в ціннісній опозиції «Шлях /Дім» герой вибирає Шлях як мету і сенс життя» [10, 14]. Мандрування стає для романтиків способом життя; розрив з суспільством, самотність — результат свідомого вибору, принципова життєва позиція.

Цікаво, що у літературній композиції сам рух ніколи не змальовується докладно (звичайно це кілька слів), але, натомість, перетворення, «картинки» або їх описи фіксують увагу слухача у міфопоетичних порівняннях, метафорах і метафоричних концептах (в літературно-поетичних жанрах), покликаних апелювати до глибинних структур міфологічної свідомості. Засоби (зокрема звукозображальні, але не

тільки) музики, особливо програмної (як у «Роках мандрів» Ф. Ліста) кореспондують з такою літературною метафоричністю.

«Мандри» («подорож») також є одним з найважливіших понять західноєвропейської художньо-філософської думки. Й. Гете позиціонує новий тип людини, «здатної до мандрів (Wanderer), яка протистоїть непорушності, статичності, незмінності суспільства» [10, 15]. Ф. Ніцше формулює еволюційну концепцію «тварини — людини — надлюдини», де життя — це шлях, мандри, динамічне «становлення», що протиставляється традиційній його концепції як статичного «буття». М. Хайдеггер вважає дорогою, шлях «серединою, сущим, об'єднуючим весь людський простір; це шлях від речей і явищ до сутностей». Подорож у філософа постає й «актом мислення, розуміння як освоєння можливого — рухом у пошуках способу... створення структури — пізнаного, найближчого — вічна подорож» [10].

Не оминув такого концепту й музичне мистецтво.

Споріднені концепти «мандри», «подорож» («шлях») є одними з найбільш значущих універсальї культури, «семантично пов'язаних з уявленнями про рух та його суб'єкт, про духовну динаміку людини, про зміну та/або розвиток, смислоутворення і розширення усвідомлення особистості, фізичні і моральні випробування», що символізує «прагнення і тугу, пошуки свого місця в житті» [10, 6]. Статус культурної універсальї концепту «мандрів» підтверджується й тим, що його смислова структура є невід'ємною частиною загальної картини світу і кожної з її складових (міфологічної, релігійної, художньої і т. д.) у різних культурах та епохах, набуваючи в кожному конкретному випадку свого змісту. Концепт як одна з основних категорій при семантичному аналізі є «одночасно і судженням, і поняттям, і уявленням», які відображають концептуальну картину світу людини [1, 21–25]. Архетипічно мандри завжди набувають мету смислоутворення і розширення усвідомлення (і свідомості) особистості з уявленням про онтологічну цілісність навколишнього світу.

Отже «мандри» й «паломництва» склали важливіші концепти у літературі, мистецтві, філософії та житті митців і «споживачів»-шанувальників їх творчості доби романтизму, коли «пошукова ситуація стає нав'язливою ідеєю» [7, 106], що відповідає схемам як творчого процесу, так і наукового пізнання. Музична логіка романтиків — це «логіка відтворюваної творчої фантазії... виявлення логіки почуттів, переживань» [7, 107]. Ці слова Т. Лобанової ніби підтверджує сам Ліст у передмові до «Альбому мандрівника» (1842), основну частину яко-

го увібрав «Перший рік мандрів». Ліст вказує на свій «безпосередній зв'язок, невизначене, але цілком реальне ставлення, незрозумілий, але вірний взаємозв'язок» з багатьма «різними місцями, містами, прославленими в історії і поезії» [8]. Пошуки по ходу мандрів відбуваються у сферах природи, різних видів мистецтва і релігії (відповідно — у трьох циклах «Років»).

Адже «аналіз пейзажних типів світосприйняття, а не оцінка умов географічного середовища, дає більш точне уявлення про внутрішній світ людини відповідного культурного періоду» [4, 3], як це відбувається у «Першому році» — марення-розчинення у чарівних краєвидах (№ 2, 4, 9); краса «простого» життя на природі (№ 3, 7, 8); бурхлива суперечливість і боротьба (№ 1, 5); нескінченна мінливість душевного настрою — від безнадійного смутку до екстатичних поривів (№ 7) — складають специфічну «цілісність протиріч» романтичного героя як єдності Природи, людської індивідуальності, загальнолюдських цінностей земного та надземного порядку. Домінантною метафоричною моделлю є модель «людина — природа». У творах Байрона (Ліст чотири рази з дев'яти обирає цього автора для літературно-поетичних епіграфів у «Першому році») природа швидше відображає настрій поета або його героя, їх сприйняття світу чи ситуації. Саме прийом «мандрів» надає органічну можливість поєднання протиріч картин-пейзажів, станів, почуттів від вражень мальовничих швейцарських Альп.

«Другий рік» додає до цілісності романтичного героя важливий постулат його картини світу — Мистецтво: живопису (№ 1), скульптури (№ 2), поезії (№ 4–7), музики (№ 3, 8, 9), танцю (№ 10) — останні зокрема з популярних мелодій, оперної арії, фольклору. Звичайно за мистецькими враженнями герой вирушає до Італії, де саме повітря століттями всмоктувало й плекало мистецькі ідеї та форми. Звернення у перших двох п'єсах до зображального мистецтва не випадкове, адже романтичний посыл про універсальність поетичного почуття багато в чому базується на тій тезі, що «пізнання світу романтиками відбувається у візуальній системі. Вони бачать, прозирають, вгадують обриси, і, нарешті, втілюють в цілісності і повноті зафіксоване духовним, внутрішнім поглядом» [5, 7]. І у такій перспективі «візуальне зображення, картина є основним елементом романтичної гносеології, з якого формується все подальше знання» [5, 7]. Літературно-поетична основа складає стрижень романтичної жанрової системи (не оминув цього і вказаний фортепіанний цикл

Ліста — програмне інструментальне висловлення збагачується ще й епіграфами), саме в цій сфері викристалізувалися й «культура Шляху», концепт «мандрів», образ мандрівника, а джерела усіх лістівських епіграфів пов'язані з мотивом мандрів, передусім душевно-духовних, також мистецьких.

Нарешті звернення до музичних цитат як мистецьких артефактів втілює споріднену до попередніх ідею домінанти в естетиці романтизму образу митця і його творчості, усвідомлення і осмислення самого творчого процесу. У протиставленні Ідеалу — Дійсності романтики піднесли життя духу над повсякденною реальністю і оголосили мистецтво головним способом пізнання вищих істин, а поетів — про роками і лідерами людства (недаремно «само у романтизмі досягає свого розквіту в різноманітті індивідуальних форм тип роману творіння... який отримав тільки в німецькій мові спеціальний термін «Kunstlerroman» [2, 108]). І знову мотив (а поступово, і концепт) мандрів виступає структуроутворюючою ознакою: на думку романтиків, роман поряд з «життєписом, монологом, діалогом, філософськими роздумами, ліричними сповідями, повинен включати елементи шляхового щоденника» [2, 110], мандри духу.

Окремої уваги заслуговує останній номер «Другого року» — фантазія-соната «Після прочитання Данте», яка фіксує одну з узагальнених характеристик часу — Данте-теми. Мандри тут постають не звітом про справжні події і не фантастичною подорожжю. «Божественна комедія» — це ті «мандри душі», шлях до порятунку через спокуту гріхів, чого прагне усе життя Ліст. Дантівське «nella mia mente» («в моїй душі») або «nel pensier» («у думках») відтворює духовну подорож, внутрішній світ в ірраціональному аспекті. Отець Г. Чистяков, посилаючись на останню лекцію М. Мамардашвілі, підкреслює ідею духовної подорожі (споріднену й Лісту): Страшний суд «є вказівкою на властивість кожної хвилини нашого існування, а не чогось, що з нами буде в якомусь майбутньому... Страшний суд означає просту річ: тут і зараз ти повинен отримати сенс з досвіду, щоб він погано потім не повторювався, повинен завершити життя і відродитися або воскреснути з уламків і попелу минулого» [11]. О. Коваль вказує на особливу орієнтацію «Божественної комедії» на Біблію: подібно до останньої, «твір Данте має дуже глибокий задум і складається з чотирьох рівнів: буквального (або фактологічного), алегоричного, морального і аналогічного (спрямованого до Ідеалу) (цит. по: [6, 7]). Самобутність Фантазії-сонати Ф. Ліста пов'язана зі специфікою лістівського про-

грамного методу, який відрізняється найчутливішою музичною реакцією на філософські питання поетичного джерела, зокрема антиномії «Пекло — Рай». Ліст був першим (поряд з Достоевським), хто вивів фігуру диявола-«Мефісто» як зворотний бік «богоугодної» особистості, заклавши основу сучасного мистецтва з його іронією і метаннями. Зв'язок Фантазії-сонати з іншими п'єсами цього альбому є багаторівневим (зокрема на рівні відбиття ідеї гімну), а сама вона, як і весь альбом, цілеспрямовано пов'язана з святою ідеєю Паломництва (у попередніх п'єсах — до святинь Мистецтва у тому числі). Кульмінацією розкриття цієї ідеї стає побічна партія, де гімн синтезується з Магніфікатом, позиціонує концепцію Любові через романтичне загострення трагедійного почуття розриву між Ідеальним і Дійсним (зокрема ідею Мрії про назавжди втрачену Кохану, як у «Божественній комедії» і бетховенській Сонаті-фантазії № 14), де загибель героя, Поета, є єдиним способом наблизитися до Ідеалу як кінцевої мети «Мандрів мистецтва». На цьому вищому концепційному рівні фантазії-сонати проявляється глибокий взаємозв'язок із загальною поетичною ідеєю збірки Другого тому «Років паломництва» — Служіння Мистецтву і Любові, релігійною у своїй основі. В цій величній жанрово-інтонаційній єдності Ліст узагальнює ідею Фантазії-сонати і пов'язує її з сакральною концепцією італійського тому «Років паломництва» і з «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі, а також випереджає ключову ідею «Третього року паломництва».

«Третій рік мандрів», на перший погляд, знов повертається до мотивів Природи (про що свідчать програмні назви трьох п'єс з семи). Але тут зовсім інші настрої. Пройшовши довгий шлях власних душевно-духовних мандрів як митець, особистість, духовна особа, Ліст вже не бачить у природі минулого заспокоєння, марення, композитора турбують думки про смерть (дві поховальні пісні — тренодії у підзаголовках «Кипарисів вілли д'Есте»; «Траурний марш»). Розрада приходить з Небес («Ангелюс», «Вгору серця», середній епізод «Фонтанів»). «Мандри» третього циклу спрямовані від Небес («Ангелюс» через земну скорботу (№ 2, 3, 5, 6) і красу (№ 4) до Небес («Вгору серця») як Сушого, Вищого. Фактурно-гармонічний імпресіонізм більшості п'єс «Третього року» втілює, поруч з осучасненням композиторської мови, певний «феномен універсально-узагальнюючої музичної мови другої половини XIX століття», де позначилися «інтернаціональні спрямування «космополіта» Ліста» — «громадянина світу»: «угорське дитинство, паризька юність, зрілі роки в Німеччи-

ні плюс враження, почерпнуті під час гастролей в ряді інших країн» [3], включаючи Україну та Росію. Сфера «Мефісто» (яка також мала місце у період 1869–1870) у «Третньому році» явно відступила на користь наміченим у духовному житті композитора «пунктам» його «мандрів»: «композитор ніби відмовляється від усього відчутно індивідуального на користь нейтралізованої за забарвленням звукової лексики 1860–1880-х років взагалі» [3] із свідомим заспокоєнням страстей і загальнолюдським тлумаченням земних тягот та піднесення славіння Бога.

Висновки. Концепт «мандри» — семантично багатовимірний; в художній стратегії Ліста він має безпосередній стосунок до таких важливих світоглядних архетипів, як глибока віра в Бога, пошуки духовної свободи, сакральних місць, творчої ролі мистецтва, прагнення до істини. Концепт «мандрів» («паломництва») відображає романтичне світовідчуття автора, його розуміння людини, природи, мистецтва, історії, духовно-релігійних пошуків. Останні, власне, і складають кореневе поле даного концепту.

Зримо відчутні музичні образи лістівського фортепіанного циклу відтворюють мандри самого композитора країнами, видатними місцями; мандри його творчої постаті як у пошуках творчого методу, композиторської мови, так і місця Митця і Мистецтва у житті і культурі; мандри його духу у всій цілісності суперечливостей загальнолюдського і індивідуального, земного і небесного, діяльнісно-бурхливого і споглядально-мрійливого. Загальний шлях мандрів лістівського фортепіанного програмного циклу майже відповідає тим трьом сторонам культури, що їх відбиває й тричастинна композиція одноіменного роману Гете: перша книга — релігія, друга — мистецтво, третя — наука [2, 97]. Але Ліст виходить за рамки культури і навіть релігії як таких, за рамки філософсько-естетичного світу митця — до тих найвищих шаблів мислечуття, тих Небесних сфер, до яких вербально висловлення «не дотягує» своєю знаковою системою. Натомість музика, програмна або абсолютна, здатна до «вираження невиразимого» на шляху мандрів до Вищої духовної мети людства.

На рівні хронотопу можна відзначити наступну динаміку «мандрів»: якщо у Першому і Другому «роках» схема «мандрів», торкаючись певним чином хронотопу особистісного буття, більшою мірою поширюється на орбіту хронотопу культури, то «Третій рік» акцентує увагу на внутрішньому часі-просторі героя-митця, який одночасно поширюється до всеохоплюючої цілісності Духовності.

Як і Гете у своїх «Роках мандрів», Ліст демонструє не стільки розрізнення, скільки діалектичну єдність культури (духу) на всіх її рівнях — природи (науки), мистецтва, духовності (релігії). Так, на емоційну зображальність природи неминуче накладаються духовно-релігійні мотиви: починаючи з думки про створення цієї краси самим Богом до відходу «від шуму життя бурхливого», суєтного до «прозорої глибини» душевно-духовного сходження, коли Герой стає «частиною того, що бачить» (за Байронівськими епіграфами), від «ігор юної натури», природи до справжнього відчуття її величі, як створеної Богом та церковних дзвонів як символу релігійного почуття. Поєднання природи й мистецтва проглядають у музиці дзвонів, піснях (швейцарських пастухів, італійських гондолерів, угорських патріотів). Мистецтво й духовність поєднуються знаком Високості почуттів, разом складаючи визначений романтиками шлях людства до Бога.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Беляевская Е. Г. Семантика слова М.: Высш. шк., 1987. 128 с.
2. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв.: дис. ... докт. филолог. наук: 10.01.03 / Пермский гос. ун-т. Пермь, 2001. 390 с.
3. Демченко А. И. Ференц Лист: веки эволюции. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*. Харьков: Каравелла, 2002. С. 25–42.
4. Дьякова Т. А. Историко-культурная семантика и поэтика пейзажа: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Воронежский гос. ун-т. Воронеж, 2005. 36 с.
5. Иноземцева Е. В. Визуальное изображение (картина) в прозе немецких романтиков: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.03 / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 2007. 31 с.
6. Каган М. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
7. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
8. Мильштейн Я. Ф. Лист. М.: Музыка, 1970. Т. 1. 600 с.
9. Ревво Ю. А. Метафорические концепты «Путь», «Дорога» и «Странствие» в публицистике и прозе П. А. Сорокина и Б. К. Зайцева: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Российский ун-т дружбы народов. Москва, 2017. 184 с.
10. Сботова С. В. Рефлексия темы путешествия (пути) в художественно-философской мысли Западной Европы и России XVIII–XX вв.: автореф. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева. Саранск, 2005. 16 с.
11. Священник Георгий Чистяков. В поисках вечного града. М.: Путь, 2002. URL: http://tapirr.com/ekklesia/chistyakov/vechn_grad/puteshest.htm

REFERENCES

1. Belyaevskaya, Ye.G. (1987). Semantics of the word. Moscow: Vyssh. w. [in Russian].
2. Bochkareva, N. S. (2001). A novel about the artist as «The Roman of Creation», genesis and poetics: on the material of the literatures of Western Europe and the USA at the end of the eighteenth and nineteenth centuries. Doctor's thesis. Permian: The Perm State University [in Russian].
3. Demchenko, A. I. (2002). Franz Liszt: Milestones of Evolution. *Ferenc Liszt and problems of synthesis of arts*. Kharkov: Caravel, 2002. P. 25–42 [in Ukrainian].
4. Dyakova, T. A. (2005). Historical and cultural semantics and poetics of the landscape: Extended abstract of doctor's thesis. Voronezh: Voronezh State University [in Russian].
5. Inozemtseva, E. V. (2007). Visual image (picture) in the prose of German Romantics. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moscow State University them. M. V. Lomonosov [in Russian].
6. Kagan M. (1972). Morphology of art. Leningrad: Art [in Russian].
7. Lobanova, M. (1990). Music style and genre: history and modernity. Moscow: Sov. Composer [in Russian].
8. Milstein, Ya.F. (1970). Franz Liszt. Moscow: Music. T. 1. [in Russian].
9. Revvo, Yu.A. (2017). The metaphorical concepts «Path», «Road» and «Wandering» in journalism and prose PA. Sorokina and B. K. Zaitsev. Candidate's thesis Moscow: Russian University of Friendship of Peoples [in Russian].
10. Sbotova, S. V. (2005). Reflection of the theme of travel (way) in the artistic and philosophical thought of Western Europe and Russia XVIII — XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis Saransk: Mordovian state. un-t them. N. P. Ogareva [in Russian].
11. Priest George Chistyakov (2002). In search of the eternal city. Moscow: The Way. URL: http://tapirr.com/ekkklesia/chistyakov/vechn_grad/puteshest.htm [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.09.2017

УДК 782.1

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-113-123

Чжу Веньфен

<https://orcid.org/0000-0002-2617-2287>
 ассистент-стажер кафедры сольного пения
 Одесской национальной
 музыкальной академии им. А. В. Неждановой
 chgy_venfen@ukr.net

**АВТОРСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ РИТОРИКА
 В ОПЕРАХ Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
 (на примере поздних сказочных опер)**

Целью статьи становится рассмотрение риторических аспектов оперной поэтики Н. А. Римского-Корсакова для выявления информационно-смысловой специфики организации текста в поздних сказочных операх композитора. **Методология.** Проблематика работы обусловила необходимость использования семиотического, компаративного, системного методов исследования, а также привлечения целостного интонационного анализа. **Научная новизна.** Представленная исследовательская проекция работы, опираясь на понимание риторики как способа обобщения (С. Аверинцев), позволяет выделить основные авторские риторические фигуры в сказочных операх Н. А. Римского-Корсакова, образующие контекст «мифориторической системы» (А. Михайлов) композитора. **Выводы.** Использование особых «ключевых слов» в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова становится одной из авторских стратегий композитора. Сквозные, значимые для него образы, ситуации, идеи, образуя авторский контент опер композитора, получают сходное воплощение, благодаря чему возникает особая интертекстуальность: связанные таким образом произведения, объединяются в своеобразный гипертекст.

Ключевые слова: оперная поэтика, авторская риторика, сказочные оперы, риторическая фигура, Н. А. Римский-Корсаков, гармония.

Zhu Venfen, assistant-trainee of solo singing department Odessa national Music Academy. A. V. Nezhdanova

Author's poetic rhetoric in the operas of M. Rimsky-Korsakov (for example late fairy-tale operas)

The purpose of the work is to consider the rhetorical aspects of the operatic poetics of N. A. Rimsky-Korsakov to identify information and semantic specifics of the organization of the text in the late fairy-tale operas of the composer. **Methodology.** The problem of the work necessitated the use of semiotic, comparative, systematic methods of research, as well as the involvement of a holistic intonation analysis. **Scientific novelty.** The presented research projection

of the work, based on the understanding of rhetoric as a way of generalization (S. Averintsev), allows to identify the main author's rhetorical figures in the fabulous operas by N. A. Rimsky-Korsakov, which form the context of the composer's «myth-rhetorical system» (A. Mikhailov). **Conclusions.** The use of special «keywords» in the opera works of N. A. Rimsky-Korsakov becomes one of the composer's own strategies. Cross-cutting images, situations and ideas that are significant for him, forming the author's content of the composer's operas, get a similar embodiment, due to which a special intertextuality arises: the works connected in this way are combined into a kind of hypertext.

Keywords: opera poetics, author's rhetoric, fairy-tale operas, rhetorical figure, N. A. Rimsky-Korsakov, harmony.

Чжу Веньфен, асистент-стажист кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Авторська поетична риторика в операх М. Римського-Корсакова (на прикладі пізніх казкових опер)

Метою роботи стає розгляд риторичних аспектів оперної поетики М. А. Римського-Корсакова для виявлення інформаційно-сислової специфіки організації тексту в пізніх казкових операх композитора. **Методологія.** Проблематика роботи зумовила необхідність використання семіотичного, компаративного, системного методів дослідження, а також залучення цілісного інтонаційного аналізу. **Наукова новизна.** Представлена дослідницька проєкція роботи, спираючись на розуміння риторики як способу узагальнення (С. Аверинцев), дозволяє виділити основні авторські риторичні фігури в казкових операх М. А. Римського-Корсакова, що утворюють контекст «міфориторичної системи» (О. Михайлов) композитора. **Висновки.** Використання особливих «ключових слів» в оперній творчості М. А. Римського-Корсакова стає однією з авторських стратегій композитора. Наскрізні, значимі для нього образи, ситуації, ідеї, утворюючи авторський контент опер композитора, отримують подібне втілення, завдяки чому виникає особлива інтертекстуальність: пов'язані таким чином твори, об'єднуються в своєрідний гіпертекст.

Ключові слова: оперна поетика, авторська риторика, казкові опери, риторична фігура, М. А. Римський-Корсаков, гармонія.

Актуальність дослідження. Музикальний театр Николая Андреевича Римського-Корсакова являється тем унікальним культурним феноменом, котрий, сохраняя на протяжении времени художественную ценность и подтверждая историческую значимость, неизменно вызывает научный интерес. Такая закономерность обращения исследовательской мысли к великим свершениям прошлого, с одной стороны, продиктована возникающей временной дистанцией, позволяющей взглянуть на них в более широком историческом кон-

тексте, находя новые ракурсы и нередко заставляя пересматривать устоявшиеся оценки. С другой — обусловлена интенсивным развитием современного музыкознания в свете взаимодействия с другими науками гуманитарного знания, благодаря чему представляется возможным, привлекая обогащенный методологический аппарат, рассмотреть, казалось бы, хорошо изученные явления с новых научных позиций.

Анализ последних исследований и публикаций. В истории музыковедения Н. А. Римский-Корсаков принадлежит к тем немногочисленным авторитетным для музыкальной культуры фигурам, чье творчество находится в русле постоянного научно-исследовательского внимания. Литература об этом композиторе одна из самых объемных по материалу.

Оперы Н. А. Римского-Корсакова уже не раз становились предметом музыковедческого интереса, получив освещение в монографиях (И. Кунин, Ю. Кремлев, А. Соловцов, А. Римский-Корсаков, А. Кандинский) в исследованиях о гармонии композитора (В. Цуккерман, С. Скребков, И. Тютманов), о формообразовании (В. Цуккерман, В. Протопопов, В. Цендровский, С. Федорцов), в работах, посвященных проблемам оперной драматургии (А. Гозенпуд, Л. Данилевич, М. Гнесин, Б. Асафьев) и т. д.

Новая волна интереса к оперной поэтике Н. А. Римского-Корсакова возникла после появления статей и монографии М. Рахмановой, а также публикаций Л. Серебряковой, вызвав рождение целого ряда работ, в самых различных ракурсах освещавших данную проблему. Среди них статьи Р. Ширинян, А. Кудряшова, В. Горячих, а также диссертационные исследования Т. Шак, А. Самойленко, О. Скрынниковой, В. Горячих, Ю. Петрашевич и др. Несмотря на методологическое разнообразие работ, в них не находят достаточного освещения вопросы авторской поэтической риторики в операх Н. А. Римского-Корсакова. По сути специально вопросы такого рода не поднимались; в их постановке и видится актуальность нашего исследования.

Целью исследования становится рассмотрение риторических аспектов оперной поэтики Н. А. Римского-Корсакова для выявления информационно-смысловой специфики организации текста в сказочных операх композитора.

Изложение основного материала. Общеизвестно, что именно оперы составляют главную часть наследия Н. А. Римского-Корсакова.

В них с исчерпывающей полнотой отражены идейно-художественная проблематика и позитивный «стиль мировосприятия» композитора, глубокая связь с русской литературой, столь характерная для русской оперной школы. Значительность содержания опер, яркость претворения в них национально-самобытных традиций, органичность и цельность крупномасштабной музыкальной драматургии составляют фундаментальные основы поэтики композитора.

Наиболее проблемными в «корсаковедении», включая и современный его этап, представляются вопросы, касающиеся рассмотрения жанрового и стилевого уровней оперной поэтики Н. А. Римского-Корсакова. Именно они, будучи основными выразителями специфики музыкальной драматургии произведений, неразрывно связанные с их художественной концепцией, продолжают оставаться дискуссионными. Кроме того, сейчас в музыковедении более углубленно трактуется проблематика содержания опер Н. А. Римского-Корсакова и ее многоаспектное преломление в их художественной концепции.

Данная статья акцентирует внимание на проблемах, которые, на наш взгляд, с одной стороны, помогают расширить и углубить представления об оперной поэтике композитора, с другой же, репрезентируют жанрово-стилевые аспекты творчества Н. А. Римского-Корсакова в свете непривычных для творчества этого автора подходов. Актуальность последнего момента точно подмечена М. Раку, который говорит о том, что: «Произведение изоморфно избираемой методологии в том смысле, что оно — в дополнение к своим прежним смыслам — вбирает в себя отражение каждой новой эпохи. Поэтому так называемые традиционные подходы сменяются нетрадиционными (до поры до времени, конечно) не только из необходимости обновить взгляд на сочинение, но и оттого, что само сочинение перестает вмещаться в заданные ему ранее параметры, не удовлетворяется прежними толкованиями. Живое бытие в культуре меняет его внутреннюю смысловую структуру» [7, 9].

В рамках нашей статьи речь идет о риторическом подходе, который позволяет выделить основные авторские фигуры (ряд слов обобщенно-риторического звучания и значения), проследить функционирование смыслоопределяющих знаков в сказочных операх Н. А. Римского-Корсакова, образующих контекст личностно-индивидуальной «мифориторической системы» (А. Михайлов) композитора.

Понимая риторику вслед за С. Аверинцевым как способ обобщения действительности, укажем важные, по мнению этого исследователя, свойства данного феномена:

- опора на поэтику «общих мест»;
- стремление упорядочить, систематизировать многообразие окружающего мира в максимально простой и ясной форме;
- выполнение функции синтеза с использованием приема синкрисиса [1].

Интересны взгляды на риторику как на смыслопроизводящее явление Ю. Лотмана. Исследователь подходит к риторике как к механизму надления текста смыслом и сводит ее к рассмотрению риторических фигур со всеми их атрибутами — повторяемостью в разных текстах, формульностью, относительно стабильным значением, а также устойчивостью внешней формы, что позволяет подходить к ней как к особым идиомам (паттернам) для хранения, передачи и обработки информации. По мнению Ю. Лотмана, наличие или отсутствие так называемых «общих мест» позволяет интерпретировать текст как риторический либо как обычный. Исследователь акцентирует внимание на том, что «в риторике процесс порождения текстов имеет «ученый», сознательный характер. Правила здесь активно включены в самый текст не только на метауровне, но и на уровне непосредственной текстовой структуры» [5, 48]. Кроме того, Ю. Лотман подчеркивает универсальный характер риторизма, незакрепленность этого феномена за конкретной эпохой: «Однако «риторизм» не принадлежит каким-либо эпохам культуры исключительно: подобно оппозиции «поэзия/проза», оппозиция «риторизм/антириторизм» принадлежит к универсалиям человеческой культуры» [5, 58].

Представленные наблюдения позволяют подходить к риторике как к особому методу восприятия художественного пространства, находящему воплощение в конкретных словесно-языковых приемах [6]. Если рассуждать в этом направлении об оперной поэтике, то о приемах особого взаимодействия словесного и музыкального планов оперы, что находит самобытное воплощение в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Оперная поэтика композитора представляет собой оригинальную организацию художественного пространства, нашедшую собственную форму и способы воплощения. «Речь идет... о понимании оперы как универсальной формы музыкального творчества, способного постичь, свести воедино весь накопленный, имеющийся материал музыки, а потому способной выявить общую единую при-

роду человеческой личности» [8]. Эта концепция в своей сверхзадаче обращена к «теме спасения», и как к результату в итоге «общинному и личностному преобразению» [8].

Наиболее самобытно, в органичном синтезе всех своих составляющих заявленное раскрывается в сфере сказочного музыкального театра. Сказочность составляет особую линию и позднего творчества композитора, представляя собой качественно новое в сравнении с ранними фантастическими операми («Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством») явление, переплетается и сложно соотносится с линией драматической — «Царская невеста», «Сервилия», «Пан Воевода», «Сказание о невидимом граде Китеже».

Три поздние оперы-сказки Н. А. Римского-Корсакова очень сильно разнятся между собой. «Салтан», по словам композитора, — «просто сказка»; «Кашей», при явных фольклорных мотивах сюжета, — не столько сказка, сколько символическое действие («осенняя сказочка»); «Золотой петушок», обычно определяемый как сатирическая сказка, имеет многозначную жанровую природу («небылица в лицах»). «Салтан» — сплошной свет, без теней; антипод ему сумеречно-мрачный «Кашей»; в «Золотом петушке» свет и добро присутствуют в причудливых, не совсем сказочных формах» [3]. Тем не менее, эти три оперы взаимосвязаны, объединены многими факторами, в том числе принадлежностью к новому для Н. А. Римского-Корсакова и для русской музыки в целом типу оперного действия — так называемому условному театру, или театру представления.

Основой «миросозерцания» Н. А. Римского-Корсакова в этих операх можно считать сплав языческих, пантеистических и христианских традиций, претворенных с позиций категории «прекрасного». Их генезис одновременно восходит к древнейшим архетипическим моделям мифологической поэтики, ориентированным на мифологемы смерти и воскресения, а также на архаическую модель двоичных оппозиций и «двоемирия».

Изображение мира расколотой надвое действительности — прием, уходящий своими корнями к древнерусскому искусству. Об этом пишет Д. Лихачев, размышляя о мировоззренческих аспектах смеха в Древней Руси. «Смеховая тень» художественной действительности подчеркивает специфическую оппозицию мир — антимир, реализующуюся по принципу зеркальных подобий и кривозеркальных отражений. Порой они столь причудливо перемешаются, что разрушают

все традиционные представления и оценки» [4, 35]. В операх же, связанных со сказочными, «волшебными» сюжетами, на первый план выдвигается двоемирие быта и фантастики.

Этот метасюжет, по словам А. Самойленко, можно трактовать как «переход от одной группы представлений о мире к другой в поисках истины о человеке и его общеисторическом предназначении» [8]. Единый драматургический принцип, характеризующий эти сочинения, наиболее ярко выявляется через музыкальные характеристики женских образов. Двойственность их положения, постоянное тяготение к противоположности не только проявляют себя на уровне сюжета, но и в значительной мере определяют структуру музыкального текста. Традиционно именно вокруг таких персонажей — героинь-посредниц между фантастическим и условно-реальным мирами — концентрируется основное действие, что происходит и в «Салтане», и в «Кашее», и в «Золотом петушке».

Каждая из героинь в рамках своего сюжетного повествования выступает, с одной стороны, олицетворением неземной Красоты, которая выделяет их среди всех остальных персонажей, вызывая чувство восторга, восхищения. С другой, стремится познать/подарить чувство любви: «в своих поисках истины и места в мире они стремятся к любви как к своей высшей — последней — реализации, открывающей особое соединение чувственного и духовного планов бытия» [8, 30]. Царевна-Лебедь — символ совершенства и гармонии — входит в мир людей, испытав чувство любви. Царевна Ненаглядная Краса хранит любовь и верность своему суженому, а Шемаханская царица, воплощая в себе земную/греховную ипостась любовного чувства, завоевывает таким образом Додона;

В соответствии с общеизвестной духовной позицией Н. А. Римского-Корсакова, героини опер композитора олицетворяют собой оригинальный сплав пантеистических и христианских качеств. Пантеистический аспект проявляется в очевидном поклонении героинь силам природы, глубоком внутреннем ощущении собственной взаимосвязи с ней, в апеллировании к архетипическим образам мифологической поэтики. Эти черты особенно ощутимы, например, в образах Царевны-Лебеди, для которой природа естественная среда обитания, а также Шемаханской царицы, поклоняющейся солнцу.

Драматургическая и духовно-смысловая специфика женских образов в поздних операх-сказках обуславливается, в первую очередь, сюжетными различиями опер, в которых они функционируют. Так,

образ Царевны-Лебеди связан с «идеальным» городом Леденцом; мифически-христианское время сказочного Додонова царства Тьмутаракани репрезентует Шемаханскую царицу, а мифически-языческое время мрачного Кашеева царства — Царевну Ненаглядную Красу.

Обозначенная образная и духовно-смысловая специфика трактовки героинь обуславливает и особенности их музыкальной характеристики на уровне лейтмотивизма с соответствующими преобразованиями и трансформацией тематизма, соотносимыми с принципом единства в многообразии и многообразия в единстве. При этом очевидной выступает дифференциация направленности интонационного развития партий героинь. Для Царевны-Лебеди, преодолевающей свою фантастическую сущность, — это «движение» от очевидного доминирования инструментального начала в вокальной партии к ариозно-песенному. Традиционный для стиля композитора контраст красочного инструментализма и народной песенности в опере в обрисовке героини заметно сглажен. По мнению А. Кандинского, это происходит из-за того, что фантастический колорит создается не при помощи сложных ладогармонических средств, а путем расширения красочных возможностей мажора и минора [3]. Знаковым в характеристике образа Царевны-Лебеди становится арпеджированный ход по звукам уменьшенного септаккорда в высоком регистре, в партиях арфы или струнных, который предвещает ее появление на сцене (подобно появлению Панночки и Волховы).

В партии Царевны Ненаглядной Красы, как реального персонажа и «песенного типа» героини, вокальное качество изначально выступает доминирующим. Музыкальная характеристика героини свободна от острой конфликтности, сильного драматизма. Для нее свойственны напевность, мягкая лиричность, проникновенность, теплые тембры струнных и высоких деревянных духовых, жанровость, диатоничность. В развитии музыкальная характеристика образа Царевны насыщается интонациями «злой» сферы, однако достаточно быстро освобождается от проникновения тритона и уменьшенных гармоний (ключевых в партии Кашея) и диатонизируется, что символизирует в опере победу позитивного начала.

Партия Шемаханской царицы выстраивается на основе интонационного сплава вариантных преобразований ориентальной мелодики — сочетания выразительных инструментальных колоратур и песенных интонаций, что создает традиционный для русского искусства образ восточной девы (хоть и бессердечной). Многоликость

облика Шемаханской царицы, многообразие различных «масок», которые она «надевает» на себя в процессе оболыщения Додона, выражается в гибкой смене различных стилевых моделей, взаимопереходящих друг в друга приемах стилизации, автоцитациях, что подчеркивает условность образа.

Особые музыкально-риторические приемы, возникающие в связи с воплощением фантастических образов, составляют одну из главных сторон авторской оперной риторики Н. А. Римского-Корсакова. Прихотливость мелодических линий (от инструментально-орнаментального до ариозно-песенного начала); лейтмотивность (как сжатая музыкальная характеристика, содержащая самые существенные черты персонажа), в которой преобладают лейтмотивы с мелодией гармонического происхождения; применение тритона как выразителя драматургического конфликта и основного конструктивного элемента; опора на цепной лад (на основе сцепления на расстоянии секунды уменьшенных и увеличенных созвучий, а также целотонность); применение гармоний, претендующих в оперной партитуре на роль сквозных (уменьшенный септаккорд, увеличенное трезвучие): вот те немногие приемы, которые в комплексе подтверждают разнообразное воплощение одного из ведущих в оперной поэтике Н. А. Римского-Корсакова методов проецирования гармонических новшеств в мелодическую сферу.

Отметим также, что некоторые из них вполне могут претендовать на роль мигрирующих из оперы в оперу, независимо от сюжетного и жанрового направления произведения. К таким «общим местам» может быть отнесено увеличенное трезвучие, которое, по мнению Т. Шак, становится своеобразной «моногармонией» в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Увеличенное трезвучие E–C–As звучит в «Псковитянке», «Младе» (лейтгармония кольца), «Моцарте и Сальери» (значительна роль в гармоническом плане оперы), «Царской невесте» (лейтгармония «роковой обреченности»), «Золотом петушке» (как центральный элемент тонально-гармонической системы оперы, лейтгармония «гибели» Додона) [10].

Научная новизна. Представленная исследовательская проекция работы, опираясь на понимание риторики как способа обобщения (С. Аверинцев), позволяет выделить основные авторские риторические фигуры в сказочных операх Н. А. Римского-Корсакова, образующие контекст «мифориторической системы» (А. Михайлов) композитора.

Выводы. Использование особых «ключевых слов» в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова становится одной из авторских стратегий композитора. Сквозные, значимые для него образы, ситуации, идеи, образуя авторский контент опер композитора, получают сходное воплощение, благодаря чему возникает особая интертекстуальность: связанные таким образом произведения, объединяются в своеобразный гипертекст.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Риторика как подход к обобщению действительности. Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 15–46.
2. Гозенпуд А. Н. А. Римский-Корсаков — темы и идеи его оперного творчества. М.: Музгиз, 1957. 187 с.
3. Кандинский А. История русской музыки. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков: учебник для муз. вузов. М.: Музыка, 1979. Т. 2, кн. 2. 278 с.
4. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
6. Присяжнюк Д. Музыкальный риторизм и композиторская практика XX века: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Нижегород гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2004. 257 с.
7. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа. *Музыкальная академия*. 1999. № 2. С. 9–21.
8. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03 / НМАУ им. П. И. Чайковского. О., 2002. 433 с.
9. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
10. Шак Т. Гармония как фактор драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова. Армавир: РИО АГПУ, 2016. 220 с.

REFERENCES

1. Averintsev S. (1981) Rhetoric as an approach to the generalization of reality. *Poetics of Ancient Greek Literature*. M.: Nauka, 15–46. [in Russian].
2. Gosenpud A. (1957) N. A. Rimsky-Korsakov — themes and ideas of his operatic creativity. M.: Muzgiz. [in Russian].
3. Kandinsky A. (1979) History of Russian music. The second half of the XIX century. N. A. Rimsky-Korsakov: a textbook. M.: Music, T. 2, Vol. 2. [in Russian].
4. Likhachev D. (1979) Poetics of ancient Russian literature. M.: Science. [in Russian].

5. Lotman Yu. (1996) Inside the thinking worlds. Man — text — semiosphere — history. M.: «Yaziki rysskoi kyl'tyri». [in Russian].
6. Prisyazhnyuk D. (2004) Musical rhetoric and compositional practice of the twentieth century: Candidate's thesis: 17.00.02 / Nizhegorod. gos. conservatory of M. I. Glinka. Nizhnyi Novgorod. [in Russian].
7. Raku M. (1999) «The Queen of Spades» of the Tchaikovsky brothers: the experience of intertextual analysis. *Academy of Music*. No. 2. 9–21. [in Russian].
8. Samoylenko A. (2002) Dialogue as a musical and culturological phenomenon: methodological aspects of modern musicology: Doctor's thesis: 17.00.03 / NMAU im. P. I. Tchaikovskogo. O., 2002. [in Russian].
9. Samoylenko A. (2002) Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint. [in Russian].
10. Shaq T. (2016) Harmony as a dramaturgy factor in operas by N. A. Rimsky-Korsakov. Armavir: RIO AGPU. [in Russian].

Статья надійшла до редакції 28.06.2017

УДК 782

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-123-134

Лі Фанюань

<https://orcid.org/0000-0003-3767-7413>

здобувач ступеня кандидата мистецтвознавства
кафедри теорії музики та композиції
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
50433454@qq.com

МЕМ «ДАНТЕ» У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ РАХМАНІНОВА

Мета роботи. «Божественна комедія» Данте стала джерелом натхнення для величезної кількості художніх творів: живописних, скульптурних, прозових та віршованих, музичних творів різних діячів мистецтва усіх століть. Дослідження пов'язане з вивченням феномену мему «Данте» в мистецтві; його прояв в музиці розглядається на прикладі опери С. Рахманінова «Франческа да Ріміні». **Методологія** дослідження є комплексною. Застосування історіологічного та структурного підходів дозволяє проаналізувати оперу С. Рахманінова «Франческа да Ріміні» з точки зору втілення в його творчості мему «Данте». **Наукова новизна** полягає в зверненні до нової сучасної науки — меметики, що займається вивченням причини появи і поширення мемів. У «Божественній комедії» дивним чином поєднуються система загробного світу, розроблена церковною ортодоксією Середньовіччя, антична міфологія і реальна болісна любов Данте до Беатріче. Мем «Данте» являє собою квінтесенцію духо-

внього начала та втілює перемогу почуття любові над моральною рефлексією і вірою поета. **Висновки.** Сучасним середовищем поширення мемів є телебачення та Інтернет, раніше цю функцію виконувало мистецтво. Серед яскраво виражених мемів в мистецтві виділяється мем «Данте», який визначив основні риси і властивості естетики Відродження та не втратив свого впливу до нинішнього часу. Всеохоплюючий твір Данте не залишив байдужим і Сергія Рахманінова. Свої враження від поетичного змісту «Божественної комедії» композитор втілює у лірично проникливій опері «Франческа да Ріміні», основу сюжету якої складає знаменита п'ята пісня «Пекла». Особливістю твору Рахманінова стає відмова від розгорнутої драматургії, що складає зовнішній фон дії. Увагу сконцентровано на найвищих драматичних точках, в яких проявляються справжні почуття головних героїв. Мем «Данте» втілюється у фразі, яка звучить в пролозі та епілозі, та стає буквально крилатим висловом: «Немає більшої скорботи, як згадувати про час щасливий у нещасті».

Ключові слова: Данте, «Божественна комедія», мем, Паоло, Франческа, чоловік, пекло, любов.

Li Fanuan, degree-seeking student at the Department of musical theory and composition of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Meme «Dante» in the works of Sergey Rachmaninov

The purpose of the work. «The Divine Comedy» by Dante became a source for inspiration for plenty of artistic works: pictorial, sculptural, prosaic and poetic, musical works of different art workers of all centuries. The research is connected with the study of the phenomenon of meme «Dante» in art; its manifestation in music is considered on the basis of the opera «Francesca da Rimini» by S. Rachmaninov. **The methodology** is complex. An application on historical and structural approaches allows us to analyze the opera «Francesca da Rimini» by S. Rachmaninov from the point of view of the embodiment in his work meme «Dante». **Scientific novelty** lies in an appeal to a new modern science — memetics, engaged in studying the causes of the appearance and distribution of memes. «The Divine Comedy» miraculously combines the system of the hereafter, developed by the church orthodoxy of the Middle Ages, ancient mythology and Dante's real painful love for Beatrice. Meme «Dante» is the quintessence of the spiritual principle and it embodies the victory of the feelings of love over the moral reflection and faith of the poet. **Conclusions.** The current medium of spreading of memes is television and the Internet, earlier this function was performed by art. Among the strongly pronounced memes in art, meme «Dante» is quite notable, which predetermined the main features and properties of the aesthetics of the Renaissance, and has not lost its influence until the present time. Dante's comprehensive work did not leave Sergei Rachmaninov indifferent either. His impressions from the poetic content of «The Divine Comedy» the composer embodied in the lyrically entertaining opera «Francesca da Rimini», based on the famous fifth song of the «Hell». A feature of Rachmaninov's work

is the rejection of the unfolding drama, which forms the external background of action. Attention is concentrated on the highest points in which the true passions of the protagonists are manifested. Meme «Dante» is embodied in the phrase, which appears in the epilogue and prologue, which became literally a winged expression: «There is no greater sorrow than remembering the time of happiness in misfortune».

Keywords: Dante, «The Divine Comedy», meme, Paolo, Francesca, husband, hell, love.

Ли Фанюань, соискатель степени кандидата искусствоведения кафедры теории музыки и композиции Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Мем «Данте» в творчестве Сергея Рахманинова

Цель работы. «Божественная комедия» Данте стала источником вдохновения для огромного количества художественных произведений: живописных, скульптурных, прозаических и стихотворных, музыкальных творений различных деятелей искусства всех столетий. Исследование связано с изучением феномена мема «Данте» в искусстве; его проявление в музыке рассматривается на примере оперы С. Рахманинова «Франческа да Римини». **Методология** исследования является комплексной. Применение историологического и структурного подходов позволяет проанализировать оперу С. Рахманинова «Франческа да Римини» с точки зрения воплощения в его творчестве мема «Данте». **Научная новизна** заключается в обращении к новой современной науке — меметике, занимающейся изучением причины появления и распространения мемов. В «Божественной комедии» удивительным образом сочетаются система загробного мира, разработанная церковной ортодоксией Средневековья, античная мифология и реальная мучительная любовь Данте к Беатриче. Мем «Данте» представляет собой квинтэссенцию духовного начала и воплощает победу чувства любви над моральной рефлексией и верой поэта. **Выводы.** Современной средой распространения мемов являются телевидение и Интернет, раньше эту функцию выполняло искусство. Среди ярко выраженных мемов в искусстве выделяется мем «Данте», который предопределил основные черты и свойства эстетики Возрождения и не утратил своего влияния до нынешнего времени. Всеобъемлющее произведение Данте не оставило равнодушным и Сергея Рахманинова. Свои впечатления от поэтического содержания «Божественной комедии» композитор воплотил в лирически проникновенной опере «Франческа да Римини», в основе сюжета которой лежит знаменитая пятая песня «Ада». Особенностью произведения Рахманинова становится отказ от развернутой драматургии, составляющей внешний фон действия. Внимание сконцентрировано на наивысших драматических точках, в которых проявляются истинные чувства главных героев. Мем «Данте» воплощается в звучащей в эпилоге и прологе фразе, ставшей буквально

крылатым выражением: «Нет более великой скорби, как вспоминать о времени счастливом в несчастье».

Ключевые слова: Данте, «Божественная комедия», мем, Паоло, Франческа, муж, ад, любовь.

Актуальність теми дослідження. Не викликає сумніву, що «Божественна комедія» Аліг'єрі Данте — один з найбільш популярних творів світової літератури. Він наповнений міфологічними символами, любов'ю і співчуттям до грішників, людськими гріхами і їх різновидами, майже натуралістичними картинами Пекла. «Божественна комедія» Данте заслужено вважається ледь не поетичним еталоном і стала джерелом натхнення для величезної кількості художніх творів: живописних, скульптурних, прозових і віршованих, музичних творів різних діячів мистецтва усіх століть.

Безсмертну славу Данте склав його величний літературний пам'ятник — «Божественна комедія», в якому зі справжньою яскравістю йде розповідь про сходження автора в пекло, його проходження через чистилище і вознесіння в рай, де він зміг побачитися з Творцем.

Навряд чи можна знайти інше першоджерело, яке б настільки часто і багато разів було перетрактовано, специфічно відтворено в аналогічному або іншому виді мистецтв, ніж «Божественна комедія» Данте. Джерело, яке б настільки яскраво вплинуло на світогляд (і вірування) народу і зіграло б настільки важливу роль в житті нескінченної кількості людей багатьох епох, представників різних верств населення, різних спеціальностей, видів мистецтв та культур.

Переоцінити вплив творчості Данте просто неможливо. З упевненістю можна сказати (за винятком хіба що Священного Писання), ні в одному з видів мистецтва (в музиці, живописі чи літературі) не існує твору, що викликав таке число захоплених відгуків, варіантів, наслідувань, подібного до «Божественної комедії».

Мета дослідження. Щоб осмислити вплив «Божественної комедії» на еволюцію світової культури, ми звернулися до нової науки — меметики, що розробляє концепцію та теорію мемів. Втілення феномену мема «Данте» в мистецтві, його прояв у музиці розглядається на прикладі опери С. Рахманінова «Франческа да Ріміні».

Наукова новизна полягає в зверненні до нової сучасної науки — меметики, що займається вивченням причини появи і поширення мемів. У «Божественній комедії» дивним чином поєднуються система загробного світу, розроблена церковною ортодоксією Середньовіччя, антична міфологія і реальна болісна любов Данте до Беатріче. Мем

«Данте» являє собою квінтесенцію духовного начала та втілює перемогу почуття любові над моральною рефлексією і вірою поета. Мем «Данте» є феноменом культури і його вивчення може стати новим напрямком у мистецтві.

Викладення основного матеріалу. Теорія мема досить молода. За аналогією з поняттям гена, яке передбачає передачу інформації шляхом ділення і відтворення нитки ДНК, поняття «мем» означає інформацію, таку, як, наприклад, думка, що передається дуже швидко від людини до людини за допомогою комунікації. Якщо гени беруть участь у біологічній еволюції, то меми — в еволюції культурній.

Поняття «мем» (від англ. Meme) використовується для визначення одиниці культурної інформації. Відповідно мемом може бути будь-яка ідея, символ, манера чи образ дії, що передаються від людини до людини за допомогою мови, письма, відео, ритуалів, жестів та інших інформаційних систем, свідомо чи несвідомо. Термін мем і його концепцію було запропоновано в 1976 році еволюційним біологом Річардом Докінзом у книзі «Егоїстичний ген».

Докінз запропонував ідею про те, що вся культурна інформація складається з базових одиниць — мемів, так само як біологічна інформація складається з генів. Приклади мемів, що наводяться самим Докінзом, — це мелодії, стійкі мовні вирази, мода, технологія побудови арокних склепінь [3].

Засобом поширення інформації сьогодні є телебачення або Інтернет. У книзі Дугласа Рашкоффа під назвою «Медіавірус. Як поп-культура таємно впливає на вашу свідомість» також розглянута ідея мемів. Автор встановлює, що меми здатні поширюватися за допомогою засобів масової інформації та Інтернету, ініціюючи при цьому соціально значущі наслідки. Наприклад, впливати на вибори політиків, змінювати суспільні переконання, впливати на дитячу аудиторію. Те, чому сьогодні служить телебачення та Інтернет, раніше служило мистецтво.

Середньовічні уявлення про посмертні покарання людини були кардинально переосмислені після появи на початку 1300-х років «Пекла» Данте. «Ніколи раніше пекельні муки не опанували помислами такої кількості людей. Творіння Данте водночас перетворило абстрактну ідею пекла у яскраву і лякаючу картину — зриму, відчутну та незабутню. Не дивно, що після оприлюднення поеми в католицькій церкві потоком хлинули перелякані грішники, що шукали порятунку від тієї долі, якою погрожував їм новий образ підземного світу» [1, 64].

Безумовно, Пекло є найбільш яскравим і незабутнім мемом «Данте». З моменту створення він став, разом з усіма своїми колами, загальним ім'ям, і навіть в наші дні, почувши десь ім'я «Данте», люди в першу чергу представляють пекельне горнило.

Тож не дивно, що дантівські пісні не раз спонукали багатьох представників різних видів мистецтва писати твори на тексти і образи «Божественної комедії». Не оминуло це і композиторів: Клаудіо Монтеверді, Роберт Шуман, Ференц Ліст, Річард Вагнер, Петро Чайковський, Джакомо Антоніо Пуччіні та багато-багато інших поклали цей шедевр в основу своїх драматичних і музичних творів.

Сергій Рахманінов, так як і багато його соратників, не уникнув впливу мема «Данте», що свідчить про незмінну етичну спрямованість творчості композитора в цілому.

На сюжет славнозвісного епізоду — п'ятої пісні — з дантівського «Пекла» написана третя опера Сергія Рахманінова — «Франческа да Ріміні» — ор. 25, 1904–1905 рік створення (і тільки заключна сцена Паоло і Франчески з другої дії була написана раніше, в 1900 році).

Лібрето до опери написано Модестом Іллічем Чайковським. Однак актна «Франческа да Ріміні» Рахманінова немов синтезує особливості двох його оперних попередників. Подібно до «Скупого лицаря», ця опера є справді симфонічною; значна роль у ній відведена оркестру. Разом з тим, як і в «Алеко», у «Франчески да Ріміні» особливого розвитку набуває мелодійне начало. У найважливіших ліричних «вузлах» опери виникають епізоди аріозного характеру. Такими є деякі розділи партії Ланчотто Малатеста в першій картині і заключна частина дуету Франчески і Паоло — у другій.

Сюжет опери простий. Знатна італійська дама Франческа за допомогою обману видана заміж за владика Ріміні Ланчотто Малатеста. Але вона любить його молодшого брата — Паоло. Жорстокий тиран Малатеста, дізнавшись про те, що Паоло і Франческа взаємно люблять один одного, вбиває їх.

Мем «Данте» виправдовує любов Паоло і Франчески, Рахманінов особливо підкреслює це в драматургії опери. Прагнучи до найбільшої психологічної насиченості, композитор попросив М. Чайковського значно скоротити початковий план лібрето, що наблизило зміст до першоджерела. Замість чотирьох дій з прологом і епілогом в остаточному варіанті залишилися лише пролог, дві картини та епілог. Незважаючи на скорочення багатьох побутових подробиць, в опері є достатній «життєвий фон» для того, щоб дія носила реалістичний

характер і не справляла враження подій, що відбуваються поза часом і простором.

Пролог — свого роду «симфонічна поема», в якій композитор малює картину Пекла, — складається з трьох розділів, що утворюють три хвили послідовного, безперервного наростання. Оркестровий вступ змальовує перше і друге кола. Усередині кожного з розділів зберігається принцип хвилеподібного розвитку. Вступ складається з двох розгорнутих побудов. Перша хвиля заснована на хроматичних пасажах, які водночас (вільно імітаційно) проходять в різних голосах оркестру. Далі звучить фугато, тема якого охоплює діапазон обох початкових голосів і об'єднує їх в єдину мелодійну лінію, виражену каноном, що переходить в канонічну секвенцію в квінту (6/8, Largo, pp, p). Звукова тканина поступово ущільнюється і на вершині другої хвилі повільно хроматично рухаються акордові послідовності, немов стогін і зітхання душ, гнаних пекельним вихором, об'єднуються в одне грізне завивання. Перше коло пекла характеризується зміною малюнка хроматичних пасажів та тонального плану (основна тональність розділу — e-moll, на відміну від вступу, де панує d-moll, тобто використовуються далекі тональні сфери). До оркестрового звучання приєднується хор, як своєрідна оркестрова барва, що співає без слів із закритим ротом — уособлює жалісний стогін блукаючих привидів. Подібний прийом, що використовується композитором також і в кантаті «Весна», знаходить тут широке та різноманітне застосування.

Темброве забарвлення хору, що співає безсловесно, змінюється завдяки різним принципам звуковидобування. Ще більш яскравого звучання хору у другому колі пекла надає спів з відкритим ротом на голосній «а». Втім й тут партія хору ґрунтується на витриманих гармонійних звуках і також не має мелодійної самостійності.

У момент, коли перед поглядами Вергілія та охопленого жахом Данте стрімко проносяться примари засуджених на вічні муки, ритм руху поступово прискорюється, звучність весь час посилюється, досягаючи потужної кульмінації.

Після цього грізне буяння пекельних вихорів поступово вщухає та з'являються чарівні примари Франчески і Паоло. Фактура стає більш прозорою. Виразно звучить незвичайне поєднання кларнета з віолончеллю в темі Франчески, яке справляє особливо світле, заспокійливе враження. Тут (на жаль, на короткий час) після довгого безроздільного панування мінорних тональностей виникає мажор. Причому перше проведення цієї теми дано в тональності Des-dur, як

і в останньому, кульмінаційному розділі сцени Франчески і Паоло, як спокутування гріха любові.

На фоні звучання м'яких протяжних акордів, що виконуються дерев'яними духовими та струнними інструментами, з мерехтливими тремоло скрипок і дзвінким тембром арфи, Франческа і Паоло співають знамениту сумну фразу: «Немає більшої скорботи, як згадувати про час щасливий у нещасті». Мелодія, заснована на видозмінній темі фугато з оркестрового вступу, нагадує старовинні російські церковні наспіви. У цій темі можна вловити деякі риси подібності з основною головною партією Третього фортепіанного концерту Рахманінова. Подібність посилюється тональною спільністю (d-moll) та однаковим рухом мелодії, що розвивається в діапазоні зменшеної кварта між VII # та III ступенями гармонійного мінору — d-moll (Presto. Meno mosso, s, F). Ніби сумна скарга звучать повільні та протяжні, низхідні секвенції скрипок, а потім solo гобоя, що побудовані на фразі, в якій Рахманінов втілює мем «Данте».

Дві контрастні картини представляють закінчений портрет головних героїв опери.

Основу першої монологічної картини становить образ суворого та похмурого чоловіка Франчески — Ланчотто Малатеста. Кардинал присутній на початку картини безмовно, його музичною характеристикою є хоральна послідовність акордів в оркестрі. Ланчотто оголошує, що він вирушає у похід. Партія Франчески, яка приходить за його наказом, складається з декількох коротких реплік.

Композиційна структура картини складається з трьох сцен, які утворюють єдине ціле. В основі їх об'єднання — безперервний розвиток двох тем, що відносяться до образу Малатести. Основа першої теми — маршовий ритм (постійні восьмі з точкою і шістнадцяті), який характеризує його як жорстокого і нещадного воїна (Allegro vivace, C, cis-moll, sf). Вона широко розвивається в оркестровому вступі до першої картини і в сцені з Кардиналом, що відкриває її. На ній же будується і закінчення картини, але в тональності a-moll, а не cis-moll.

Друга тема звучить в оркестровій партії на початку другої сцени, коли Малатеста залишається один. Він сповнений ревнивими підозрами і, відповідно, тема, набуваючи похмуро-патетичного забарвлення, грізно звучить у тромбонів в октаву (в басовому ключі), посилені чотирма валторнами, на фоні тремоло струнних.

У структурі партії Малатести аріозні побудови чергуються з епізодами декламаційного характеру. На початку другої сцени здалека чути

фанфари виступу і збору, але ніщо не здатне заглушити ревливих дум Ланчотто. Він згадує про фатальний обман, жертвою якого виявилися як Франческа, так і сам він: «Отець твій, так, отець всьому виною!»

Третя сцена починається з повного пекучої пристрасті призову Ланчотто: «Не підкорення, ні! Любові твоєї хочу я!». У відповідь на відмову Франчески слідує лютий вибух нерозділеного почуття любові Ланчотто, змішаного з відчаєм та безнадією. Знову з яскравістю і виразністю звучить патетична тема любові і ревнощів, але в зміненому оркестровому оформленні (унісони струнних замінили тромбони і валторни), що надає їй більш м'якого ліричного забарвлення.

Далі йде розділ, заснований на пунктирних маршових ритмах першої теми Ланчотто («О, зглянься, спустися з висот твоїх...»). Тут вона також змінює свій характер, трансформуючись в повільний траурний марш. За свідченням О. Ю. Жуковської, Рахманіновим тут була використана раніше написана фортепіанна прелюдія, яка не увійшла в цикл прелюдій оп. 23 [2, 337–338].

Відзначимо, що ці аріозні побудови не мають закінченої форми, стаючи органічною частиною загального розвитку драматургії. Перший із зазначених епізодів не завершується стійкою каденцією основної тональності c-moll та безпосередньо переходить в наступний речитативний розділ, який характеризується нестійким тональним планом і оркестровою фактурою, що має риси вільного розвитку.

Окремі експресивні, акцентовані репліки стають граничними драматичними кульмінаціями. Так гнівний вигук Ланчотто на ff: «О, Прокляття!» в другій сцені підкреслено тональним зсувом в d-moll (як пам'ятаємо, ця тональність була основною в пролозі, але в першій картині з'являється вперше) і несподіваним грізним вибухом оркестрової звучності.

Перша картина в цілому утворює наскрізну драматичну оперну сцену, в якій засоби музичної виразності (вокальні та оркестрові) сприяють розкриттю складного образу Ланчотто Малатеста, повного внутрішньої психологічної суперечливості і протиробства душевних устремлень і пристрастей.

Друга картина присвячена чистому та ніжному образу Франчески. Особливий розвиток отримує її тема (раніше вона звучала в пролозі та першій картині), зберігаючи при усіх видозмінах ясний та цілісний виразний характер.

Тема Франчески — одна з характерних найпоетичніших ліричних мелодій композитора, що вирізняється надзвичайною тонкістю му-

зичного письма. Вона захоплює широтою, свободою та плавністю, починаючись з мелодійної вершини, поступово сходячи більш ніж на дві октави та ритмічно трансформуючись (Moderato, 4/4, As-dur). Варіантом теми є також мелодійна побудова, що складається з ланцюга секвенцій (Allegro vivace, s, As-dur).

Весь колорит музики другої картини, немов освітленої м'яким й ніжним сяйвом, створює різкий контраст й виділяє її серед похмурого й зловісного оточення, в якому вона постає в опері. Засоби тонально-гармонічного, оркестрового та фактурного плану яскраво втілюють мем «Данте», основною ідеєю якого є любов. У другій картині на відміну від прологу та першої картини, де зберігалися мінорні тональності, майже постійно присутні мажорні (за винятком короточасних відхилень в мінорну сферу). Так основними тональностями другої картини є: As-dur, E-dur та Des-dur. При цьому відзначимо, що As-dur — найбільш віддалена від тональності d-moll, яка з'являється в кінці прологу та закінчує епілог опери. Особливості інструментування другої картини: невагоме й прозоре викладення з переважанням струнних та дерев'яних інструментів (мідна група використовується економно й обережно). Особливою ефірністю відзначено вступ до другої картини. Він починається з теми Франчески, подальший розвиток заснований на окремих її інтонаціях, що звучать переважно в партії флейти, що часом дублюється гобоєм або кларнетом, на фоні легкого супроводу струнних інструментів. Після короточасного tutti (на інтонаціях теми Франчески) оркестрова звучність знову стає прозорою і затихає.

Потім йде сцена Франчески і Паоло в кімнаті палацу Ріміні. У першій її частині Паоло читає оповідь про прекрасну Гіневру і Ланселота, лише зрідка перериваючи її пристрасними репліками: «О, як їм було солодко і страшно... Щасливі!..». Відзначимо, що в цьому епізоді у вигляді постійного рефрену в партії оркестру проходить тема Франчески.

В середині сцени звучить аріозо Франчески (Lento, E-dur). Його мелодійний малюнок підкорює красою, витонченістю, а загальна атмосфера сповнена райського блаженства. Але полум'яна промова Паоло, охопленого земною любов'ю («О, спекотне блаженство поцілунку!!»), перериває умиротворене звучання, змінюючи темп і оркестрову фактуру.

Заключний розділ сцени — дует Франчески і Паоло (Maestoso, Presto, Des-dur) підкорює пафосом і силою любові, захоплюючим поривом (чим нагадує дует Германа і Лізи з «Пікової дами» Чайковського).

Сцена Франчески і Паоло, на відміну від задуму композитора, не стала кульмінацією драматичної дії. При достатній стислості другої картини пропорційність композиційної структури опери порушується, внаслідок чого відмічено деяку одноманітність загального колориту, однобічне домінування тяжких, похмурих тонів. У зв'язку з цим багато чудових сторінок твору залишалися непоміченими і недооціненими музикознавцями, критиками, слухачами.

Дві картини опери, обрамлені прологом і епілогом, стають свого роду драматичною ілюстрацією до розповіді Франчески, що розкаже про свою сумну долю враженому поетові. Кінець розповіді не можна почути, бо виття пекельних вихорів знову посилюється. Момент вбивства Франчески і Паоло на сцені не показаний. Лише в тумані хмар, на фоні музики пекла з'являється фігура ревнивого чоловіка Ланчотто, що заносить кинджал над коханими.

Висновки. Особливістю опери «Франческа да Ріміні» Рахманінова стає відмова від розгорнутої драматургії, що складає зовнішній фон дії. Увагу сконцентровано на найвищих драматичних точках, в яких проявляються справжні почуття головних героїв. У першій картині це виявляються болісні підозри, терзання ревностів Ланчотто, який марно домагається слів любові від дружини; в другій картині — пристрасне почуття Франчески, яке штовхає її в обійми коханого Паоло. Наведені спостереження дають можливість підкреслити, що мем «Данте» втілюється в опері Рахманінова в якості єдиного самостійного виступу хору, який скандує в унісон фразу, що звучить в епілозі та стає буквально крилатим висловом: «Немає більшої скорботи, як згадувати про час щасливий у нещасті».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Браун Д. Инферно (Роберт Лэнгдон) / пер. с англ. Б. О. Балкова (гл. 1–52), В. П. Галышева (гл. 53–68), Л. Ю. Мотвлева (69–104). М.: Аст, 2013. URL: <https://www.litres.ru/den-braun/inferno/> (дата обращения 15.01.2017).
2. Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове. Воспоминания о С. В. Рахманинове в 2 т. / сост., редакция, коммент., и предисловие З. Апетян. Изд. 4, доп. Москва: Музыка, 1974. Т. 1. С. 255–349.
3. Мем. URL: <https://knife.media/meme-studies/> (дата обращения 23.10.2017).

REFERENCES

1. Brown D. Inferno (Robert Langdon). (2013) (B. Balkova, Trans). Moscow: Ast [in Russian]. Retrieved from <https://www.litres.ru/den-braun/inferno/>

2. Zhukovskaya E. Y. (1974). Remembrances about my teacher and friend S. V. Rahmaninov. *Remembrances about S. V. Rahmaninov in 2 vols / development Z. Apetyan*. (Vols. 1), (pp. 255–349) Moscow: Muzyika [in Russian].
3. Meme. (2017). Retrieved from: <https://knife.media/meme-studies>

Стаття надійшла до редакції 13.09.2017

УДК 781.60

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-134-146

Чжан Тяньтянь

<https://orcid.org/0000-0002-2018-0016>

ассистент-стажер кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
odma_n@ukr.net

«КАПРИЧЧО НА ОТЪЕЗД ВОЗЛЮБЛЕННОГО БРАТА» (CAPRICCIO SOPRA LA LONTANANZA DEL SUO FRATELLO DILETTISSIMO) И. С. БАХА — КАК ОБРАЗЕЦ ЖАНРА

Цель исследования — проанализировать произведение И. С. Баха, которое является первым и наиболее оригинальным ранним сочинением композитора, а также одним из первых образцов инструментальной программной музыки. **Научная новизна статьи** состоит в том, что в «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» рассматриваются особенности данного жанра и его внутренние свойства. **Методология** исследования выражается в целостном анализе произведения и всех его составляющих пьес, с точки зрения как программной общности, так и внутренней самостоятельности. **Выводы.** Произведение можно рассматривать как созданное в контрастно-составной (слитно-сюитной) форме. В ней можно наблюдать и черты циклической сонаты, и внутреннего миницикла (две заключительные части). Драматургически каприччо выстроено от простого движения чувств к драматической кульминации цикла (3-я часть, пассакалия), а от нее — к трансформации переживаний, переключению на другие объекты и эмоции. Это раннее произведение стало своего рода «визитной карточкой», где И. С. Бах заявил о себе как о композиторе, который, с одной стороны, подытожил опыт нескольких поколений музыкантов, а с другой, наметил новые пути развития композиторской техники.

Ключевые слова: каприччо, И. С. Бах, И. Кунау, программность, звукообразительность, фактура, гомофонно-гармонические и полифонические жанры, цикл и внутренние формы, контрастно-составная форма.

Zhang Tiantian. assistant-trainee of the department of special piano of the The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

«Capriccio on the departure of a beloved brother» (Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto) by J. S. Bach — as a sample of the genre

The purpose of the study is to analyze the work by J. S. Bach which is the first and the most original early work of the composer as well it is one of the first samples of the instrumental program music. **The scientific novelty** of this article is that in «capriccio on the departure of a beloved brother» the article deals with peculiarities of this genre and its inner features. **The methodology of the study** is expressed in comprehensive analysis of the whole work and it's all constituting plays is being carried out both from the point of view of a program unity and its inner independence. **Conclusion.** The work can be considered as a created one on a contrast-compound (solid-suite) form. We can find features of cyclic sonata and inner mini cycle (two closing parts). In drama terms capriccio is built from a simple movement of feelings to dramatic cycle climax (the 3rd part, passacaglia), and from it — to the transformation of worries, switching to other objects and emotions. This early work has become «visiting card» of its kind, where J. S. Bach declared himself as a composer who, on one side summed up experience of several generations of musicians, and from the other side, outlined new ways of development of a composer's technique.

Keywords: capriccio, J. S. Bach, J. Kunau, program, tone-painting, texture, homophone-harmonic and polyphonic genres, cycle and inner forms, contrast-component form.

Чжан Тяньтянь. ассистент-стажист кафедры специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

«Каприччо на від'їзд возлюбленого брата» (Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto) Й. С. Баха — як зразок жанру

Мета дослідження — проаналізувати твір Й. С. Баха, який є першим і найбільш оригінальним раннім твором композитора, один з перших зразків інструментальної програмної музики. **Науковою новизною** є те, що «Каприччо на від'їзд возлюбленого брата» розглядається в статті з боку особливостей даного жанру та його внутрішніх частин. **Методологія дослідження** виявляється у проведеному цілісному аналізі даного циклу і всіх його п'єс, з точки зору як програмної спільності, так і внутрішньої самостійності. **Висновки.** Твір можна розглядати як створений у контрастно-складній (злитно-сюїтній) формі. У ньому можна споглядати риси циклічної сюїти і внутрішнього міні-циклу (дві заключні частини). Драматургічно каприччо вибудовано від простого руху почуттів до драматичної кульмінації циклу (3-тя частина, пассакалія), а від неї до трансформації переживань, переключення на інші об'єкти та емоції. Цей ранній твір став своєрідною «визитівкою», де Й. С. Бах заявив про себе як про композитора, який, з однієї сторони, підсумував досвід декількох

покоління музикантів, а з іншої — намітив нові шляхи розвитку композиторської техніки.

Ключові слова: *каприччо, Й. С. Баха, Й. Кунау, програмність, звукообразність, фактура, гомофонно-гармонійні та поліфонічні жанри, цикл та внутрішні форм, контрастно-складна форма.*

Цель исследования — проанализировать произведение И. С. Баха, которое является первым и наиболее оригинальным ранним сочинением композитора, а также одним из первых образцов инструментальной программной музыки, что обуславливает **актуальность** работы.

Научная новизна статьи состоит в том, что в «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» рассматриваются особенности данного жанра и его внутренние свойства. **Методология** исследования выражается в целостном анализе произведения и всех его составляющих пьес, с точки зрения как программной общности, так и внутренней самостоятельности.

Изложение основного материала. М. Преториус определил жанр каприччо как свободную, импровизируемую фантазию, не связанную с какой-либо предустановленной схемой развития тематического материала, что связало жанр каприччо с фантазией (1618). А. Фюретьерво во «Всеобщем словаре» дает определение каприса как «произведения, в котором сила воображения имеет больший вес, чем следование правилам искусства» (1690).

В начале XVIII века жанр каприччо все активнее внедряется в инструментальную музыку. У Дж. Фрескобальди, И. Фробергера каприччо стали виртуозными и в некоторые из них вводились звукообразительные приемы («Capriccio sopra il sicuti» Фрескобальди). Программные произведения в творчестве немецкого клавириста И. Фробергера — это многочисленные «tombeaux» («музыкальные эпитафии»), аллеманда, изображающая «переезд на лодке через Рейн и связанные с этим опасности» и др.

Программность проявилась и в «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха (BWV 992; см. также BWV993), 1704. Остановимся на этом произведении, т. к. оно — яркое проявлением дарования Баха и его отношения к жанру каприччо.

А. Швейцер пишет: «Единственная в своем роде пьеса — Каприччо В-dur — сочинена Бахом в Арнштадте в честь своего второго по старшинству брата Иоганна Якоба. Последний в 1704 году, когда Карл XII был в Польше, завербовался гобоистом в шведскую армию» [3, 247]. На прощание «в семейном кругу» девятнадцатилетний Иоганн

Себастиан Бах написал «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» («Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo»).

Это произведение для клавесина, по мнению исследователей творчества И. С. Баха, является первым и наиболее оригинальным сочинением композитора. В нем не только изображены в слегка иронической форме отдельные этапы проводов и с ними связанные настроения, но и продемонстрированы творческие достижения молодого композитора.

«Каприччо на отъезд возлюбленного брата» — один из ранних образцов инструментальной программной музыки. Во многом прообразом послужили опубликованные за четыре года до того «Библейские сонаты» Иоганна Кунау — композитора, писателя и ученого (1700). Р. Роллан писал: «Библейские сонаты», как и некоторые другие пьесы Кунау, дают основание считать его «не только прямым предшественником Иоганна Себастиана Баха... но, судя по многим местам, и безусловным для него образцом» [2, 150]. Кунау стремился к простоте и доступности, а его клавирные произведения отличаются певучестью и естественностью развития. «Библейские сонаты» — многочастные «музыкальные повествования»; перед началом каждой сонаты дается подробная программа, отдельные эпизоды предваряются краткими «аннотациями». В предисловии к сонатам он пишет о принципах воплощения программы в музыке. Часто программность бывает понятна, даже не выраженная словами, — «когда музыка подражает пению птиц, звону колоколов, пушечным выстрелам и т. д... Но бывает также, что предпочитаешь выразиться путем аналогий и сочиняешь таким образом, что музыка может сравниваться с изображаемым объектом через посредство определенного оборота» [1, 2].

Кунау один из первых применил форму циклической сонаты, заимствовав ее из скрипичной литературы. Именно он затронул в клавесинной музыке сложную сферу образов и чувств, нуждающихся в новых средствах музыкального воплощения. «Каприччо» Баха менее развито по форме, чем «Библейские сонаты», но музыкальный язык ярче и оригинальнее. В «Каприччо» образительные моменты естественно сочетаются с эпизодами большой выразительной силы. Опираясь на широкий круг разнообразных художественных средств предшественников, Бах создает свои выразительные и образительные приемы, которые впоследствии будет широко применять.

В каприччо у Баха просматриваются черты зрелого творчества: искрометный юмор, глубина воплощения переживаний, цельность

структуры и драматургической формы, образность музыкального языка, предвосхитившая его знаменитые символы. Жанр каприччо основан на чередовании контрастных эпизодов; форма, достаточно свободная и не ограничивает полет фантазии — Бах решил описать события, связанные с отъездом брата, детально, красочно средствами музыки. Программное «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» — **циклическое произведение** контрастно-составной формы, воспринимаемое как **старинная соната** (в понимании этого жанра XVII века как цикла пьес нетанцевального характера).

Драматургия шести частей каприччо включает разные эпизоды с программными названиями, в каждом из которых «присутствуют» новые герои, воплощаются другие чувства.

- I часть — *Adagio* (*Adagio*, B-dur) — «Ласковые увещания друзей, чтобы удержать его от путешествия» (по иному переводу: «Лесть друзей, чтобы удержать его от путешествия»).

- II часть — *Fugetta* (*Andante*, g-moll) — «О различных казусах, которые могут приключиться с ним на чужбине».

- III часть — *Adagio assai* (*Adagissimo*, f-moll). «Всеобщий плач друзей» (по иному переводу: «Всеобщая скорбь друзей»), — вариации на *basso-ostinato*.

- IV — «Здесь приходят друзья и, видя, что ничего не поделаешь, прощаются с ним», *Es-dur*.

- V — «Ария почтальона», B-dur.

- VI — «Фуга в подражание рожку почтальона» (имитируется рожок почтальона), B-dur.

В каждой части каприччо своя форма, а также специфический музыкальный язык для передачи ее смысла. Точно выбранные интонации, ритмические и структурные элементы превращают фортепианную инструментальную пьесу в целую поэму без слов, понятную слушателю. Рассмотрим части каприччо.

Первая часть, *Adagio* (B-dur) — изящная жанровая миниатюра. Мягкие интонации, движение мелодии параллельными консонансами; богатая мелизматика наглядно передают вкрадчивость человеческой речи, увещания. Тематизм строится на мотивах разных типов, чаще ямбических. Многократно повторяясь в различных вариантах, они будто передают настойчивую просьбу. Фактура объединяет подголосочную и контрастную полифонию, нижний голос выполняет роль функционального баса, изредка подключаясь параллельным движением к тенору. Ариозный стиль, медленный темп, со-

четание кантиленной и речитативной мелодики, фактура создали характер ласковой, но настойчивой просьбы главного героя отказаться от поездки.

Форма достаточно свободная, хотя в пьесе можно отметить несколько небольших разделов: экспонирование тематизма (тт. 1–7) с модуляцией в доминанту: B-dur — F-dur; развивающая часть (тт. 7–12) с отклонением в параллельную тональность g-moll и реприза — тональное возвращение (B-dur), заключение (тт. 12–17). В последнем разделе, на точке золотого сечения, расположена кульминация, основанная на контрасте *f* и *p* в многократном секстовом повторе основного мотива. Каденция строится, как обычно, на доминантовом органном пункте и постепенном «выключении» голосов. Остается лишь средний голос, выражающий настойчивую просьбу самого близкого из друзей — брата.

Во второй части каприччо (*Andante*, g-moll) описываются трудности, с которыми будущий новобранец может столкнуться в пути. По форме она близка к четырехголосной фугетте и представляет как бы трехкратно проведенную экспозицию фуги, где каждая следующая изложена ступенью ниже. Особенностью мини-фуги является кроме интенсивного проведения темы еще и сложное тональное развитие, сравнимое с тональной разработкой.

На протяжении девятнадцати тактов тема 14 раз проходит, охватывая тональности: в первой «лестничной» экспозиции g-moll (тема), c-moll (субдоминантовый ответ), g-moll, c-moll; во второй — f-moll, b-moll, f-moll, b-moll; в третьей — *Es-dur*, *As-dur*, *Es-dur*, *As-dur* (т. е. тональности возникают по квартовому кругу, переходя от миноров к мажорам: g — c; — f — b; — *Es* — *As*). Это очень перспективный вариант, т. к. такой тип тонального развития будет встречаться в фугах значительно позже: через 100 лет у Антонина Рейха (1803), а затем в Концертных фугах у украинского композитора Алемдара Караманова (1964).

Завершается фугетта темой у альты в f-moll и ответом у тенора в b-moll, затем лишь лейтинтонация у баса в f-moll приводит к мажорной доминанте тональности. Возникает ощущение обрамления тональностями f-moll и b-moll, т. е. своеобразная монотематическая рондальность фуги: A — B — C — B1.

Тема — неторопливая, в ней наиболее характерны ниспадающие интонации, приход к вводному тону с разрешением. Каждая «экспозиция» завершается цепью нисходящих задержаний в верхнем голосе.

В четвертой, неполной, — роль этих интонаций усиливается. Заканчивается часть вопросительным аккордом и кадансом с задержанием, разрешение которого подобно вздоху ($t_6/s_6 — D_7 — T$ в C-dur).

Два противосложения являются удержанными, что делает «экспозиции» еще более похожими и как бы каноническими. Каждая пара тем отделяется полутактовой интермедией-кадансом, между «экспозициями» они более длительны (1 такт) с совершенным кадансом. Перед тональным «рефреном» оказывается единственная составная интермедия (№ 6): совмещается обычная с совершенным кадансом и вариант связки между парами тем.

Четырехдольный размер, использование пунктирного ритма создают характер маршевости; ритмические обороты с восьмой и двумя шестнадцатыми ассоциируются с раздающимися военными сигналами. «Сползающие» модуляции как бы говорят о душевном состоянии. «Чувство неизвестности господствует, — пишет Пирро, — и единственно ясный образ здесь — усталость. Бах не пророчествует угроз будущего... Единственное, что его больше всего занимает... показать усталость, от которой так будет изнемогать путешественник. Он заранее страдает за солдата-музыканта, которому придется испытать изнурительную монотонность армейских походов, двигаясь с полком посреди людей и повозок, без конца, без горизонта...» [5, 376–377]. Многократность проведения темы выражают речи друзей, по очереди повторяющих одну и ту же фразу, «расписывая» тяготы военного похода.

Но Якоб непоколебим в решении и друзья расстраиваются. Начинается **III часть, Adagio assai** (Adagissimo), f-moll, в которой выражен аффект печали. Форма соответствует настроению — вариации на basso-ostinato, «в роде пассакальи на хроматически нисходящую тему.. напоминающую Crucifixus» [3, 247]. Бах использует традиции предшественников и современников, широко применявших подобную последовательность в басу для выражения страдания и скорби. В верхнем голосе особую роль играют ниспадающие «интонации вздоха».

Особую трудность для исполнения представляет именно эта часть, так как она рассчитана на импровизацию исполнителя. У Баха выписан только цифрованный бас и частично верхний голос.

Тема изложена хорально с опорой на гармоническую последовательность, характерную для жанров пассакалии, чаканы. В басу, в технике генерал-баса, указана цифровка, в современной запи-

си она следующая: $t_{5/3} — VI_6 — UmVII_7 — D_6 — D_6/5 — t_9 — VI_{5/3} — II_6 — D_{5/3}$ с задержанной квартой. Гармоническая последовательность в вариациях несколько преобразуется, что связано, прежде всего, с мелодической фигурацией в голосах, в том числе — в басовом. Так в 5-й вариации гармония баса усложнена: $t — UmVII_{6/5} → VII — UmVII_{6/5} → I — U_{b_{6/5}} — D — D_7 — D_9$. Изменение гармонии, появление в мелодическом голосе ходов на увеличенные (ув.4) и уменьшенные (ум.7) интервалы готовят динамический подход к первой кульминации (в вариациях их, как обычно, две). В трех следующих вариациях, несмотря на динамический спад, идет накопление экспрессивных элементов: в 6-й — динамичные волны баса, в 7-й — нисходящие хроматические мотивы, в 8-й к ним присоединяются амфибрахические «глубокие вздохи» (скачки на ум. и ч.5).

Вторая кульминация в 9-й вариации воссоздает «всеобщий плач друзей» дублировкой верхнего голоса басом и отчасти средним. В 10-й — параллельное движение появляется только в верхних голосах, а в басу вновь возникает тема четвертями. Последнее ее проведение звучит в нижнем голосе, что воплощает горестный монолог, возможно, самого отъезжающего, растроганного переживаниями друзей.

IV часть «Здесь приходят друзья и, видя, что ничего не поделаешь, прощаются с ним», Es-dur, со свободным развертыванием материала — шумная музыка, имитационно изображающая толкотню людей (11 тактов).

Торжественные аккорды первых трех тактов ($D_6/5 — T$) захватывают внимание слушателей гордой сосредоточенностью и переключают на виновника событий. Следующие пять тактов передают смятение и суету, царящие в момент отъезда будущего военного музыканта. Создаются они «бегущими» мотивами с имитационными перекличками, начинающимися от тоники. В конце части «бесповоротное решение ищущего приключений музыканта, — пишет Пирро, — показано целым рядом повторяющихся звуков, которым противопоставляются гармонии других голосов. Эта сцена заканчивается описанием ухода друзей, которые удаляются так же, как и пришли» [5, 378–379]. Звучит каденция с модуляцией из B-dur в f-moll, намеченная в многократном повторе звука «f», как бы выражающем непреклонное решение героя. В завершении стреттное проведение мотива «суеты», передающее толкающихся провожающих, желающих успеть попрощаться с Якобом.

V часть «Ария почтальона» и **VI** — завершающие части каприччо, изображающие отъезд брата. Они объединены тонально и интонационно. Появляется почтальон, ожидающий посадки пассажиров. Часть основана на наигрыше «почтового рожка». Незатейливая мелодия сигнала к отъезду сменяется резкими отыгрышами, изобразительными приемами, ассоциирующимися со щелканьем бича, подгоняющего лошадей. Они передаются октавными скачками, которые разрабатываются, чередуясь.

Форма — стилизация старинной двухчастной (с повтором каждой). 1-й раздел (5 тактов) в главной тональности каприччо — *B-dur* — развитие основных тематических элементов. 2-й раздел (7 тактов) — появляется тема почтальона в низком регистре (в левой руке) в параллельной тональности *g-moll*, затем звучит небольшой предыкт и каденция в главной тональности на «теме бича». Путнику будто слышится минорный напев-наигрыш в мелодии, что ассоциируется с грустью от разлуки. Постепенно «щелканье бича» и песня почтальона, ведущего карету, отвлекают героя от печальных переживаний (возвращение главной тональности).

VI часть — «Фуга в подражание рожку почтальона». Части объединены по типу токкаты и фуги, фантазии и фуги, имеющих общую тональность и интонационное «зерно». Вместе с тем Арию, предшествующую фуге и подготавливающую ее в образном отношении, можно назвать еще и прелюдией. Так создается внутренний миницикл — прелюдия и фуга, в котором прослеживаются интонационные связи.

Кроме одной тональности, размера, ритмической основы, знакомый нам по предыдущей части лейтмотив бича. Интонационный комплекс Арии преобразован в скерцозный компонент основной темы финала. Это самая развернутая часть, смысловое завершение цикла. В ней заметна общность с фугой из I части второй сонаты Кунау «Печаль и сумасшествие Саула».

В фуге проявляется полифоническое мастерство, цельность развития, органично соединяется фанфарная тема и удержанное противосложение, заимствованное из предыдущей части. Хотя считается, что «незрелость клавирного стиля композитора здесь еще чувствуется, и исполнителям эта фуга доставляет большие неудобства» [1, 3]. В ритме фуги имитируются барабанная дробь, топот копыт, грохот колес почтовой кареты, удары бича, рассекающие воздух.

Тема — активная, «сигнального» типа. Это как бы эмоциональное переключение на созерцание красот окружающей природы, мысли о неизвестном будущем, о службе.

Фуга — трехголосная, с периодическим включением в фактуру четвертого. Тема основана на контрастных элементах, модулирующая (*B — F*). Характерная часть начинается с тонического звука, прерывающегося паузой, и лишь затем повторяющегося; она наполнена расширяющимися скачками (квинта, секста, октава и вновь секста). Общая часть — одноплановое ритмически, секвентное, повторяющееся движение. Ответ «лестничный», естественно, тональный (*F — B*). Интермедия-связка (№ 1) приводит к теме в басу. Роль удержанных противосложений и его вариантов выполняют «удары бича» из предшествующего номера каприччо. Замыкает **экспозицию** тема с метрическим сдвигом (*B — F*) в басу.

После небольшой интермедии (№ 2) следует тема в сопрано от *b1* октавы (*B — F*), затем третья интермедия и — ответ от *f1* (*F — B*). В четвертой однотоктной интермедии (26-й такт) появляется реальное четырехголосие, которое включается в фактуру фуги в 26–32, а также 37–38, 42, 45–46, 48–49, 55–58 тактах. Звучит тема у тенора (*B — F*) в вариантном увеличении (общая часть идентична). Вновь однотоктная интермедия-связка (№ 5) и ответ у баса (*F — B*) — вновь в увеличении с полутаковым метрическим сдвигом.

Образуется как бы вторая экспозиция фуги — четырехголосная. Это предвосхищение будущих фугированных форм, особенно проявившихся во второй половине XX века — вспомним первую же фугу К. Караева из цикла «12 фуг» с двойной экспозицией — трехголосной и четырехголосной.

У баса же в четырехголосии появляется дополнение (т. 37) — самое низкое проведение ответного варианта (*F — B*) — в увеличении, с трансформацией, с дополнительным звеном секвенции перед общей частью.

Все краткие интермедии-связки основаны на свободном развитии тематического материала, включающего звукоизобразительные приемы (скачка лошадей, скрип рессор кареты, свист рассекающей воздух плети).

Более развернутая интермедия (№ 7) основана на разработке главных интонационных элементов и приводит к новой тональности — *d-moll*. Пропоста в стретто предлагается в виде начальной интонации у альты (*d-moll*, VI ступень); респоста — ответ в тональности гармо-

нической доминанты (A-dur) звучит в теноре — опять вариантно, в увеличении, с дополнительным звеном секвенции.

Небольшая интермедия-связка (№ 8) возвращает главную тональность, в которой дана заключительная стретта (вариантный лейтмотив ответа — в теноре, тематический — в сопрано) и каденция.

Структура фуги приближена к двухчастной. Она не симметрична: 1-й раздел включает экспозицию (3-голосную) — 16 тактов и контр-экспозицию (4-голосную) — 21, дополнение (F — B) — 5 тактов. Этот раздел в композиционном плане очень слитный и занимает 42 такта. Второй раздел более лаконичный: начинается с развитой модулирующей интермедии № 7, приводящей к совершенному кадансу в d-moll; затем следуют подчеркнутые стретты тематических лейтмотивов (11 тактов), объединяющие разработку и репризу с каденцией (лишь у альта в d-moll тема проводится полностью вариантно: в увеличении, с внутренним наращиванием секвенции).

В этой фуге композитор не стремился создать сложную форму, не забудем, что в момент написания каприччо ему было лишь 19 лет. Здесь наблюдается переход от жанра ричеркара и канцоны, популярных в то время, что объясняет связь с песенно-танцевальной имитационной пьесой. А большой раздел, в котором тема и ответ многократно проходят в тоники-доминантовом соотношении, — ведет к высшей форме инвенционной полифонии — фуге, с ее контрапунктическими вариантами, стреттами, тональным развитием. Скорее всего, юный композитор не имел цели создать «полноценную» фугу, он просто импровизировал на тему Арии.

В фуге уже отсутствуют субъективные переживания, связанные с проводами. Герой музыкального рассказа уехал, но в памяти еще звучит, переливаясь на все лады, сигнал к отправлению, сопровождаемый хлопками кнута... «Трубача не только слышишь то вблизи, то издали, — писал В. Гете, любивший это произведение, — но будто явственно видишь, как он скачет в поле, останавливается на пригорке, обращается на все четыре страны света и затем возвращается назад — и не можешь до конца насытить этим чувство и разум. И сколько жизни, радости, юмора в этой музыке! Слушая, ясно понимаешь, что написал ее очень молодой человек, который видел перед собой весело бегущие дороги жизни» (из письма Гете к Цельтеру [4, 55]).

Выводы. Подводя итоги, вернемся к композиции каприччо в целом. Произведение можно рассматривать как созданное в **контрастно-составной** (слитно-сюитной) форме. В ней можно наблюдать и

черты циклической сонаты, и внутреннего миницикла (две заключительные части).

Отметим средства объединения формы в «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха:

- возвращение к основной тональности в последних двух частях пьесы — тональное обрамление;
- подготовка в конце тональности следующей пьесы (в № 2, 4);
- чередование не имитационных и имитационных разделов (к последним относятся четные 2-й, 4-й и 6-й разделы);
- общие ритмоинтонационные элементы (в частности часто обыгрывается ритмическая группа «восьмая и две шестнадцатые»);
- последние две части объединены общей образной сферой и интонациями, и даже лейтмотивом (биение бича).

Средства контраста в каприччо выражены следующим образом:

- сквозной программой;
- воплощением внешних картин и выражением внутренних переживаний;
- чередованием структур — миниатюр и более крупных частей — жанров (фугетта во 2-й части, вариационная форма в 3-й и фуга — в 6-й);
- использованием разных типов полифонической техники;
- тональным модулированием; тональный план частей каприччо: B-dur — g-moll — **f-moll** — **Es-dur** — B-dur — B-dur;
- в жанровом отношении контраст проявляется через использование песенно-танцевальных, инструментальных мелодий с изобразительным подтекстом и выразительные, речевые или вокальные, проникновенные интонации ламентовской арии.

Драматургически каприччо выстроено от простого движения чувств к драматической кульминации цикла (3-я часть, пассакалия), а от нее — к трансформации переживаний, переключению на другие объекты и эмоции. Это раннее произведение стало своего рода «визитной карточкой», где И. С. Бах заявил о себе как о композиторе, который, с одной стороны, подытожил опыт нескольких поколений музыкантов, а с другой, наметил новые пути развития композиторской техники.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Копчевский Н. Вступительная статья. *Иоганн Себастиан Бах. Капричио на отъезд возлюбленного брата для фортепиано*. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 2–4.
2. Роллан Р. Музыкальные путешествия в страну пришлого. *Роллан Р. Собрание сочинений*. Л.: Художественная литература, 1935. Т. XVII. С. 150.
3. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. М.: Классика-XXI, 2004. 816 с.
4. Abert H. Goethe and die Musik. Stuttgart, 1922. P. 55.
5. Pirro A. L'esthetique de Jean-Sebastien Bach. Paris, 1907. P. 376–379.

REFERENCES

1. Kopychevsky, N (1963). Introductory article. Johann Sebastian Bach. Capriccio on the departure of his beloved brother for piano. M.: Gosudarstvennoe muzikalnoe izdatelstvo, p. 2–4 [in Russian].
2. Romain Rollan (1935). Musical travel to the country of alien. collected works. L.: Hudozhestvennaya literatura, Vol. XVII. [in Russian].
3. Schweitzer, A. (2004) Johann Sebastian Bach. M.: Classics-XXI [in Russian].
4. Abert, H. (1922). Goethe und die Musik. Stuttgart, P. 55 [in German].
5. Pirro, A. (1907). L'esthetique de Jean-Sebastien Bach. P. 376–379 [in France].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ
МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 781.5+781.42

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-147-156

Завгородняя Галина Федоровна

<https://orcid.org/0000-0002-8271-7712>

доктор музикознавства,

професор кафедри теорії музики і композиції

Одеської національної музичної академії

імені А. В. Нежданової

galina.zavgorodnyaya@gmail.comПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ПРЕДМЕТ
МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Целью работы является стремление проникнуть в смысловые закономерности текста, его жанрово-стилевую обусловленность как реального ключа к раскрытию специфики современного музыкального мышления и особенностей индивидуальных показателей композиторского почерка. *Методология* исследования основана на историко-логическом методе проникновения в грамматику современного языка как историческом тексте пространственных и временных основ художественного мышления. *Научная новизна* заключается в раскрытии законов мышления личности творца на основе сравнительной характеристики двух типов художественного мышления в искусстве изобразительном и в музыкальном творчестве с позиции их исторической эволюции. *Выводы*. В исторических и жанровых условиях, в контексте семантики времени опыт человечества, рождающийся в коллективном, бессознательном, отражается в его произведениях, будь то художник, музыкант или архитектор. Таким образом, искусство во все времена являлось своеобразным зеркалом коллективного опыта и происходящих в нем процессов изменений. Именно поэтому мы наблюдаем в истории человечества рождение определенных стилей в разных искусствах, как отражение общего психологического опыта всего человечества.

Ключевые слова: полифония, стиль, изобразительное искусство, художественное мышление, звуковое пространство, музыкальное время, художественный текст.

Zavgorodnyaya Galina Fedorovna, Doctor of Art, Professor of the Department of Music Theory and Composition of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Polyphonic text as an object of musicological discourse

The aim of the work is to penetrate into the semantic regularities of the text, its genre-style conditioning as a real key to discovering the specifics of modern musical thinking and the peculiarities of individual indicators of composer writing. The methodology of the research is based on the historical and logical method of penetrating the grammar of modern language as a historical text of the spatial and temporal foundations of artistic thinking. Scientific novelty consists in revealing the laws of thinking of the personality of the creator on the basis of a comparative characteristic of the two types of artistic thinking in the art of pictorial and in musical creativity from the standpoint of their historical evolution. Conclusions. In historical and genre conditions, in the context of the semantics of time, the experience of mankind, born in the collective, unconscious, is reflected in his works, whether it be an artist, a musician or an architect. Thus, art at all times was a kind of mirror of collective experience and the processes of change occurring in it. That is why we see in the history of mankind the birth of certain styles in different arts, as a reflection of the general psychological experience of humanity.

Keywords: polyphony, style, fine art, artistic thinking, sound space, musical time, artistic text.

Завгородня Галіна Федорівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Поліфонічний текст як предмет музикознавчого дискурсу

Метою роботи є намагання проникнути у смислові закономірності тексту, його жанрово-стильову обумовленість як реального ключа до розкриття специфіки сучасного музичного мислення та особливостей індивідуальних показників композиторського почерку. Методологія дослідження ґрунтується на історико-логічному методі проникнення в граматику сучасної мови як історичному тексті просторових і часових основ художнього мислення. Наукова новизна полягає в розкритті законів мислення особистості творця на основі порівняльної характеристики двох типів художнього мислення в мистецтві образотворчому і в музичній творчості з позицій їх історичної еволюції. Висновки. В історичних та жанрових умовах у контексті семантики часу досвід людства, що народжується у колективному, несвідомому, відображується у його творах, будь то художник, музикант чи архітектор. Таким чином, мистецтво у всі часи було своєрідним дзеркалом колективного досвіду і процесів та змін, що відбувалися у ньому. Саме тому ми спостерігаємо в історії людства народження певних стилів у різних

мистецтвах, як відображення загального психологічного досвіду усього людства.

Ключові слова: поліфонія, стиль, образотворче мистецтво, художнє мислення, звуковий простір, музичний час, художній текст.

Актуальность проблемы объясняется тем, что именно текст концентрирует специфическую для композиторского творчества систему знаков, которая кодирует смысловую направленность произведения. Рисунок текста (тип фактуры) опирается на законы музыкального языка, текст выступает, по нашему мнению, базовой основой логики музыкального мышления и его первозданность обуславливает возможность проникновения в систему законов художественного целого, в частности музыки как вида искусства.

Анализ существующих источников. Отметим, что большинство исследователей эпизодически касаются проблемы текста. В русле своих основных исследований авторы концентрируют внимание на некоторых его законах. С позиции эстетико-психологического аспекта — А. Самойленко, интересны наблюдения М. Арановского, В. Задерацкого. Ю. Евдокимова рассматривает законы полифонического голосоведения как законодательную логику музыкального мышления. Но в центре внимания исследователей пространство и время, а не сам текст как знаковая система. Наиболее четко выводит понятие текста в культурологическом словаре К. Хоруженко, но при этом ограничивается рамками узкого определения. В нашей работе мы стремимся высветить текст с позиции художественно и творческого мышления, что позволит в дальнейшем более глубоко и всесторонне раскрыть эту важнейшую и пока малоизученную проблему.

Поэтому главной **целью и задачей** статьи является стремление проникнуть в смысловые закономерности текста, его жанрово-стилевую обусловленность как реального ключа к раскрытию специфики современного музыкального мышления и особенностей индивидуальных показателей композиторского почерка.

Изложение основного материала. Учитывая специфику нашей профессиональной деятельности, мы постоянно обращаемся к понятиям художественного и творческого мышления. Если творческое мышление, как предполагаем, присуще всем, то художественный аспект направлен на создание и восприятие того, что относится к сфере искусства. Это область сугубо интеллектуальной деятельности личности, которой свойственна, по мнению К. Хоруженко, «высокая эстетическая избирательность, ассоциативность и метафоричность» [5, 324].

Попытаемся сравнить различные виды искусства, исходя из принципов художественного мышления, ведь именно художественное мышление решает суть, направленность и законодательность (аспект структурирования) любого творческого явления.

Для сравнения мы выбираем такие наиболее близкие нам виды искусства, как живопись и музыка. В каждом из них художественная индивидуальность требует обновления творческих методов с учетом специфики стиля самого автора, эпохи и специфики того жанра, к которому обращается автор. Для художника важна его личная палитра красок, понимание, а главное — ощущение оптических законов, техника мазка и многое другое. Иными словами, исполнителем замысла в живописи является сам художник, он сам озвучивает мысли, чувства, настроения, глубину и масштабность своего замысла. Естественно, каждый живописный жанр опирается на свою технику мазка или специфику рисунка и т. д.

В музыке автор — композитор воплощает свой замысел в тексте, как своеобразной системе символов. Но озвучивает систему исполнитель, как важнейшее звено, обеспечивающее жизнь произведения. Исполнительская драматургия, исполнительский замысел, исполнительское музыковедение, исполнительское соавторство и т. д. — это те явления, которые рождают произведение для слушателя, обеспечивают ему жизнь в рамках того или иного исторического, стилевого направления. «В этом можно найти разгадку определений искусства как «опыта бессмертия», а музыки как божественного начала, «гармонии сфер», феномена прекрасного» [1, 145].

Если в живописи, на первый взгляд, нам все понятно, так как мы не профессионалы в этой области, а любители, то в музыке возникает огромное количество вопросов, на которые хотелось бы попытаться ответить. Первый из них: что такое текст, насколько он обладает художественным аспектом, при всей своей замкнутости и зашифрованности, насколько скрыт смысл при всей его «молчаливости». Главное в музыкальном тексте — это его направленность на **соавторство** и с исполнителем, и со слушателем, и с исторической памятью.

Понятие **текста** в музыкальном искусстве, учитывая специфику пространственно-временных отношений, предполагает систему организации составляющих его элементов на основе совокупности всех знаковых показателей. При том, что в музыке преобладает временной фактор, пространственный фактор играет не менее значительную роль.

Внутренняя выразительность пространственного фактора особенно наглядна в графике отношений между знаками текста, то есть в фактуре: высотное расположение нот на нотоносце, направленность мелодических линий, их сочетаемости или индивидуализации, специфика формулы отдельных мотивов и их сочетаний, соотношения фактурных составляющих, динамических оттенков, показателей темпа, регистра, насыщенность или разряженность общего пространства, своеобразие рисунка, специфика соотношений всех составных компонентов и т. д. И каждый в отдельности и их совокупность определяет смысл целого как единства содержательного и формообразующего композиционную структуру начал.

У истоков музыкального мышления лежит законодательная система полифонии, которая пронизывает стилевое пространство музыкального искусства в целом от старого стиля до современного полифонического Ренессанса. «В дальнейшем, — отмечает Ю. Евдокимова, — будут меняться системы стиля, музыкальный язык, новые и новые выразительные задачи будут решаться средствами полифонии, новые возможности будут раскрываться в приемах полифонической техники, но и сами эти приемы, и, главное, законы полифонического многоголосия, сформированные в художественной практике за пять столетий с момента зарождения многоголосия, в сущности своей сохраняются» [2, 274].

Композитор зашифровывает свой замысел в тексте, музыковед стремится понять и расшифровать, исполнитель озвучивает и, если все показатели по основным параметрам соотносятся по смыслу, то слушатель получает возможность проникнуть в глубину содержательно-образной направленности произведения. Иными словами, той направленности, во имя которой это произведение и получило свою жизнь в музыкальном пространстве творчества композитора, стиля, эпохи, жанра и т. д. Происходит, по мнению А. Шнитке, «изменение представлений о времени и пространстве, «полифонизация» сознания в связи с возрастающим потоком информации» [6, 329].

Текст, таким образом, по сути — это своеобразный генетический код, в котором фокусируются все возможные показатели художественного **пространства**, рожденные к данному историческому отрезку **времени**, то есть к рождению именно данного произведения. Заметим, каждое произведение имеет свои личные показатели пространства и времени, и при всем единстве, к примеру, такой схемы-формы как соната — существует столько, сколько их напи-

сано. Такая же мысль может быть высказана по отношению к любому жанру.

Текст — сжатый до предела эталон художественного смысла. В нем заложен контекст закономерностей, на основе которых существует произведение как художественная данность авторского стиля, жанра, смыслового уровня конкретного произведения, как своеобразного кода, в котором заключены все показатели стиля, эпохи и особенностей авторского почерка. Заметим, что «язык музыки», как отмечает А. Самойленко, символичен — по условиям формирования, то есть связан со сложно-опосредованными путями семантической конкретизации, а сложность эту усиливает непредметность, не-фактографичность, их «не-изобразительность» и «не-описательность» [4, 44]. Погружение в мир музыки полностью зависит от времени, от индивидуально-личностного времени (опыт переживаний), пространственно-проецируемого (процесс формообразования) и исторического (традиции — новаторство, жанр — стиль).

Рассматривать текст можно с двух позиций: первая особенность — это наиболее общие показатели, например, закономерности текста классической эпохи, полифонической или современной, которые опираются на психологию мышления того или иного периода и отражают. К примеру, в классике — это особенности вертикали, выстраивающей ладо-функциональную систему во всем ее богатстве. В полифонии — логика развертывания горизонтали, опирающаяся на линейность как основу самостоятельности каждого элемента целого. Другими словами, в основе такого осмысления текста — график рисунка соотношения всех элементов. В таком аспекте музыкальный текст во многом напоминает рисунок в живописи, который и возникает, и сразу же нацеливает на показатели стиля. Но в живописи рисунок сразу же «озвучен» цветом, подвижностью внутренней композиции. Это уже сформированная данность, полностью отражающая художественный смысл во всем его богатстве, и только на основе анализа формирующих его компонентов мы проникаем в систему элементов стиля эпохи, стиля автора, специфику почерка того или иного направления: монументальная живопись, пейзажная, портретная и т. д. Другими словами, мы проникаем в жанровую сферу как особую линию отражения общего или индивидуального стиля. То есть в живописи рисунок текста уже выразителен по смыслу, он уже озвучен в нашем воображении.

В музыкальном тексте преобладает символика, которая направлена на главные позиции исполнителя и предполагает озвученность. От прочтения текста исполнителем зависит жизнь текста, которая и определяет его существование в истории художественного стиля эпохи, творчества композитора и особенности его звукового смысла в конкретный период музыкальной истории. Можно так оценить сравнение текста в живописи и в музыке: в одном случае (в музыке) символы первичны, в другом (в живописи) вторичны. То есть в живописи контакт воспринимающего и творящего выражен непосредственно, контакт прямой и уже от уровня воспринимающего зависит степень осмысления текста, уровень его восприятия. В музыке, независимо от любых показателей, художественный смысл раскрывается в триаде и без нее не существует — это композитор, исполнитель, слушатель. Поэтому не только от композитора, но и от стиля исполнителя зависит жизнь произведения.

Возникает при этом и другая закономерность, которая опирается на выразительность понятия смысла конкретного текста. Только в музыке существуют наиболее непосредственные факторы влияния на психику. Возможно, это обусловлено тем, что в генетическом коде каждого (мы так предполагаем) существует и живет музыкальный фактор, который позволяет малышам подтанцовывать под музыку, когда они даже еще не ходят, позволяет им петь, хотя они не умеют еще говорить. По аналогии можно привести примеры из наскальной живописи, в которой также существует первоначальный смысл, тяготение к непосредственному выражению своих эмоциональных позиций первобытными художниками. Здесь просматривается своеобразная полифония каждого штриха, каждый элемент рисунка — «говорящий». Здесь нет первого или второго плана, они напоминают фугу, в которой нет общих мест, в которой важна общая линия, вбирающая все штрихи, другими словами, единая линия единого рисунка. Подобно полифоническим композициям возникает особый концентрат мысли, но «озвученный», рожденный самим художником. Музыкальный текст не имеет столь непосредственного фактора своего проявления, поэтому существуют промежуточные звенья, рождающие, озвучивающие творение автора-композитора. Естественно, что автор первый рождает смысловую направленность формы, жанра, стиля и т. д., но у него есть предполагаемый соавтор — исполнитель. Зачастую в эпоху господства полифонического стиля сами композиторы выступали своими соавторами и исполняли свои произведения,

что становится все чаще показательным и в наше время, в конце XX и начале XXI века.

Можно привести в качестве очень интересного и показательного примера творчество современного талантливое композитора А. Козаренко. Его художественный стиль можно определить как необычное сочетание графики с четкой выверенностью, лапидарной сдержанностью каждой линии, пуантелизма, с его тенденцией к миниатюрной обособленности каждого элемента и четко вычисленной техникой сериальности, где нет ни одного лишнего штриха-движения. Пространство любого его произведения, от небольшой пьесы до масштабной партитуры, полифонично, так как каждая деталь, каждый звук, мотив, линия самостоятельны. Пространство в целом дышит сменой зон напряжения, но в едином движении раскрытия внутреннего смысла, поступательного погружения и постоянной смены этапов формирования образной направленности и развития сюжетной канвы. Именно таким образом формируется линия единого движения и цепной драматургии, что и является, как известно, принципиальной основой полифонических закономерностей и возникающих на этой полифонической «почве» основных принципов сонатно-симфонического мышления.

Подобно технике структурирования фуги — наивысшей форме проявления полифонического мышления, композитор опирается на полифонические приемы экономии голосов (не более трех-четырёх пластов), он очень четко стремится к постепенному разворачиванию фактуры как размагничиванию, разворачиванию пружины напряжения (от отдельных интонационных зерен, от одноголосия к постепенному расслоению музыкальной ткани). В основе такого разворачивания музыкальной ткани прием постепенного сгущения и разряжения фактуры, скрытого голосоведения, зеркальной репризности и т. д.

Интересно заметить, что композитор при всем полифонизме пространства опирается на типично гомофонный принцип формирования фактуры (мелодия — фон). Но сами пласты основаны на приемах полифонического письма: канонические имитации, бесконечный канон, остинато и т. д.

Своеобразным каноном текста его произведений явились острожские напевы, которые во многом определили художественные вкусы автора. Им свойственна внутренняя динамика напряженности и значимости каждого элемента, предельная сжатость и информационная емкость. Подобная сдержанность, лапидарность, тщательная выве-

ренность любого движения музыкального пространства определила господство принципов полифонического мышления и специфику полифонических закономерностей в тексте его произведений.

В каждом из произведений А. Козаренко запечатлевает иной ракурс характерных позиций своего музыкального высказывания, ракурс различных нюансов высвечивания колорита «цветовых» линий, ярко и своеобразно запечатленных в тембре определенного состава инструментов, очень тщательно выбираемых композитором. Такая яркая панорама игры красок во многом напоминает приемы высвечивания красок в живописи.

В исторических и жанровых условиях, в контексте семантики времени опыт человечества, рождающийся в коллективном, бессознательном, отражается в его произведениях, будь то художник, музыкант или архитектор. Таким образом, искусство во все времена являлось своеобразным зеркалом коллективного опыта и происходящих в нем процессов изменений. Именно поэтому мы наблюдаем в истории человечества рождение определенных стилей в разных искусствах как отражение общего психологического опыта всего человечества. Современная музыка питается неиссякаемыми источниками сформированных веками традиций, опираясь на мировой опыт становления художественного мышления: «...главным признаком XX века становится параллельное существование новаций и проносимых инерционно музыкально-грамматических знаков прошлого, вступающих в сложнейшие диффузные отношения с новациями и без которых целостное семантическое поле музыки столетия невозможно представить» [3, 12]. И в этом смысле музыкант воспроизводит произведения разных культурных эпох, он как бы «включает» в индивидуальных слушателей тот потенциал человеческих достижений, который закодирован в том или ином музыкальном стиле. Именно с этим и связан эффект сотворчества, создания информационного поля, обладающего устойчивостью и неустойчивостью позиций, формирующих и сохранение, и обогащение традиций. «В акте художественного творчества как бы стираются границы между настоящим и будущим» [4, 47].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Симфонические искания: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.
2. Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения. XV век. *История полифонии*. М.: Музыка, 1989. Вып. 2А. 414 с.

3. Задерацкий В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем. *Проблемы национальных культур на рубеже третьего тысячелетия*. Минск, 1999. С. 5–19.
4. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
5. Хоруженко К. Культурология: энциклопедический словарь. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 640 с.
6. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. *Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества*. М.: Советский композитор, 1990. С. 327–331.

REFERENCE

1. Aranovsky, M. (1979). *Symphonic search: research essays*. Leningrad: Muzika [in Russian].
2. Yevdokimova, Y. (1989). Music of the Renaissance. XV century. History of polyphony (Issue 2a). Moscow: Muzika [in Russian].
3. Zaderazkiy, V. (1999). The semantic field of music in the past and present. Problems of national cultures at the turn of the third millennium (pp. 5–19). Minsk [in Russian].
4. Samoylenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. N. G. Alexandrova (Ed.). Odessa: Astoprint [in Russian].
5. Khorughenko, K. (1997). *Culturology*. Encyclopedic Dictionary. Rostov-on-Don: Feniks [in Russian].
6. Schnittke, A. (1990). Polystylistic trends in modern music. Alfred Schnittke. Essay on life and creativity, 327–331, V. Kholopova, E. Chigareva (Ed.). Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2017

УДК 78.03+78.05/78.072.2+783.2 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-157-167

Світлана Вікторівна Осадча

<https://orcid.org/0000-0002-0037-0787>

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
svetikvick@gmail.com

РЕЛІГІЙНО-КУЛЬТОВІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ Г. СВИРИДОВА

Метою статті є виявлення релігійно-культурних засад композиторського методу як головних парадигматичних властивостей творчості Г. Свиридова. Методологія дослідження спирається на системний аналітичний підхід з виокремленням музично-історичного, етимологічного, текстологічного та семантичного музикознавчих методів, що дозволяє простежити шляхи формування стилевих ознак творчості Г. Свиридова. Наукова новизна статті полягає у виявленні православної богослужбової традиції як культурної домінанти у творчому доробку Г. Свиридова. Висновки. Головні стилеві настанови та провідні семантичні аспекти у творчості Г. Свиридова наочно демонструють, що релігійно-культурні тенденції набувають значення парадигми, а у пізньому періоді його творчості досягають філософської, майже богословської узагальненості. Композитор прагне, з одного боку, до ораторіальності як до однієї з постійних форм музичної виразності, наділеної стійкими інтонаційно-тематичними формулами, як відображення сфери колективної піснетворчості як широкої музичної метафори пам'яті — соборності, з іншого — прагне до пісенності як до ідеального природного способу буття музики.

Ключові слова: релігійно-культурна традиція, культ, соборність, канон, канонічний текст.

Osadchaya Svetlana Viktorovna, Doctor of Arts, Professor of the department of music history and musical ethnography of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Religious and cult foundations of creativity G. Sviridov

The purpose of this article is to identify the religious and cult foundations of the compositional method as the leading paradigmatic properties of G. Sviridov's works. The research methodology is based on a systematic analytical approach, highlighting the musical-historical, etymological, textological, and semantic musicological methods, and makes it possible to trace the paths to the formation of the stylistic attributes of G. Sviridov's work. The scientific novelty of this article is contained in the identification of the Orthodox liturgical tradition as a cultural

dominant in the works of G. Sviridov. **Conclusion.** The main stylistic installations and leading semantic aspects in the works of G. Sviridov clearly demonstrate that religious-cult tendencies take on the value of a paradigm, and in the late period of his work they reach a philosophical, even theological, generalization. On the one hand, the composer aspires to oratorios as one of the permanent forms of musical expressiveness endowed with stable intonation-thematic formulas, as a reflection of the sphere of collective songwriting as a wide musical metaphor of memory — conciliarity, on the other, it strives to song as the ideal natural way of being of music.

Keywords: religious and cult tradition, cult, catholicity, canon, canonical text.

Осадчая Светлана Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Религиозно-культурные основы творчества Г. Свиридова

Цель статьи — выявление религиозно-культурных основ композиторского метода как ведущих парадигматических свойств творчества Г. Свиридова. **Методология** исследования опирается на системный аналитический подход с выделением музыкально-исторического, этимологического, текстологического и семантического музыковедческих методов, позволяет проследить пути формирования стилевых признаков творчества Г. Свиридова. **Научная новизна** статьи содержится в выявлении православной богослужебной традиции как культурной доминанты в творчестве Г. Свиридова. **Выводы.** Главные стилевые установки и ведущие семантические аспекты в творчестве Г. Свиридова наглядно демонстрируют, что религиозно-культурные тенденции приобретают значение парадигмы, а в позднем периоде его творчества достигают философской, даже богословской обобщенности. Композитор стремится, с одной стороны, к ораториальности как к одной из постоянных форм музыкальной выразительности, наделенной устойчивыми интонационно-тематическим формулам, как отражению сферы коллективного песнетворчества как широкой музыкальной метафоры памяти — соборности, с другой — стремится к песне как к идеальному естественному способу бытия музыки.

Ключевые слова: религиозно-культурная традиция, культ, соборность, канон, канонический текст.

Актуальність. У сучасній музикознавчій думці можна виокремити низку провідних питань, що відповідають важливим напрямам у сучасних дослідженнях, а саме зверненню до проблеми, яку без перебільшення можна вважати однією з провідних для сучасної гуманітарної науки, — проблеми духовної культури та феномену духовності; до іншої групи належать питання про унікальні якості, провідні сти-

льові настанови, водночас типові для національного мислення риси, властивості й ознаки творчості композитора, який є свідком та виразником головних духовних та аксеологічних вимірів своєї епохи. Однією з найбільш значних постатей, у творчості якої віддзеркалюються головні драматичні події минулого століття, є Г. Свиридов — один з найвидатніших митців ХХ століття, вплив якого не тільки на російську, але й на світову культуру важко переоцінити. Звернення саме сьогодні до творчості Г. Свиридова, з особливою увагою до духовно-релігійної складової його стилю, є симптоматичним, бо хоча більшість творів композитора вважаються широко відомими і ніби то дослідженими, але у «радянський» період ХХ століття було неможливо виявляти у повній мірі унікальні стилеві якості хорового письма, яке є прямим спадкоємцем православної канонічної співочої православної традиції.

Тому саме сьогодні цей проблемний напрям є актуальним для науково-дослідної думки і особливо значущим для музикознавства, бо явище духовності релігійної культури в його художньому різновиді виступає важливим чинником історичної еволюції музичного мистецтва та становлення і розвитку жанрово-стильової системи музики, виявляється необхідною стороною її етико-естетичного самовизначення.

Метою статті є виявлення релігійно-культурних засад композиторського методу як головних парадигматичних властивостей творчості Г. Свиридова. **Методологія** дослідження спирається на системний аналітичний підхід з виокремленням музично-історичного, етимологічного, текстологічного та семантичного музикознавчих методів, що дозволяє простежити шляхи формування стилевих ознак творчості Г. Свиридова. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні православної богослужбової традиції як культурної домінанти у творчому доробку Г. Свиридова.

Огляд літератури по проблемі. Хоча ще за життя Г. Свиридова його твори досить часто ставали предметом музикознавчого вивчення та осмислення, але переважна більшість досліджень мала певні обмеження внаслідок ідеологічних обставин, що, між іншим, не зменшує їх вагомості та ґрунтовності сьогодні. Серед таких праць слід зазначити монографію А. Сохора, у якій вчений простежує жанрово-стильові засади творчості композитора до початку 70-х років та окреслює параметри музично-поетичного синтезу, який є вираженням унікального підходу композитора до літературного першоджерела. Продо-

вжують дослідження питань творчого стилю композитора роботи Т. Куришевої, Л. Полякової, І. Гулеско, В. Живова, але більшість дослідників зосереджує свою увагу на проблемах драматургічної будови творів, на їх музично-мовних особливостях, практично оминаючи релігійно-культурні аспекти та використання літургічної символіки у творах композитора.

Виклад основного матеріалу. Духовність як провідний чинник культури за всі часи її існування людства ініціювалась мистецькими зусиллями як у сфері літургійної традиції, так і поза її межами у художньому просторі, адже художній світ, на відміну від реального, дозволяв долати життєві обмеження. Як писав С. Аверінцев: «У цьому світі уявлень духовність обертається матеріальною силою... А матеріальна сила дозволяє збутися духовному змісту» [1, 579].

Не випадково Т. Чередниченко писала про парадокс Г. Свиридова, вказуючи на те, що йому вдалося зробити власні індивідуально-авторські норми загально зрозумілими, «нібито композитор вперше знайшов те, що було давно усталене в культурі» [11, 384]. Більше того, Г. Свиридову вдавалося висловлювати своє особисте ставлення до проблеми збереження та використання традицій православної богослужбово-співацької культури як важливого компонента власної композиторської мови, хоча за цілком зрозумілих обставин у творах, написаних до 1980 рр., це було приховано та знаходило у більшості випадків своє вираження у загальнених семантичних формах. Йому вдавалося дуже лаконічними, навіть аскетичними музично-мовними засобами відтворювати духовні сенси у самому піднесеному їх значенні.

У зв'язку з цим дуже доречним є висловлювання Карла Барта, перефразуючи яке, можна відзначити, що «від зустрічі з душею композитора будь-яка музика ставала його музикою», бо «він вільно — і з кожним роком все вільніше — рухався в межах законів мистецтва свого часу. Але він не скоював революцій, не потрясав основ, не руйнував авторитети. Він шукав і знаходив своє призначення у тому, щоб, зберігаючи зв'язок з музикою свого часу, завжди бути самим собою. Саме в цій загадці, в цьому феномені слід шукати щось «особливе», що було йому притаманне» [3, 6].

Можна сказати, що головний пафос сучасного дослідження творчості Г. Свиридова полягає у знаходженні стильової «точки опори» музичного мислення як головної аргументації творчого методу композитора. П. Флоренський вважав, що це є головним завданням мит-

ця, його генеральним спрямуванням — знайти цю точку опори, або напрямок сил, який підтверджує вірність його рішення [9]. Головна ідея художника, митця реалізується в його моделі дійсності, на що вказують багато дослідників, у тому числі й Ю. Лотман [5], котрий порівнює дослідника літератури, який сподівається досягнути головну ідею твору у відриві від авторської системи моделювання світу, тобто від структури твору, з вченим-ідеалістом, який намагається відокремити життя від тієї конкретної біологічної структури, функцією якої вона є. Ідея не міститься в будь-яких, навіть вдало підібраних, цитатах, а виражається у всій художній структурі [6, 35].

Істинний художник, за думкою о. Павла Флоренського, хоче не тільки свого, не створення чогось егоїстично-індивідуального незважаючи ні на що, істинний художник прагне до створення дійсно прекрасного, «об'єктивно-прекрасного», тобто «художньо втіленої істини речей» [8, 556]. За умови, що це дійсно істина, цінність твору, його аксіологічні виміри, як вважає Флоренський, встановляться без зайвої допомоги й особливих зусиль. Справжнім твір може бути тільки в загальному потоці вселюдської історії; нарочито вигадане істинним не є, і це трапляється перш за все тому, що воно не є канонічним. Ухвалення канону — це відчуття нерозривного зв'язку з людством, і свідомість успадкування всіх тих скарбів, які були створені попередніми поколіннями творців. «Перевірене й очищене собором народів і поколінь» [8, 557], найцінніше і справжнє було закріплено в каноні.

За абсолютним переконанням П. Флоренського, для художньої творчості канон ніколи не був перешкодою, і «важкі канонічні форми в усіх галузях мистецтва завжди були тільки брусом, на якому ламалися нікчеми і загострювалися справжні обдарування» [8, 556]. Як підкреслює о. Павло Флоренський, канонічна форма вивільняє творчу індивідуальність і творчу енергію художника — «вимоги канонічної форми або, точніше, дар від людства художнику канонічної форми є звільненням, а не обмеженням» [8, 556]. Таким чином, через прийняття канону здійснюється зв'язок із людством і досягнення істини, перевіреної й очищеної собором народів і поколінь. Чим більш онтологічним є творче бачення художника, тим більше виявляється в ньому «загальнолюдяне» (П. Флоренський), канонічність форми, в якій буде висловлено його бачення. «Канонічна форма — це форма найбільшої природності», пише П. Флоренський, «в канонічних формах дихається легко: вони відлучують від випадкового, що заважає в

справі, руху. Чим стійкіше і твердіше канон, тим глибше і чистіше він висловлює загальнолюдську духовну потребу: канонічне є церковне, церковне — соборне, соборне ж — вселюдське» [8, 556]. Можливо, саме в цьому полягає головне роз'яснення парадоксу Г. Свиридова, його композиторського світогляду: в рідкісному за стильовим сплавом поєднанні канонічних настанов та індивідуально-особистісних властивостей музичної творчості.

Канонічні форми та способи взаємодії вербального та музичного шарів в них можна розглядати як провідний орієнтир у творчості Г. Свиридова, бо йому вдається відтворити у світських творах унікальні риси художнього синтезу, який є головним виразником канонічної церковної традиції. У зв'язку з цим актуальними є думки В. Лоського, який вказував, що хоча вельми непросто виробити єдині критерії стосовно культової співацької традиції (за його власним виразом — «рецепти церковної музики»). Але серед найважливіших та найбільш значущих критеріїв він називав спрямування композитора культивувати в собі самому «кафолічної» свідомості Церкви, це означає, зокрема, що митець має уникати «самовихваляння» та накладати на себе певні самообмеження з метою «послужити народові Божому, а не нав'язувати іншим свої «приватні» думки та смаки» [4]. Інакше кажучи, художник через «кеносис», через відмову від категоричного нав'язування своєї позиції як повної протилежності ідеї «соборності» «спіткає свободу у Святому Дусі» та «досягає справжньої самотності в «єдності Духа» з «сонмом свідків» [4].

Виходячи з цього, В. Лосський робить висновок, що слово та музика повинні бути єдині, але ні в якому разі вираз «музика служить слову» не повинний тлумачитися як применшення ролі музики, відхід її на другий план, бо це абсолютно суперечить літургійному характеру музики. Слово та музика повинні бути злиті воедино, щоб можна було сказати, що слово співає, а музика сповіщає [4].

Категорію духовності можна розглядати як наскрізну лейттему всієї творчості Г. Свиридова, крізь призму якої стає можливим зовсім по-іншому подивитися на творчий доробок композитора. У багатьох дослідженнях різного гуманітарного спрямування поняття «духовності» розглядається з різних позицій, у тому числі в онтологічному зрізі через співвідношення «сущє — буття», яке реалізується у творчому акті людської свободи; з позиції аксіологічних вимірів духовність є здатністю людини виходити за межі емпіричного буття до вищих безумовних сенсів й цінностей. Отець Павел Флоренський

вказував, що «сенси, що зустрічаються тут, подані не поняттями, а наочними спогляданнями, втіленими образами, речовинно. І Верховний Сєнс зустріється тут як тілесність, щоб потім вже виявилася його довершена духовність» [10, 142]. Додамо, що саме на прикладі музики легко зрозуміти, що духовність — це загальний стан, який передбачає згоду людей, зближення їх сутнісних ознак. При іншому розвитку цієї категорії, коли духовність не прямує до виявлення ознак соборності, духовність перестає існувати як необхідна частина культуротворчості.

Тому «музика богослужіння», згідно з концепцією Флоренського, може трактуватися як особливого роду носій соборності — єдності православної культури як пам'яті. У передачі цієї ідеї, отже в здійсненні акту соборності в живому переживанні — сопричасті полягає головна функція «музики богослужіння», що здатна пояснювати естетичну природу цього явища, зокрема його призначення «втілювати» скорботу, «надгробне ридання» перетворювати в радість, у катартично просвітлений стан свідомості. «Музика богослужіння» стає провідною смисловою стороною православної співочої традиції, забезпечує символічні властивості її образно-знакових рівнів і їхню єдність [6, 77].

Соборність у православному культурному середовищі діє як буквально соціальна єдність людей та їх опосередкована, психологічна єдність, що обумовлює спільність музично-мовних засобів і принципів їх використання; вона сприяє розвитку тих митців, які є частиною цієї культури, з одного боку, а з іншого — забезпечує впізнаваність характерних рис їх стилю, бо соборність, стаючи самостійною художньою ідеєю, автономною образною семантичною галуззю, веде до посилення певних стильових якостей композиторського письма, що знаходить дуже показове вираження у творчості Г. Свиридова, що дозволяє стверджувати, що саме соборність є головною світоглядною установкою композитора

Особливо важливим є виявлення складової, яка стає єдиним центром, точкою перетину і об'єднуючим чинником музичної творчості Г. Свиридова, а саме духовний зміст, увиразнений в одних випадках канонічним текстом, в інших — художньо-поетичним, що зумовлює особливе семантичне призначення кожного з виявлених аспектів. Явище духовної культури з виокремленням його релігійно-культурних аспектів є провідним фактором формування стилю Г. Свиридова, в якому значну роль відіграє опора на богослужбову призначеність

та конфесійну приналежність канонічних текстів, які використовує композитор, або на ті проєкції канонічних текстів, які можна помітити в багатьох його творах.

Одним з найбільш показових прикладів суттєво оновленого погляду на творчість Г. Свиридова може слугувати дослідна оцінка «Патетичної ораторії», завдяки якій та незважаючи на детальні та докладні характеристики, існуючі як у «радянський» період, так і у сучасному музикознавстві, виявляються нові аспекти твору, спроможні змінювати усталені трактування. Так, у більшості музикознавчих досліджень при розгляді № 2 «Розповіді про втечу капітана Врангеля» справедливо вказується, що головне драматургічне навантаження номера несе на собі тема церковного співу «Нині отпускаєши», що породжує множинність самостійних й незлитних голосів та свідомостей, за М. Бахтиним, тобто справжню смислову поліфонію. Водночас саме у зв'язку з аналізом цього номеру виникає помилкове судження, а точніше стосовно канонічного тексту, який відносять до традиції відспівування.

Як відомо, «Нині отпускаєши» є частиною вечірні, а сам текст — це молитва св. Симеона Богоприємця, яку він промовляє у Іерусалимському храмі, коли бачить сорокаденного немовля Христа, принесеного Дівою Марією відповідно до закону юдейського. У тексті цього номеру дійсно є інтонація приходу смерті, але смерті предреченої понад триста років тому, бо праведному Симеону було відкрито, що він не помре, поки сам не побачить Мессію — Христа. Більше того, як вказує М. Скабалланович у своєму «Тлумачному Типіконі», високопоетичний текст цієї молитви-пісні має характер подяки й демонструє стан спокою перед лицем смерті, що пояснюється постійною думкою не про себе, а про світ та народ, про їх духовний порятунок [7, 179].

Тому символічне навантаження цього номера «Патетичної ораторії» «Розповіді про втечу капітана Врангеля» є особливо складним та принципово важливим, якщо враховувати практично повну неможливість застосування канонічного тексту в роки, коли цей твір був написаний. Поєднання віршів В. Маяковського з їх «ідеологічно вірним» нахилом із настільки значним молитовним текстом було надзвичайно сміливим та суттєво змінило загальну драматургічну та семантичну спрямованість літературного тексту номеру.

Висновки. Головні стильові настанови та провідні семантичні аспекти у творчості Г. Свиридова наочно демонструють, що релігій-

но-культові тенденції набувають значення парадигми, а у пізньому періоді його творчості досягають філософської узагальненості. Композитор прагне, з одного боку, до ораторіальності як до однієї з постійних форм музичної виразності, наділеної стійкими інтонаційно-тематичними формулами як відображення сфери колективної піснетворчості як широкої музичної метафори пам'яті — соборності, з іншого — прагне до пісенності як до ідеального природного способу буття музики. Релігійно-культова символіка дозволяє Г. Свиридову відтворювати драматичні події першої половини ХХ століття та трагедію особистості, яку ставить перед дуже складним морально-етичним вибором, а іноді й ламає, набираючи обертів тоталітарна машина. Тому відтворена у багатьох творах абсолютно світської спрямованості символіка храмового співу або пряме звернення до канонічних молитовних текстів та поява творів, які можна називати сполучною ланкою між найкращими досягненнями православної культури традиції ХІХ століття, через складний період атеїстичних настанов «радянської доби», до межі ХХ–ХХІ століть, дозволяють говорити про Г. Свиридова як про унікальну постать у музичній культурі.

Адресовані С. Аверинцеву слова у вступі до його «Багатоцінної перлини» можна віднести у всій повноті до Г. Свиридова: «таємниця людини — в її абсолютній єдиності. Кожна людина є унікальна, неповторна особистість... Наше справжнє «я» не тотожне соціальному і визначається не тим, що нас оточує, а тим, що ми любимо, тим, що ми зробили надбанням своєї особистості. Любов і служіння — ось що робить нас самими собою, бо справжнє «я» людини може виявити себе лише перед Богом і в Бозі, коли ми, подібно до Авраама, залишаємо простір «землі» і «спорідненості» і вступаємо в священний простір спілкування. Любов додається до любові. Серце до серця. Світло до світла» [2, 8].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. Аверинцев С. С. София — Логос. словарь. Киев: Дух и Литера, 2006. С. 548–592.
2. Аверинцев С. Многоценная жемчужина: пер. с сирийского и греческого. К.: Дух і літера, 2004. 456 с.
3. Барт К. Свобода Моцарта. *Бальтазар Г. У. фон, Барт К., Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте*: пер. с нем. М.: Библийско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011. 159 с. (Серия «Современное богословие»).

4. Лосский Н. В. Богословские основы церковного пения. *Мартынов В. История богослужбного пения: учебное пособие*. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. С. 233–238.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Лотман Ю. М. Об искусстве*. СПб., 1998. С. 19–43.
6. Осадчая С. Теоретические аспекты изучения православной певческой традиции: история и современность: [монография]. Одесса: Астропринт, 2012. 264 с.
7. Скабалланович М. Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. К.: Типография Императорского университета Св. Владимира, 1913. Вып. 2. 336 с.
8. Флоренский П. Иконостас. *Христианство и культура*. М.: Аст, 2001. С. 521–627.
9. Флоренский П. Исследования по теории искусства. *Флоренский П., свящ. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*. М.: Мысль, 2000. С. 79–391.
10. Флоренский П. Философия культа. М.: Мысль, 2004. 685 с.
11. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (2006) To clarify the meaning of the inscription above the central apse of St. Sophia of Kievskaya // S. Averintsev «SOFIA LOGOS. DICTIO-NARY.» Dukh and Litera Publishing House, Kiev [in Russian].
2. Averintsev, S. (2004) A Pearl of Great Price/ Trans. from Syrian and Greek. K.: SPIRIT AND LITERA [in Russian].
3. Bart, K. (2011) Freedom of Mozart // Balthazar G. W. background; Bart K.; Kyung G. Theology and music. Three speeches about Mozart / Trans. with him. (Series «Modern Theology»). М.: Biblical Theological Institute of St.. Apostle Andrew [in Russian].
4. Lossky, N (1994). The theological foundations of church singing // Martynov V. History of liturgical singing. Tutorial. М.: RIO Federal Archives; Russian Lights [in Russian].
5. Lotman, Yu (1998). The structure of the artistic text // Lotman Yu. M. On art. SPb [in Russian].
6. Osadchaya, S. (2012) Theoretical aspects of the study of the Orthodox singing tradition: history and modernity: [monograph]. Odessa: Astroprint [in Russian].
7. Skaballanovich, M. (1913) Explanatory Tipicon. Explanatory summary of the Typicon with a historical introduction. К.: Typography of the Imperial University of St. Vladimir. Vol. 2 [in Russian].
8. Florensky, P. (2001) Iconostasis // Christianity and Culture. М.: Ast [in Russian].

9. Florensky, P. (2000) Studies on the theory of art // Florensky P., priest. Articles and studies on the history and philosophy of art and archeology. М: Thought [in Russian].
10. Florensky, P. (2004) Philosophy of Cult. М.: Thought [in Russian].
11. Cherednichenko, T. (2002) Musical reserve. 70s Problems. Portraits. Cases М.: New Literary Review [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2017

УДК 78.03+781.6/781.7 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-167-176

Надія Богданівна Брояко

<https://orcid.org/0000-0001-9109-1734>

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

nbroiako@gmail.com

Вероніка Юрївна Дорофєєва

<https://orcid.org/0000-0001-5720-2998>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

knukim_music@ukr.net

ПРОБЛЕМА ВТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МЕЛОСУ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

*Метою статті є виявлення провідних аспектів та головних засад втілення українського національного мелосу у композиторській творчості останніх десятиліть. **Методологічною** основою статті є застосування системного аналітичного підходу з виділенням музикознавчого історичного, текстологічного, комунікативного та семантичного підходів, що дозволяє виокремити провідні риси застосування фольклорної народно-пісенної спадщини у творчості вітчизняних композиторів другої половини ХХ століття. **Науковою новизною** статті є усвідомлення традицій українського національного мелосу як важливої та необхідної складової прояву національної ідентичності у творчості вітчизняних композиторів. **Висновки.** Багато сучасних вітчизняних композиторів у своїх творах звертаються до головних періоджерел національної культури та переосмислюють на новому рівні виразові можливості народного мелосу. Більшість сучасних композиторів по-новому осмислює сенс категорії на-*

ціонального, звертаючись до вічних першоджерел, до архаїчних пісенних традицій свого народу. Тому можна без перебільшення говорити про те, що неофольклоризм виявився одним з провідних напрямків розвитку української національної композиторської школи, яка, незважаючи на міцну опору на традиції народного мелосу, не заважає при цьому сміливим експериментам та модерністським тенденціям у композиторській творчості. Застосування фольклорних джерел як головного підґрунтя стає новим рівнем опанування архаїчної музичної культури та відкриттям нових можливостей для розвитку традиційного мелосу на сучасному етапі.

Ключові слова: національний мелос, національна традиційна культура, фольклор, неофольклоризм, національні форми мислення.

Broyako Nadezhda Bogdanovna, Ph.D. in Art History, Professor of the Department of Musical Art of Kiev National University of Culture and Arts

Dorofeeva Veronika Yuryevna, Ph.D. in Art History, Associate Professor of the Department of Musical Art of Kiev National University of Culture and Arts

The problem of embodying the traditions of the Ukrainian national melos in the compositional creative of the second half of the twentieth century

The purpose of this article. The main principles and provisions of composer creations are presented in recent decades. **Methodological justification** of current article is to apply system-analytical approach to the selection of musical-historical, textual, communicative and semantic approaches, which allow to identify the main features of the use folkloric folk-song heritage in creations of the national composers of the second half of the twentieth century. **The scientific novelty** of this article is the awareness of the traditions of Ukrainian folk composers. **Conclusions.** All contemporary national composers are appeal to folk cultures and rethink opportunities expressions of folk melos at a new level in their works. Modern composers are comprehend the essence of the category of the national in a new way, referring to the ever-original sources, to the archaic song traditions of their people. Therefore, it is necessary that there is no evidence that neo-folklorism was one of the results of the development of the Ukrainian national school of composition that despite the fact that there are no traditions of folk melodies in this area, it does not interfere with this experiment and modernist tendencies in compositional work. The use of folklore sources as a leading foundation becomes a new level of mastering the archaic musical culture and opening new opportunities for the development of traditional melos at the modern stage.

Keywords: national melos, national traditional culture, folklore, neofolklorizm, national forms of thinking.

Брояко Надежда Богдановна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Дорофеева Вероника Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Проблема воплощения традиций украинского национального мелоса в композиторском творчестве второй половины XX в.

Целью статьи является выделение ведущих аспектов и главных принципов воплощения украинского национального мелоса в композиторском творчестве последних десятилетий. **Методологической основой** статьи является применение системного аналитического подхода с выделением музыковедческого исторического, текстологического, коммуникативного и семантического подходов, которые позволяют выделить основные черты применения фольклорного народно-песенного наследия в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века.

Научная новизна статьи состоит в осознании традиций украинского национального мелоса как важной и необходимой составляющей проявления национальной идентичности в творчестве отечественных композиторов. **Выводы.** Многие современные отечественные композиторы в своих произведениях обращаются к главным первоисточникам национальной культуры и переосмысливают на новом уровне возможности выражения народного мелоса. Большинство современных композиторов по-новому осмысливает сущность категории национального, обращаясь к вечным первоисточникам, к архаическим песенным традициям своего народа. Поэтому можно без преувеличения говорить о том, что неофольклоризм оказался одним из ведущих направлений развития украинской национальной композиторской школы, что, несмотря на прочную опору на традиции народного мелоса, не мешает при этом смелым экспериментам и модернистским тенденциям в композиторском творчестве. Применение фольклорных источников в качестве главного основания становится новым уровнем освоения архаичной музыкальной культуры и открытием новых возможностей для развития традиционного мелоса на современном этапе.

Ключевые слова: национальный мелос, национальная традиционная культура, фольклор, неофольклоризм, национальные формы мышления.

Актуальність статті пояснюється тим, що одним з найбільш важливих та актуальних для сучасної музикознавчої думки завдань є виявлення унікальних якостей та характерних рис українського традиційного мелосу у контексті композиторських пошуків другої половини XX століття. Як відомо, мелодика стала первинним, одвічним способом буття музики як головного способу вираження національних

особливостей музичного мислення та емоційного стану як окремо узятото митця, так і цілої соціальної та історичної спільноти. Але за багатомісячну історію музики вона мінялася, набуваючи кожного разу нових рис, що відповідають розумінню музики в кожній з музичних епох. Тому проблема традиційного національного мелосу завжди безпосередньо пов'язана, по-перше, з історичним стилем та авторським композиторським стилем, по-друге, з тією надзвичайно важливою стильовою сферою — національним стилем, де відбувається процес діалогічної взаємодії двох вищеназваних.

Національний стиль є складним системним явищем з розвинутою багатовекторною ієрархічною структурою, та здатністю виступати цілісною системою художнього мислення, що свідчить про постійну діалогічну взаємодію загальнокультурних норм музичної творчості та особливих шляхів, одиничних способів втілення цих норм у національному континуумі. Треба відмітити, що національний стиль дає можливість активно та динамічно розвиватися подальшому художньому перетворенню та трансформуванню своїх ідей та правил, тобто він є відкритою системою, незважаючи на традиційність й зв'язок з канонічним мисленням.

Метою статті є виявлення провідних аспектів та головних заasad втілення українського національного мелосу у композиторській творчості останніх десятиліть. **Методологічною** основою статті є застосування системного аналітичного підходу з виділенням музикознавчого історичного, текстологічного, комунікативного та семантичного підходів, що дозволяє виокремити провідні риси застосування фольклорної народно-пісенної спадщини у творчості вітчизняних композиторів другої половини ХХ століття. **Науковою новизною** статті є усвідомлення традицій українського національного мелосу як важливої та необхідної складової прояву національної ідентичності у творчості вітчизняних композиторів.

Загальний огляд літератури по проблемі. Проблема національної культури та наукове обговорення категорії національного вже давно й міцно увійшли в музикознавчий дискурс й набули значення обов'язкової підстави при вивченні будь-якої проблеми, бо вивчення взаємодії художнього мислення й національно-культурних уявлень є одним зі шляхів розуміння культурно-історичного процесу. Так, явище стилю епохи, стилю культури, національного стилю займає значне місце у дослідженнях сучасних музикознавців та культурологів, серед найбільш ґрунтовних та впливових досліджень у цій сфері слід

назвати праці Б. Асаф'єва, Д. Ліхачова М. Арановського, М. Бахтіна, В. Бобровського, Л. Акоюна, Г. Гачева, І. Котляревського, М. Михайлова, Є. Назайкінського, О. Сохора, С. Тишко, В. Холопової, Т. Чердніченко та багатьох інших.

Викладення основного матеріалу. Творчий процес у цілому, та зокрема композиторська творчість, передбачає наявність усталеної багаторівневої системи, яка включає в себе комплекс естетичних орієнтирів, художніх еталонів, більше того, важливим для будь-якого творчого акту є дотримання певного типу культури (в тому числі і національної). Цілком очевидно, що закономірності особистісного розвитку обумовлені тими потребами та можливостями свідомості людини, які формують її ціннісно-сміслові орієнтири та індивідуальні форми відтворення дійсності.

У низці гуманітарних досліджень категорія національного міцно пов'язана з дбайливим ставленням до власної традиційної культури та історичного минулого, у тому числі до фольклорних настанов, за допомогою яких формуються національно-стильові настанови. Не випадково М. Бахтін зазначав, що всі фольклорні жанри стають тією основою, яка одна здатна ініціювати потужний розвиток нових жанрів та формування нових напрямків в мистецтві. Автор визначає їх у якості «нових та могутніх засобів олюднення та інтенсифікації рідного простору» і вважає, що разом з фольклорними тенденціями в мистецтві «увірвалася нова, потужна та надзвичайно продуктивна хвиля народно-історичного часу, який мав величезний вплив на розвиток історичного світогляду» [1, 233].

М. Бахтін вказує ще на одну надзвичайно важливу властивість фольклору — хронотопічність всіх його образів, бо фольклор «насичує простір часом» та включає в історичний процес — «втягує його в історію» [1, 234]. Ці ідеї виявляються надзвичайно важливими в контексті нашого дослідження, тому що фольклорні традиції, народна культура і комплекс звичаїв, властивих українській традиційній культурі, мають потужний вплив на формування національного мелосу, який, у свою чергу, стає надзвичайно важливим підґрунтям у формуванні авторського стилю багатьох вітчизняних композиторів ХХ століття.

Діалектика відносин між різними типами стилеутворення в музиці дозволяє шляхом порівняльного вивчення національних культур виявляти, чому і яким чином в специфічних авторських інтерпретаціях загальнолюдських «вічних» тем проступають риси національно-стильового мислення. З іншого боку, вона дозволяє знаходити новий

смісловий обсяг реалізації національно-стильових якостей музично-го мислення при його залученні до універсальї світової культури.

У зв'язку з цим треба вказати, що дослідження національного характеру виявляє його стабільність й нестабільність одночасно, бо в ньому виявляються ті ж самі риси, які ми можемо спостерігати у дослідженні національно-мовних якостей, які, з одного боку, демонструють канонічність та, у той же час, постійно розвиваються й оновлюються. При вивченні системи художніх принципів та прийомів побудови твору виявляються складні взаємини жанрових та стильових установок музичного мистецтва, у зв'язку з чим виникає необхідність роз'яснення їх семантичного призначення. Тому категорія національного стилю виявляється як наслідок співвідношення опозицій національне — інонаціональне, минуле — сучасне, своє — чуже.

В індивідуалізованій композиторській творчості, особливо коли мова йде про вітчизняних митців ХХ століття, національні форми мислення можуть бути посилені особистісно-авторською семантикою та слугувати провідником загальнозначущих для людської спільноти ідей, тобто не тільки виступати ідеальною метою, а ще й виконувати функцію художнього інструменту. Це стає відкриттям нових смислових можливостей для застосування національно-стильових засобів художньої виразності та підсилює функцію національного мелосу.

Як широко відомо, мелодика як самостійний художній феномен була завжди, але кожна зміна способів її буття змінювала й самий мелос. Коли йдеться про монодичні епохи, мелодія брала на себе усю відповідальність за музичне висловлювання, тобто одностайна музика виявлялася самодостатньою; пізніше, коли поліфонічні форми мають широке розповсюдження, мелодика набуває форми множинного та багатолікого існування у розгалуженій багатоголосій тканині; гомофонія виділила одну мелодійну лінію як носія основного сенсу, зосередивши в ній суть музичного висловлювання та прибравши усі інші голоси в гомогенний рівень акомпанементу. Саме тоді, коли народилося гомофонно-гармонійне мислення як спосіб існування музики, мелодія вирвалася на свободу, інтегрувавши в собі як горизонтальні, так і вертикальні сили взаємодії.

Разом з гомофонно-гармонійним стилем сформувалося особливе явище — мелодійна тема, що стала семантичною тезою, розробка якої породила музичний твір. Мелодія набула нового способу існування та стала значною мірою відповідальною за цілий твір. Таким чином, між

мелодією та твором виникли причинно-наслідкові зв'язки, де мелодійне начало є не лише початковим імпульсом твору, але й його репрезентантом. Цей подвійний ракурс мелодичної теми зумовив не лише семантичну цілісність твору, але й важливість та деяку автономізацію тематичного матеріалу. Тому цілком зрозуміло, що коли у якості головного тематичного матеріалу композитор бере фольклорний тематичний матеріал, головний напрям подальшого розвитку всього твору вже визначений. Семантичне поле твору завжди виявлялося значно ширшим й набагато складнішим семантики теми, але індивідуальний зміст першого неминує залежав від індивідуального вигляду теми.

Тому для визначення усіх аспектів композиторського задуму дуже важливим є визначення походження самого фольклорного мелодійного начала та виявлення умов його історичного існування. Значимо, що, як відомо, будь-яка фіксація фольклорного пісенного матеріалу пройшла тривалу еволюцію від постановки проблематики народної творчості як складової духовної спадщини українського народу, через фіксацію літературних текстів, академізований нотозапис, докладні розшифрування аудіозаписів, фахові композиторські обробки фольклорного матеріалу зі збереженням етнохарактерних регіонально-специфічних рис першозразка. Народна пісня в усі часи мала не лише художнє, а й громадське значення, функціонуючи як «один з елементів, що об'єднують людей, полегшують їх організацію і спільну діяльність з метою національного відродження» [2, 19]. Вона стала не лише компонентом духовної надбудови, але й засобом виховання, національної самоідентифікації, виконувала конкретні естетичні, розважальні, соціально-комунікативні функції.

Ще одним дуже важливим аспектом вивчення проблеми взаємовпливу національного мелосу та композиторського стилю є той факт, що вітчизняна музична культура як «цілісний духовно-комунікативний феномен веде до засадничих понять традиції та канону в їх аксіологічній спорідненості» [3, 83]. Як вказує С. Осадча, «у цьому напрямку наукового пізнання головною для розвитку української музичної культури є православна співацька традиція. Це підтверджується зверненням сучасних українських композиторів до канонічних текстів. Саме сьогодні дуже глибоко усвідомлюється, що українська музична мова — як національна — корінням пов'язана з православним співом, як первинною системою культових вокально-хорових жанрів. Цим пояснюється і пріоритетність хорового співу в українській музиці як її національна культурна ознака» [3, 83].

В українській музичній культурі «основною передумовою для сприйняття парадигми комунікаційних відносин стає саме церква та релігія, як особливий тип комунікації, який синтезує різні канали передання інформації та різні комунікативні форми. Духовний, гуманістичний код в українській соціокультурній традиції переважає серед аксіологічних орієнтирів української ментальності і відповідає концепції «нового гуманізму», яка наприкінці ХХ ст. проголосила пріоритет загальнолюдських інтересів та цінностей» [3, 88].

Творче звернення вітчизняних композиторів ХХ століття до народної музичної творчості вирізняється характерними ознаками, серед яких можна виділити втілення засобами індивідуально-авторської композиторської творчості комплексу компонентів духовного, соціально-психологічного, етнічного та ментального характеру. Спрямованість твору до певної національної семантики впливає на жанрові настанови, змістовні характеристики твору та підпорядковує собі інші його компоненти, а саме художньо-виразні та стилістичні засоби, образну спрямованість. Головним провідником та виразником національної своєрідності в мистецтві виступає, перш за все, зміст. Але для того, щоб виявити, закріпити й передати національний аспект змісту творчості, надзвичайно важливою, а у деяких випадках абсолютно обов'язковою є демонстрація національного спрямування твору.

Звернення до фольклорної тематики у композиторській творчості «радянської доби» (переважно у другій половині ХХ століття) отримало декілька поняттєвих визначень, а саме — фольклорний напрямок, композиторський фольклоризм, або нова фольклорна хвиля — та стає одним з важливих стильових явищ цього періоду. Але звернення сучасних вітчизняних композиторів до фольклорної спадщини, як до основи власної творчості, має декілька дуже важливих властивостей. По-перше, це авторське переосмислення традицій національного мелосу та фактурних прийомів за допомогою сучасних композиторських технік — принципів додекафонного та серійного мислення, сонористичних ефектів й т. ін.; по-друге, у багатьох випадках зразки національного мелосу стають частиною поліфонічної тканини й головним її тематичним матеріалом.

Ця нефольклорна тенденція у вітчизняній композиторській творчості ХХ століття звертається до гуцульських, закарпатських, лемківських, карпатських та багатьох інших зразків традиційної української народної вокальної та інструментальної культури. Головними темами стають відтворення елементів календарно-обря-

дових дійств, звернення до епічних жанрів (зокрема до лірницьких традицій думного епосу) та до інтонаційно-мелодійних джерел духовно-співацької спадщини (богослужбових піснеспівів, духовних кантів й псалмів й т. ін.). Зазначену тенденцію можна спостерігати у таких українських композиторів як М. Скорик, І. Карабиць, Л. Дичко, Є. Станкович, Л. Грабовський, В. Зубицький, В. Губа й багатьох інших.

Кожен з перелічених композиторів виробляє свій спосіб і свій метод роботи з фольклорним матеріалом: у деяких випадках опрацьовується оригінальний фольклорний матеріал з дбайливим та обережним ставленням до нього; в інших — відтворюється певне стилістичне середовище, яке створює органічну тканину індивідуально-авторського композиторського погляду на певний музично-історичний матеріал та ніби створює найактуальнішими засобами музичної виразності власну народно-пісенну мелодію.

Серед таких композиторів, творам яких судилося посісти унікальне місце у музичній культурі ХХ століття, є М. Скорик, бо велика кількість творів цього композитора стає репрезентантом української національної ідеї у світі. Одним з найбільш показових у цьому сенсі є «Гуцульський триптих», створений композитором за матеріалами його кіномузики до шедевр С. Параджанова «Тіні забутих предків». Як відомо, цей фільм увійшов за світовим рейтингом ЮНЕСКО у першу десятку найзначніших та найвагоміших досягнень світового кінематографа. Музика М. Скорика в цьому кинофільмі відіграє не останню роль, бо саме завдяки унікальній музичній тканині літературний сюжет М. Коцюбинського досягає епічного розмаху та дозволяє на новому рівні осмислити феномен національної культури.

Висновки. Таким чином, твори багатьох сучасних вітчизняних композиторів звертаються до головних першоджерел національної культури та переосмислюють на новому рівні виразові можливості народного мелосу. Більшість сучасних композиторів по-новому осмислює сенс категорії національного, звертаючись до вічних першоджерел, до архаїчних пісенних традицій свого народу. Тому можна без перебільшення стверджувати, що неофольклоризм виявився одним з провідних напрямків розвитку української національної композиторської школи, яка, незважаючи на міцну опору на традиції народного мелосу, не перешкоджає при цьому сміливим експериментам та модерністським тенденціям у композиторській творчості. Застосування фольклорних джерел як головного підґрунтя для творчості стає новим

рівнем опанування архаїчної музичної культури та відкриттям нових можливостей для розвитку традиційного мелосу на сучасному етапі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Время и пространство в произведениях Гете. *Бахтин М. Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979. С. 204–237.
2. Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів, 2006. 120 с.
3. Осадча С. Художньо-комунікативний аспект православної традиції в українській музичній культурі. *Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. К., 2012. № 1 (14). С. 83–90.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1979) Time and space in the works of Goethe // *Aesthetics of verbal creativity*. M.: Art, 1979. Pp. 204–237. [in Russian]
2. Ivan Franko about music (2006) / *Emphasis*. T. Konovart. Lviv 2006. 120 p. [in Ukrainian].
3. Osadcha, S. (2012) Artistic and Communicative Aspect of Orthodox Tradition in Ukrainian Music Cultures // *Hour Writing of the National Musical Academy*, Im. P. I. Tchaikovsky. K., 2012. № 1 (14). Pp. 83–90. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2017

УДК 78.03+78.05

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-176-185

Олександра Валентинівна Федорова

<https://orcid.org/0000-0002-6488-869X>

здобувач кафедри музики і музичної етнології

Одеської національної музичної академії

ім. А. В. Нежданової

fedorova_oleksandra@ukr.net

ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ КОМУНІКАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ЖАНРУ «КЛАСИЧНА МУЗИКА В СУЧАСНІЙ ОБРОБЦІ» І ФУНКЦІОНУВАННЯ АКАДЕМІЧНИХ ТВОРІВ У МАСОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Мета роботи. Стаття присвячена огляду сучасного масового музично-комунікативного простору. Розглядаються питання функціонування класичної музики в рамках комунікативно-прикладного жанру «класика в сучасній обробці» і сучасних маскультурних напрямків. Обґрунтовується необхідність аналізу існування академічної музики в сучасному трактуванні, оскільки ігнорування цього веде до заперечення сучасної

музичної повсякденності, яка продовжує розвиватися й існувати. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, герменевтичного, системно-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити історію та проаналізувати процеси виникнення та існування об'єкта дослідження, проаналізувати питання тлумачення нетрадиційного викладу музики. **Наукова новизна.** Елементи класичних музичних творів, їх фрагменти або твори цілком в існуючій маскультурі використовуються по суті як новий жанр «класична музика в сучасній обробці». Ми визначаємо «класичну музику в сучасній обробці» в системі стратифікації музичної форми як «один з стратів при розподілі безлічі музичних форм на шари (страги) шляхом об'єднання різноманітних відтінків музичних форм з приблизно однаковим музикознавчим статусом». **Висновки.** Багато зразків сучасного використання академічної музики є суперечливими з точки зору художньої цінності. Свобода в їх трактуванні і використанні призводить до появи певної середньої культури, яка виражається у зближенні музики високої традиції і масової музичної культури. Доцільно виділити «класичну музику в сучасній обробці» як один зі стратів при розподілі безлічі музичних форм на страги.

Ключові слова: класична музика, класика в сучасній обробці, масова музична культура, музичні страги, жанр.

Fedorova Alexandra, applicant of the department of music history and musical ethnography of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

To the question of the formation of the communicative-applied genre «classical music in modern processing» and the functioning of academic works in the mass musical culture

The purpose of the work. The article is devoted to the review of the modern mass musical and communicative space. The article deals with the functioning of classical music within the framework of the communicative and applied genre «classics in modern processing» and modern mass cultural trends. The necessity of the analysis of the existence of academic music in the modern interpretation is substantiated, since ignoring this leads to the denial of modern musical everyday life, which continues to develop and exist. The methodology of the study is to apply comparative, hermeneutic, system-logical methods. **The methodology.** This methodological approach allows us to disclose history and analyze the processes of the origin and existence of the object of research, to analyze the questions of the interpretation of the non-traditional exposition of music. **Scientific novelty.** Elements of classical musical works, their fragments or works entirely in the existing mass culture are used as a matter of fact as a new genre — a genre in the general sense as «classical music in modern processing». We define «classical music in modern processing» in the system the stratification of the musical form as «one of the strata in the distribution of many musical forms to strata (strata) by combining different shades of musical forms with approximately the same musicological status». **Conclusions.** Many examples of modern use of academic

music are contradictory in terms of artistic value. Freedom in their interpretation and use leads to the emergence of a middle culture, which is expressed in the convergence of music of high tradition and mass musical culture. It is advisable to distinguish «classical music in modern processing» as one of the strata in the distribution of many musical forms to strata.

Keywords: *classical music, classics in modern processing, mass musical culture, musical strata, genre.*

Федорова Александра Валентиновна, соискатель кафедры музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

К вопросу становления коммуникативно-прикладного жанра «классическая музыка в современной обработке» и функционирования академических произведений в массовой музыкальной культуре

Цель работы. *Статья посвящена обзору современного массового музыкально-коммуникативного пространства. Рассматриваются вопросы функционирования классической музыки в рамках коммуникативно-прикладного жанра «классика в современной обработке» и современных масскультурных направлений. Обосновывается необходимость анализа существования академической музыки в современной трактовке, так как игнорирование этого ведет к отрицанию современной музыкальной повседневности, которая продолжает развиваться и существовать.*

Методология *исследования заключается в применении сравнительного, герменевтического, системно-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть историю и проанализировать процессы возникновения и существования объекта исследования, проанализировать вопросы толкования нетрадиционного изложения музыки.*

Научная новизна. *Элементы классических музыкальных произведений, их фрагменты или произведения целиком в существующей маскультуре используются по сути как новый жанр — жанр в общем смысле как «классическая музыка в современной обработке». Мы определяем «классическую музыку в современной обработке» в системе стратификация музыкальной формы как «один из стратов при распределении множества музыкальных форм на слои (страты) путем объединения различных оттенков музыкальных форм с примерно одинаковым музыковедческим статусом». **Выводы.** Многие образцы современного использования академической музыки противоречивы с точки зрения художественной ценности. Свобода в их трактовке и использовании приводит к появлению срединной культуры, которая выражается в сближении музыки высокой традиции и массовой музыкальной культуры. Целесообразно выделить «классическую музыку в современной обработке» как один из стратов при распределении множества музыкальных форм на страты.*

Ключевые слова: *классическая музыка, классика в современной обработке, массовая музыкальная культура, музыкальные страты, жанр.*

Актуальність теми дослідження. Класична музика як жанр, який існував протягом епох і зберігав головне завдання — передачу духовного, культурного та естетичного досвіду, була закритим простором, підпорядкованим високим ідеалам. Сьогоднішнє культурознавство (культурологія) більшою частиною ототожнює класичну музику із закритою духовною культурою, а масову музичну культуру позиціонує як нижчу форму існування музичного матеріалу. Але ця диференціація, яка йде з давніх століть, у сучасній масовій культурі розхитується. Межі використання творів класиків розширюються.

Класичні зразки використовуються в масовому музичному просторі сучасності і постають готовими шаблонами для використання та цитування. Потреба в використанні класичної музики в сучасному масовому просторі виникає від її потужного емоційного впливу і духовної усвідомленості. Ці якості не характерні для масової музичної культури, тому вона експлуатує твори класиків для утвердження власної спроможності. Починається процес вилучення шедеврів класичного музичного матеріалу, що створювалися століттями в музиці високої традиції (за висловом В. Медушевського), і перетворення їх в шлягери нижчої масової музичної культури. Протиріччя і відмінність «вищого» і «нижчого» — анігілюють. В результаті виникає нове явище срединної культури («middle culture»), де шлягер набуває несподівану вагомість і концептуальність, а шедевр асимілюється як якась скороминуща «сторінка щоденника», як факт життєвої хроніки» [4, 247].

Виклад основного матеріалу. Під впливом процесів глобалізації комунікативного простору сучасності музична культура як частина цього процесу створює нові жанрові форми комунікативного спілкування. Семантика музичної мови сучасності поповнюється новими засобами самовираження, характерними для масової музичної культури в контексті ХХІ століття. Тут доречно процитувати слова В. Мартинова, в яких автор фактично констатує і виправдовує зміну історичної трактовки та суттєво нове бачення (точніше — слухове сприйняття) сьогодення. Автор підкреслює єдність соціального світу кожної епохи і світу музики, що вбирає в себе організацію часу навролишньої дійсності: «Кожна епоха має своє індивідуальне і неповторне бачення і пояснення світу, свій ідеал, свій стиль мислення. Музика — вид мистецтва, де звуковий матеріал розташовується в часі, а концепція епохи, проявляючись в законах часу, організує матеріал у ту чи іншу певну музичну форму» [3].

У сучасній культурі музичні напрямки, жанри й жанрові форми досить різноманітні: класика, поп, рок, джаз, блюз, реггі, реп, медитація, інструментальна та електронна музика та інші. Всі вони є частиною музичного простору й існують одночасно. Кожен з них відповідає потребам сучасного суспільства, в першу чергу включає комунікативну та розважальну функції. Величезна свобода у виборі виражальних засобів створення музичних творів поширюється і на використання класичної музики як виразного засобу. Створення різноманітних творчих експериментів із залученням класики призводить до появи нового жанру «класичної музики в сучасній обробці». Розглядаючи загальну категорію цього комунікативно-прикладного жанру, ми пропонуємо сформулювати поняття про нього як відправну точку у подальших міркуваннях.

Класика в сучасній обробці — це класичні академічні твори, при виконанні яких використовуються штучно додані елементи і (або) виділення основного мелодичного обороту (аранжування, зміни темпо-ритмічної основи, додавання або вичленування мелодійних ліній, транспонування і модуляція, а також використання голосу, чужорідних звуків і синтетичних створених звуків). Ці компоненти змінюють первісне звучання твору, але залишають його визначні, пізнавані риси. Кількість цих змін залежить від творчої складової і сучасних музичних тенденцій і стилів, у яких робиться аранжування або перекладання. В цілому можна стверджувати, що будь-яке використання класичних творів зі зміною їхнього первісного звучання набуває статус обробленого матеріалу.

Ця практика добре відома і в класичній музиці, де композиторами використовувався матеріал попередників для його обробки у власній практиці. Достатньо згадати перекладання Ф. Лістом «12 етюдів за Паганіні» або одноактний балет хореографа Альберто Алонсо, поставлений на основі опери Жоржа Бізе «Кармен», оркестрованої для цієї постановки Родіоном Щедріним. Музичні зразки використовувалися як основа для власного твору і видозмінювалися відповідно до особистісних стильових, жанрових і художніх потреб композитора та епохи. По суті — цей процес, що відбувається століттями, сьогодні продовжує існувати, розвиваючись у новому часі як самостійний жанр «класика в сучасній обробці». Саме поняття про транскрипції переросло в поняття обробки, згідно з використанням нових можливостей сучасних музично-виразних засобів. І в першому і в другому історичному прикладі автор музичної обробки

виступає як співавтор композитора, адаптуючи матеріал відповідно своїх художніх інтересів.

Якість адаптації матеріалу безпосередньо залежить від багатьох факторів: музичних знань, таланту, духовності і культури обробника і, як наслідок, використання виразних засобів для втілення і створення художньої форми. Головним принципом будь-якої жанрової форми є принцип художньої цінності, який визначає її значущість для загальної культури та її подальше існування в історичному контексті. Констатуємо існування жанру «класична музика в сучасній обробці», розглянемо більш докладно його появу в сучасній культурі.

Жанр починає формуватися в 1960-х роках. Почалось використання академічної музики в масовому музичному просторі повсякденності з відомих виконавців і композиторів: вокальний ансамбль The Swingle Singers [6], Поль Морія [3], оркестр П'єро Ревєрбері — «Рондо Венеціано», Річард Клайдерман, пізніше — Ванесса Мей [7].

Це були першовідкривачі нової течії «класика в сучасній обробці». Зазначимо, що всі перераховані вище автори є професійними музикантами і колективами, які мають вищу музичну освіту, що відповідає головному принципу «художньої свідомості» створюваного матеріалу. Їх художні обробки вивели класичну академічну музику в масовий музично-комунікативний простір і змінили її статус елітарної культури, створили нове явище серединної культури. Завдяки їх художній обробці кращі зразки класичної музики отримали можливість більш широкого використання поза рамками академічної практики, при цьому зберігши культурно-естетичні характеристики. Аранжування, виконані ними, створюють відчуття цілісного музичного твору. Класичну основу доповнено сучасними метро-ритмічними фігурами, використанням співочого голосу та нових, не властивих їй, музичних інструментів. Незважаючи на такі зміни, «класичне мислення» збережено, зміни, які вони внесли, не вплинули на загальну впізнаваність академічної основи.

На жаль, стильові особливості та засоби втілення цього музично-прикладного жанру ще не отримали належного теоретичного обґрунтування. Основна складність для музично-теоретичного аналізу полягає у встановленні рамок використання академічних зразків, диференціації існуючого музичного матеріалу як об'єкта, з одного боку — в контексті сучасної культури, з іншого — як її частини, що визначена загальною потребою масової слухацької аудиторії. Такий принцип методологічного підходу формулює Т. Адор-

но: «диференціація музичного досвіду, що враховує специфічний устрій об'єкта, яке служить мірою «для зчитування» ставлення до нього слухача, є найбільш плідним методом...» [1, 14]. Основою методології аналізу для обґрунтування стилевих особливостей цього комунікативно-прикладного жанру в рамках музичної культури буде музичний твір та історичний контекст його існування в сучасній масовій культурі.

Об'єктом нашого дослідження є музичні приклади, в яких використані класичні твори та їх елементи. Ми диференціюємо приклади за формою, змістом, музичною цінністю в рамках їх існування в часовому і масовому просторі музичної культури. Виходячи із загальної концепції побудови музичних зразків і засобів, використовуваних у їх втіленні, ми виділяємо чотири основні напрями використання класичного музичного матеріалу в масовому музичному просторі:

1. обробка класичного матеріалу зі збереженням його жанрово-художньої форми;
2. стилізована обробка класичного матеріалу в інших музичних жанрах;
3. компіляція класичного матеріалу в рамках одного музичного зразка;
4. у вигляді цитат як засобу інтонаційного доповнення.

В першому випадку ми говоримо про музичні приклади, у яких класичний музичний твір використано як повноцінний зразок. Він звучить від початку і до кінця у відповідності з його автентичною побудовою. В нього вносяться зміни у вигляді додаткових виразних засобів. Форма класичного зразка залишається незмінною.

Другий напрям використання класичної музики полягає у використанні академічного матеріалу в різноманітних жанрових формах сучасності. У такому вигляді класичний музичний матеріал виступає як мелодійна основа для створення певного «гібрида» в рамках нової використовуваної форми. Ми спостерігаємо одну жанрову форму в іншій. Створюється певний парадокс визначення почутого: класичний матеріал звучить як джаз, латино та рок-обробка. По суті — семантична мова та інтонація класичної музики втрачає свою жанрову форму і вміщується в іншу з її характерними виразними засобами й інструментовкою, але при цьому визначається як класична.

Особливостями побудови третього напрямку буде принцип компіляції — обробка декількох класичних творів в одному, за принципом мозаїки.

Четвертий напрям використання академічного матеріалу полягає у цитуванні його елементів. Фрази з музичних творів виступають як художні елементи аранжування. Цей спосіб непрямим чином стосується жанру «класична музика в обробці», оскільки класичний матеріал не схильний до змін (обробки) але проте активно використовується в просторі музичної маскультури.

Таким чином, ми приходимо до висновку: для сучасної музичної культури пошук нових виразних засобів є характерною ознакою.

Елементи класичних музичних творів, їх фрагменти або твори цілком в існуючій маскультурі використовуються по суті як новий жанр — жанр в узагальненому значенні «класична музика ізпочатковим авторським існуванням», або в більш вузькому: «класична музика в сучасній обробці». В такому аспекті жанр може виглядати як страт в структурі музичних жанрів. В цьому випадку ми визначаємо «класичну музику в сучасній обробці» в системі стратифікації музичної форми — по аналогії з існуючим визначенням соціальної стратифікації — як «один зі стратів при розподілі безлічі музичних форм на верстви (страти) шляхом об'єднання різноманітних відтінків музичних форм з приблизно однаковим музикознавчим статусом».

Це виражено у використанні нових інструментів і можливостей для створення музики. До вже відомих нам електроінструментів додається комп'ютерна обробка та написання музики без звучання акустичних інструментів, з допомогою комп'ютерних програм, а також використання класичної спадщини минулого як готовий шаблон для експериментів. Якщо раніше завдяки технічній складовій сучасного комунікативного простору ми виявляли широкі ретрансляційні можливості, то тепер самі комп'ютерні технології стають інструментами та беруть участь у створенні музичного об'єкта. З'являються комп'ютерна обробка й електронне звучання. Класична музика стає готовим «інтонаційним» засобом для сучасної культури. Коротким узагальненням всіх факторів, які впливають на те, що відбувається в сучасній музичній повсякденності, є слова Н. Гаріпової: «Ті ролі, які грає засіб в конкретному музичному контексті, обумовлені його акустичними властивостями, фізіологічними і психічними особливостями сприйняття, супутніми соціально- побутовими умовами його застосування і, нарешті, практикою музикування» [2, 115].

Висновки. Багато зразків сучасного використання академічної музики, безумовно, є суперечливими з точки зору художньої цінності.

Свобода в їх трактуванні і використанні призводить до появи свого роду серединної культури, яка виражається у зближенні музики високої традиції і масової музичної культури. Доцільно виділити «класичну музику в сучасній обробці» як «один зі стратів при розподілі безлічі музичних форм на страти».

Ми часто констатуємо факт втрати культури класичної музики, а в деяких прикладах повної її дискредитації та використанні як об'єкта для аранжування. Проте ігнорування існування академічної музики в сучасному трактуванні веде до заперечення сучасної музичної повсякденності, яка продовжує розвиватися й існувати. Ще в середині минулого століття відомий німецький композитор і музикознавець Теодор Людвіг Візенгрунд Адорно зазначав, що «протиріччя між свободою для мистецтва і похмурими діагнозами про наслідки цієї свободи — це протиріччя самої дійсності» [1, 14]. Ця думка і в наш час актуальна і повністю може бути віднесена до предмета нашої роботи.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Гарипова Н. К вопросу об эмоциональных компонентах в структуре содержания и восприятия музыки. Внемузыкальные компоненты композиторского текста: межвузовский сборник статей. Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 101–117.
3. Дискография оркестра Поля Мориа. URL: www/paulmauriat.ru/cd_1965.htm (дата звернення 01.12.2017).
4. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974. С. 238–247.
5. Сыров В. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий). *Искусство XX века: элита и массы*. Н. Новгород, 2004. С. 280–288.
6. Les Swingle Singers Discography. URL: www/discogs.com/artist/339330-Les-Swingle-Singers (дата обращения 01.11.2017).
7. Vanessa-Mae Discography. URL: www.discogs.com/artist/24218-Vanessa-Mae (дата обращения 10.12.2017)

REFERENCES

1. Adorno T. (1999) Selected: sociology of music. Moscow-St. Petersburg, «Universytetska knyha» [in Russian].
2. Garipova N. (2002) Non musical components of composer's text: Interuniversity collection of articles. Ufa: RIC UGII, P. 101–117 [in Russian].

3. Discography by Paul Moria Orchestra. Retrieved from: www/paulmauriat.ru/cd_1965.htm
4. Martynov V. (1974) Time and Space as Factors of Musical Formation. *Rhythm, Space and Time in Literature and Art*. L., 1974, P. 238–247 [in Russian].
5. Syrov V. Shlyager and a masterpiece (to the question of the annihilation of concepts). *The art of the twentieth century: the elite and the masses*. N. Novgorod, 2004. P. 280–288 [in Russian].
6. Les Swingle Singers Discography. Retrieved from: www/discogs.com/artist/339330-Les-Swingle-Singers
7. Vanessa-Mae Discography. Retrieved from: www.discogs.com/artist/24218-Vanessa-Mae

Стаття надійшла до редакції 20.09.2017

УДК 78.03+786.2

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-185-202

Екатерина Ивановна Ергиева

<https://orcid.org/0000-0001-9710-7557>

преподаватель кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии

им. А. В. Неждановой

violenion@gmail.com

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЯ ХОЛИСТИЧНОСТИ ЛИЧНОСТИ ПИАНИСТА

Цель статьи — рассмотреть феномен холистичности личности пианиста как предпосылку художественной целостности музыкального произведения. *Методология* исследования имеет интердисциплинарный характер и заключается в использовании, наряду с музыковедческими, также и холистических подходов в анализе музыкального искусства. Такая методология позволяет выявить ту целостность личности, те ее характеристики, которые в значительной мере определяют как ценностные показатели отдельных продуктов духовной деятельности музыканта-художника, так и эпохальность всего наследия творца в его универсальном проявлении — композиторстве-исполнительстве, а позднее, в свою очередь, оказывает глобальное воздействие на всю мировую человеческую культуру. *Научная новизна*: впервые в украинском музыкознании применение холистических методов анализа музыкального искусства позволяет устанавливать причинно-следственную связь в процессе создания музыкально-художественной целостности. *Выводы*: источником творческой самобытности музыканта является его лич-

ность, мировоззрение, его субъективный опыт впечатлений, переживаний. Лишь проявление своей индивидуальности, холистичности становится предпосылкой «нового слова» в искусстве. Примером подобной реализации холистичности личности является универсальное творчество С. Прокофьева, который совмещал композиторскую и исполнительскую деятельность. Изучение личности С. Прокофьева с позиций холизма позволяет обосновать гуманистическую направленность и духовную цельность творчества С. Прокофьева, четко выраженную последовательность в развитии художественного стиля композитора, обосновать как художественную целостность его исполнительских интерпретаций, так и метафизическую целостность всего наследия композитора.

Ключевые слова: авторское исполнение, авторско-исполнительская синергия, метафизичность творчества, холистичность, художественное творчество, целостность.

Yerhiieva Kateryna, lecturer of department of special piano, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

To the problem of artistic integrity of a musical work as a demonstration of holism of pianist's personality

Article purpose — to consider the phenomenon of holism of musician's personality as a prerequisite for artistic integrity of a musical work. **Methodology** of research has an interdisciplinary character and consists in using, along with musicological, also holistic approaches in the analysis of musical art. This methodology allows to identify the integrity of the personality, those of its characteristics, which largely determine both the value indicators of individual products of musician-artist's spiritual activity, and the epochal significance of whole creator's heritage in its universal manifestation — composing-performing, and the last, in its turn, has a global impact on the entire world human culture. **Scientific novelty:** for the first time in Ukrainian musicology, the use of holistic methods of analyzing the musical art allows to define a cause-and-effect relationship in the process of creating a musical and artistic integrity. **Conclusions:** the source of the creative identity of the musician is his own personality, his world view, his personal experience and impressions. Only the manifestation of one's individuality, holistic integrity, becomes the prerequisite for a «new word» in art. An example of such a realization of a holistic personality is the universal creativity of S. Prokofiev, who combined compositional and performing activities. Studying the personality of S. Prokofiev from the standpoint of holism allows to substantiate the humanistic orientation and spiritual integrity of S. Prokofiev's creativity, well-defined sequence in the development of the composer's artistic style, to substantiate both the artistic integrity of his performing interpretations and the metaphysical integrity of the composer's entire heritage.

Keywords: author's performance, authorial-performing synergy, metaphysics of creativity, holism, artistic creativity, integrity.

Єрґієва Катерина Іванівна, викладач кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

До проблеми художньої цілісності музичного твору як прояву холистичності особистості піаніста

Мета статті — розглянути феномен холистичності особистості піаніста як передумову художньої цілісності музичного твору. **Методологія** дослідження має інтердисциплінарний характер і полягає в використанні, поряд з музикознавчими, також і холистичних підходів в аналізі музичного мистецтва. Така методологія дозволяє виявити ту цілісність особистості, ті її характеристики, які в значній мірі визначають як ціннісні показники окремих продуктів духовної діяльності музиканта-художника, так і епохальність всієї спадщини творця в його універсальному прояві — композиторстві-виконавстві, а останнє, в свою чергу, справляє глобальний вплив на всю світову людську культуру. **Наукова новизна:** вперше в українському музикознавстві застосування холистичних методів аналізу музичного мистецтва дозволяє встановлювати причинно-наслідковий зв'язок в процесі створення музично-художньої цілісності. **Висновки:** джерелом творчої самобутності музиканта є його особистість, світогляд, його суб'єктивний досвід вражень, переживань. Лише прояв своєї індивідуальності, холистичності стає передумовою «нового слова» в мистецтві. Прикладом подібної реалізації холистичної особистості є універсальна творчість С. Прокоф'єва, який поєднував композиторську і виконавську діяльність. Вивчення особистості С. Прокоф'єва з позицій холізму дозволяє обґрунтувати гуманістичну спрямованість і духовну цілісність творчості С. Прокоф'єва, чітко виражену послідовність у розвитку художнього стилю композитора, обґрунтувати як художню цілісність його виконавських інтерпретацій, так і метафізичну цілісність всієї спадщини композитора.

Ключові слова: авторське виконання, авторсько-виконавська синергія, метафізичність творчості, холистичність, художня творчість, цілісність.

Актуальность исследования. В современном культурном пространстве личностные качества музыканта, его холистичность, выражение личностного смысла действительности вызывают больший интерес, нежели способы, которые используются артистом для выражения своей индивидуальности. В связи с этим актуальным становится исследование творчества музыкантов-универсалов, сочетающих композиторскую и исполнительскую деятельность. Примером подобной холистичной личностной самореализации является фортепианное творчество С. Прокофьева. Помимо этого в современном искусствоведении существует необходимость переосмысления места и роли С. Прокофьева в мировом культурном пространстве, потребность в

более глубоком изучении его творчества с современных научных позиций, которые радикально отличаются от однозначного социально-идеологического подхода к изучению его наследия в прошлом.

Научная новизна: впервые в украинском музыкознании применение холистических методов анализа музыкального искусства позволяет устанавливать причинно-следственную связь в процессе создания музыкально-художественной целостности. В статье апробированы холистические подходы в анализе музыкального искусства. С помощью этой методологии возможно выявить ту целостность личности, те ее характеристики, которые в значительной мере определяют как ценностные показатели отдельных продуктов духовной деятельности музыканта-художника, так и эпохальность всего наследия творца в его универсальном проявлении — композиторстве-исполнительстве, а последнее, в свою очередь, оказывает глобальное воздействие на всю мировую человеческую культуру.

Цель статьи — рассмотреть феномен холистичности личности музыканта как предпосылку художественной целостности музыкального произведения. **Объект исследования** — феномен холистической личности композитора-исполнителя. **Предмет исследования** — художественная целостность фортепианных произведений С. Прокофьева.

Анализ исследований и публикаций. Думается, что традиционный музыковедчески-текстологический подход к анализу произведений С. Прокофьева, выявляющий и рассматривающий их смысл только лишь как непосредственный ответ на животрепещущие события современной композитору эпохи, не вполне позволяет обнаружить подлинную их сущность, которая намного глубже.

Уместными здесь, на наш взгляд, могут быть семантические, интердисциплинарные подходы, характерные для современного музыкознания с его «экстравертной» (И. Котляревский) направленностью, позволяющие «избежать упрощающих образные значения музыки прямолинейных музыковедческих определений», уходя «...от композиционных границ музыкального произведения — к ноэтической поэтике культуры в целом — с последующим возвращением к смысловым структурам музыки, но, скорее, не констатирующим, а прогнозическим — «угадывающим» их будущие возможности...» [17, 25].

К примеру, Аиси, придерживаясь подобной методологии, рассматривает феномен концертности как стилевую парадигму фортепианного творчества С. Прокофьева, Д. Андросова обнаруживает футуристические показатели выразительности в первых фортепианных

Сонатах композитора, а Т. Сафонова — метафизическую составляющую всего творчества С. Прокофьева.

В исследовании личности композитора такого масштаба как С. Прокофьев, содержания его композиторского и исполнительского наследия, безусловно необходим и *феноменологический* метод.

Базовыми философскими установками здесь могут быть феноменология Э. Гуссерля и феноменологическая герменевтика П. Рикера.

Основное изложение материала. Как известно, **творчество** — это деятельность человека, направленная на созидание, воплощение каких-либо *новых* идей в виде культурных ценностей. Это процесс (к примеру, композиторское творчество), реализующий «возникшую в труде способность человека из доставляемого действительностью материала (на основе познания закономерностей объективного мира) *создавать новую реальность*, удовлетворяющую многообразию общественной потребности» (курсив наш) [16, с. 405].

С этой дефиницией *творчества* резонирует философская концепция *холизма*. **«Холизм** (греч. holos — целое) — идеалистическая философия целостности <...> Это понятие введено <...> Я. Смэтсом в книге «Холизм и эволюция» (1926). Идеалистически истолковывая несводимость целого и суммы частей, Смэтс утверждает, что миром правит холистический процесс — *процесс творческой эволюции*, создания *новых целостностей*» (курсив наш. — Е. Е.) [16, с. 449].

Итак, *холизм* концептуально рассматривает **«мир как результат творческой эволюции**, направляемой нематериальным «фактором целостности» <...> Весь мир с точки зрения холизма — это единое целое, а выделяемые нами отдельные явления и объекты имеют смысл только как часть общности <...> Пример холистического утверждения из трудов Гиппократата: «человек есть *универсальная* и единая часть от окружающего мира», или же **«микрокосм в макрокосме»**» [1].

С позиций холизма мы будем анализировать и фортепианное творчество С. Прокофьева, эпохальность которого обеспечила культурную эволюцию человечества, оказала «дальнобойное» воздействие на рождение новых жанрово-стилистических музыкальных явлений в XX и XXI веках, в том числе и рок-музыки (к примеру, Седьмая соната композитора).

Сам С. Прокофьев неоднократно превозносил «радость творческого труда», преследующего цель — «благо народа», воспевал в своем творчестве «красоту человека» в единстве с «богатством природы» («Сказ о каменном цветке» по П. Бажову) [23, 130–131].

Таким образом, *холистичность* его личности нашла свое отражение в целевых установках самого композитора.

Творчество специфично для человека, оно всегда «предполагает творца — субъекта творческой деятельности» [22, 476].

Поэтому *художественное* творчество в широком смысле означает создание качественно *нового* духовного продукта в различных областях культуры (культурные ценности, к примеру, музыкальные композиции) и предполагает *холистичность* самой личности музыканта, проявляющуюся в различных *формах самости*, таких как: *рефлексия, самоактуализация, самораскрытие, самопознание, самопрезентация, самовыражение, самореализация* и др.

Формы самости («Я»-проявления) в музыкально-исполнительской деятельности — вторично-продуктивной по отношению к авторской, проявляются прежде всего в *исполнении* музыкального произведения («вторично творчески-созидательном становлении музыкальной образности» по В. Москаленко), на которое накладывает отпечаток темперамент, мысли, чувства каждого исполнителя-личности и которое реализуется в конечном итоге в «произведении исполнителя» [14, 12].

По мнению выдающегося психолога А. Мелик-Пашаева, помимо эмпирического «Я», или повседневного самосознания, существует также *высшее* «Я». В нем заключены все те возможности, которые в перспективе могут быть раскрыты человеком. При этом они ограничены пространственно-временными рамками и той социокультурной средой, в которой он живет.

Понятие высшего «Я» в психологии носит *универсальный* характер. Оно проявляется в процессе *духовного* развития личности в человеческой деятельности и самосознании. Этот процесс в идеале должен быть основой для любых творческих проявлений человека. Поэтому одним из синонимов *высшего* «Я» может быть *творческое* «Я».

Важную роль в активизации потребности реализации своего творческого «Я» — как основной движущей силы духовного развития — играет психологический феномен, называемый А. Мелик-Пашаевым «встречами с собой». Иными словами, происходит как бы «прорыв» высшего «Я» в повседневное сознание человека, благодаря чему он может узнать свои истинные возможности, а иногда и направление своего дальнейшего творчества.

Об этом феномене говорили многие выдающиеся исполнители-артисты. Так, английский актер и режиссер Э. Крэг описывает его

как «сокровенные глубины личности, в которых таится нечто, что актер должен в себе изучать» [10, 193].

Е. Гротовский рассматривал этот феномен актера как «зерно своего существа», обозначая его также как «внутреннее бытие», «бытие-нутро» [4, 71].

«Слушайте музыку вашей душой, — напутствовала Айседора Дункан своих учениц, — а слушая, разве вы не чувствуете пробуждающееся глубоко внутри вас ваше внутреннее «Я»? Не его ли силою у вас поднимается голова, взметываются кверху руки, не его ли силою вы медленно шагаете навстречу свету?» [11, 114].

В лучшие моменты исполнения, когда артист на сцене чувствует прилив истинного вдохновения, озарения, он открывает в своей игре самые сокровенные глубины своей личности, как бы «исповедается» перед слушателями. Именно это придает концертному публичному исполнителю ту вечную притягательность, которая принуждает людей и в эпоху *internet-пространства* посещать концерты, не замыкаясь в виртуальной действительности с прослушиванием музыки только в аудио- и видео- записях, пусть даже самого высокого качества.

Творческое «Я» музыканта — это и есть показатель его *холистичности*, то есть той цельности, которая больше чем *«integritas»* в средневековом смысле (пусть даже по принципу калогатии), и даже суммарной совокупности его способностей, свойств личности и профессиональных качеств (музыкального слуха, чувства ритма, отзывчивости на музыку, интеллектуализма, качеств памяти, виртуозности, мн. др.).

Холистичность ведет личность музыканта по выбранному им курсу к неординарным творческим проявлениям, к высоким целям, к Парнасу музыкального искусства. Она зиждется на подспудном ощущении необычайной внутренней духовной силы, активности, пассионарности, проявляет себя во внутреннем импульсе к неумолимой творческой деятельности, непреодолимом желании совершить что-либо по-своему, по-новому, направляет перо писателя, кисть художника, создает высочайшее качество игры на музыкальном инструменте, определяет способ высказывания и придает ему убедительность и яркость.

Творческие способности — это не набор различных качеств, каждое из которых существует само по себе. Наоборот: отдельные способности проявляются и становятся творческими благодаря *холистичности* личности с ее особым взглядом на мир. Следовательно, способно-

сти — это не отдельный элемент психики, а особое ее «состояние», измененное тем мировоззрением и отношением к самому себе, которое закладывает основу для реализации «творческого Я».

А. Мелик-Пашаев характеризует такое *отношение* к действительности как «эстетическую позицию» или «эстетическое отношение». Оно возникает на основе тех или иных важных *впечатлений* и *переживаний*, которые не всегда встречаются в обыденной жизни (в конкретных поступках либо в эмоциональных реакциях), но становятся источником создания альтернативной действительности в форме художественных произведений.

Способности к художественному творчеству холистичной личности музыканта посредством «*эстетического отношения*» к действительности проявляются необычайно ярко. При этом артист не только воплощает в субъективных формах многогранность и ценность окружающего мира, но и утверждает свое собственное творческое «Я», свой уникальный взгляд на этот мир.

Мотивирующая сила *эстетического отношения* в том, что художественное творчество является одним из способов приблизиться к своему *истинному* духовному «Я» и максимально реализовать его в эмпирической действительности.

Из высказываний известного русского философа Н. Бердяева следует, что «реальная глубина духа познается экзистенциально в *переживании* судьбы, в страдании, тоске, смерти, любви, творчестве, в свободе» [2, 389].

Воистину «подобное познается подобным» [9, 63]. Богатство личного жизненного опыта обеспечивает многогранное обнаружение образного содержания в композиторском тексте, с одной стороны, и модальное наполнение исполнительского произведения — с другой.

Через расширение эстетического опыта и реализацию его в художественных произведениях человек достигает единения с окружающим его миром. Важнейшая черта *эстетического отношения* заключается в особой *восприимчивости* художника к действительности. Такое восприятие не ограничивается внешней *материальной* стороной и констатацией различных вещей, явлений, но отличается оценкой объектов как выразительных образов, отображающих внутреннее состояние, настроение, судьбу — ту родственную человеку внутреннюю жизнь, которую это отношение находит во всех явлениях бытия.

«Публика заражается только тем, чем живет артист, и не только в данную минуту на сцене, но и тем, что любит его душа, чему он поклоняется или просто любит инстинктивно, тем, что он есть в своем главном, сокровенном существе» — писал Л. А. Сулержицкий [20, 505].

Таким образом, источником *самостоятельности* исполнителя, его самости является его личность и те субъективные впечатления, переживания, мысли, идеи, которые он испытал в своей жизни. Каждый человек имеет уникальный внутренний мир. Следовательно: лишь проявление своей индивидуальности, *холистичности* становятся предпосылкой «нового слова» в искусстве.

Само собой разумеется, что художественные новации не рождаются безынициативной личностью.

По словам известного писателя С. Мозма, «самое интересное в искусстве — личность художника» [15].

Поэтому все духовные усилия музыканта в процессе его обучения направлены на формирование самостоятельного, художественного характера, своей индивидуальности.

Индивидуальность исполнителя связана не только с определенным комплексом способностей, не только с темпераментом и воображением. Она формируется на основе жизненного и душевного опыта, социальных связей, мировоззрения артиста (его «образа мира»).

Холистичность исполнителя обуславливает убедительность его сценической игры как артистическое единство переживаний души, адекватных телесных перевоплощений и духовности, которое отражается в так называемой *исполнительской синергии* (по И. Ергиеву — единстве потоков сознания, движения и звучания).

Кроме того, уровень профессионализма музыканта тесно связан со степенью пластичности, мобильности его личности, способностью к перевоплощению, быстрому *переключению* в различные характеры и настроения, составляющие содержание музыкального произведения.

Личностное начало — это собственный, неповторимый взгляд на мир, на искусство и на самого себя. О его значимости для артиста говорили такие выдающиеся театральные деятели, как К. Станиславский и Б. Брехт, несмотря на то, что их взгляды на театральное искусство во многом противоположны.

«Никогда не теряйте себя самого на сцене, — нередко повторял К. Станиславский, — всегда действуйте от своего лица человека-ар-

тиста. От себя никуда не уйдешь. Если же отречься от своего я, то потеряешь почву, а это самое страшное» [19, 242].

«Если исполнитель не проявляет в роли своей человеческой природы, его создание мертво» [19, 355].

Б. Брехт предостерегал артистов от зеркального, механического отражения окружающего мира. Только субъективно трансформированное бытие в соответствии с «образом мира» (А. Сокол) артиста может стать основой для высокохудожественного творчества.

Выразительность и глубина звучания музыки, художественное содержание «исполнительского произведения» (И. Ергиев) понятны публике только тогда, когда они *осмыслены* самим музыкантом-интерпретатором. Для этого, помимо технического совершенства исполнения, необходимо духовное богатство, харизматичность творческой личности исполнителя.

Внутренняя жизнь артиста, его философские взгляды, система нравственных и культурных ценностей, его взаимоотношения с другими людьми выступают своеобразной надстройкой над комплексом «артистической одаренности» (термин И. Ергиева) музыканта, являясь основным источником творчества на сцене.

В таком случае музыкальное произведение «другого автора» выступает в качестве материала для раскрытия, самореализации творческой индивидуальности исполнителя, его холистичности.

Как отмечает А. Маслоу: «Трудно что-либо противопоставить холизму как основе научного мировоззрения, его полномочия очевидны, а истинность не вызывает сомнений, — в конце концов, космос един и внутренне взаимосвязан, всякое общество едино и внутренне взаимосвязано, всякий человек един и внутренне взаимосвязан и т. д., — однако же, *холистичный* подход пока почти не находит применения в науке, он до сих пор не используется в том качестве, в котором должен был бы использоваться, а именно как способ мировоззрения» (курсив наш. — Е. Е.) [12].

П. Гуревич подчеркивает, что «современная философия исходит из того, что сознание человека каким-то необъяснимым пока образом содержит информацию о всей Вселенной» [5, 136].

Однако целостность в духовно-личностном смысле не задана человеку, но обретается им. Это подтверждает П. Гуревич, который считает, что «целостность — это не данность, которая заложена в самой человеческой природе. Она не что иное, как мучительное обретение *геитальта*, некоей завершенности, относительной гармонии. Чело-

век — это усилие быть человеком» (курсив здесь и далее наш. — Е. Е.) [5, 146].

Развивая эту идею, П. Гуревич резюмирует: «*Целостность* свойственна человеку только как беспредельная возможность, как некая глубинная потребность <...> Но в ней обнаруживаются трагические и драматические констатации. *Человеческая целостность* существует лишь как устремление, как поиск, как напряжение «специфически человеческого» [5, с. 148].

Цель и смысл человеческого существования как творческой экзистенции конкретизирует Э. Фромм — «стать счастливым благодаря полной реализации дара, представляющего собой человеческую особенность — дара разума, любви, труда на благо человека и во имя человека» [21, с. 67–68].

В качестве примера подобной реализации *холистичной* личности можно привести выдающихся музыкантов, которые совмещали композиторскую и исполнительскую деятельность. История музыки представлена подобными гениями в изобилии: выдающиеся пианисты В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Лист, Ф. Шопен, С. Рахманинов, А. Скрябин; скрипачи-виртуозы: Н. Паганини, Г. Венявский, А. Вьетан, Ф. Крейслер, замечательные дирижеры Р. Штраус, Р. Вагнер, Г. Малер. В этом ряду стоит и гениальный композитор и пианист Сергей Прокофьев.

Актуальным в творчестве вышеприведенных творцов становится *авторское исполнение*, которое объединяет в одно целое: содержание и форму, мысль, художественный образ и средства его воплощения, когда все согласованно, все гармонично, все живет неподдельной жизнью живого организма. В этом случае допустимо введение понятия *авторско-исполнительской синергии*, которое в своей сущности тесно переплетается с положениями холизма.

Примером авторско-исполнительской синергии могут служить исполнения-«прочтения» самого С. Прокофьева, доступные нашим современникам в аудиозаписях (к примеру, его концерт для фортепиано и симфонического оркестра № 3).

Личность гениального художника всегда вызывает интерес своей самобытностью, загадочностью и глубиной. Именно таким был выдающийся композитор XX в. Сергей Сергеевич Прокофьев. Об исполнительской стороне его творчества наиболее емко высказывался знаменитый пианист и педагог Г. Нейгауз: «Особенности Прокофьева-пианиста настолько обусловлены особенностями

Прокофьева-композитора, что почти невозможно говорить о них вне связи с его фортепианным творчеством. Игру его характеризуют <...> мужественность, уверенность, несокрушимая воля, железный ритм, огромная сила звука <...> особенная «эпичность», тщательно избегающая всего слишком утонченного или интимного <...> Но при этом удивительное умение полностью донести до слушателя лирику <...> грусть, раздумье, какую-то особенную человеческую теплоту, чувство природы — все то, чем так богаты его произведения» [23, 443].

М. Ростропович в своих высказываниях подчеркивал органическую взаимосвязь «ярко человеческой сущности Сергея Сергеевича» с его творчеством, а также «сходство между его походкой — подтянутой, ритмичной, прямой — и его музыкой» [23, 479].

Таким образом, целостность-холистичность личности Прокофьева отражена в высказываниях его выдающихся современников. В искусствоведении последних десятилетий наметилась необходимость переосмысления места и роли С. Прокофьева в мировом художественном процессе, а также более глубокого и адекватного понимания его творчества. Это вызвано, в первую очередь, отходом от однозначного социально-идеологического подхода к трактовке творчества композитора, который сформировался в советское время.

Особый интерес как сегмент содержания в метафизическом смысле вызывает присущее музыке С. Прокофьева «светлое начало» (в некотором смысле — проявление его неиссякаемого оптимизма). На фоне пессимизма, трагизма и безысходности мироощущения подавляющей части европейских композиторов первой половины XX века светлая, жизнеутверждающая музыка С. Прокофьева была удивительным явлением, неиссякаемым источником «живой» воды, дарующим слушателям чистоту и свет.

«Музыка у него всегда порождается бьющей через край радостью бытия: определение, которое Тагор применял к Моцарту, справедливо по отношению и к Прокофьеву», — пишет Ж. Брюир о С. Прокофьеве [3, 173]. Не случайно Л. Гаккель назвал статью, посвященную С. Прокофьеву, «Он сам дитя», и пишет о нем как о гении, обладающем «детской конституцией» (выражение П. Флоренского), которая определила способность композитора не к эгоцентричному, но к объективно-целостному восприятию мира, «целостному психологическому резонансу человека с миром» [17, 24], что в свою очередь служит одним из подтверждений холистичности его личности. То, что

музыке С. Прокофьева присуща светлая, оптимистическая направленность — общепризнанный факт. Однако однозначно определить природу и характер этого света не так просто, особенно учитывая то, что музыка композитора часто насыщена драматизмом, а порой и трагизмом.

Верное понимание смысла музыкального произведения, его семантической нагрузки возможно только через осознание «над-смысла» всего творчества композитора, через исследование его мировоззрения и глубинных слоев его личности. В связи с этим в контексте проблемы холистичности, поставленной в нашей статье, отдельные произведения С. Прокофьева и его творчество в целом рассматриваются нами с позиций раскрытия в них особенностей мировосприятия композитора.

Именно таковыми являются *оптимизм, светлое начало* в его музыке. В них внутреннее «Я» композитора является носителем архетипов национального сознания, русской истории и культуры, национальной духовной традиции с ее верой в возможность духовного преобразования мира.

В образном содержании музыки С. Прокофьева четко прослеживается его устремленность к *вечности*. В этом смысле особенно актуальна статья «Слово о Прокофьеве» А. Шнитке, по мнению которого, природа и характер оптимизма С. Прокофьева основаны на глубинных, внутренних основаниях его личности, которые он осознанно «защищал» от посторонних глаз.

Автор отмечает, что для композитора характерно «преодоление настоящего ради вечности» [8]. Даже в самых радостных, светлых эпизодах произведений С. Прокофьева явно чувствуется своеобразная «нехватка иного бытия» — трудно выразимое предощущение того, что невозможно пережить в реальном мире. В этих отзвуках *иного бытия*, в ощущении фантастичности, сказочности происходящего и раскрывается глубинный смысл его творений.

В качестве примера можно привести 3-й концерт для фортепиано, наполненный фантастическими звучаниями и образами, для которых сам автор в своем исполнении находит тончайшие краски. Как в самом концерте, так и в его интерпретации композитором выражены смысловые коннотации, не обусловленные какими-либо конкретными социальными, историческими событиями, и являющиеся проявлением наиболее скрытых, интимных сторон внутреннего мира художника.

Так, ярким выражением прекрасной, но недостижимой в реальности мечты звучит наполненная проникновенным лиризмом тема центрального раздела финала концерта:

С. Прокофьев, концерт № 3 (III ч.)

Контрастно по отношению к этой теме звучит следующий за ней сольный эпизод у фортепиано — тема угловатая, неуклюжая. После полнозвучия *tutti* у оркестра она звучит очень одиноко, будто это высказывание не понятой никем, на фоне общего ликования, души. Образ наполнен психологизмом и чем-то сходен с «Петрушкой» Стравинского — непривлекательный внешне, но глубокий внутри.

Исходя из этого, образ «успешного рационалиста со стальными бицепсами и трицепсами», навязанный С. Прокофьеву, существенно обедняет его музыку. Отсюда возникает необходимость обращения к глубинным пластам внутреннего мира художника, реконструкции его мироощущения, выяснения природы и истоков его оптимизма. Достигнуть этого можно, внимательно вслушиваясь в его музыку, постигая ее эйдетическую сущность. В музыке С. Прокофьева обнару-

живается безотчетная вера в возможность духовного преображения мира, отрицание трагизма окружающей повседневной реальности и уход от нее в мир сказочный, фантастический.

С. Прокофьев, концерт № 3 (III ч.)

Выводы. Для творчества С. Прокофьева характерны противоречивые, иногда парадоксальные сочетания, такие как: бунтарство, новаторство — и приверженность классическим основам; рациональная ясность — и погружение в область *иррационального*; *жизнерадостность* — и «уход» от реальности в другой, фантастический мир. Эти оппозиции — проявление мироощущения художника, оптимизм которого основан на глубинной, бессознательной связи с русской ментальностью, с национальными культурными традициями русского народа.

Влияние этих базовых факторов является тем более существенным, что в своем творчестве С. Прокофьев сознательно отделился от социальных перипетий, создав свой собственный, уникальный внутренний художественный мир. Только в нем композитор мог проявить свое подлинное творческое «Я».

Изучение личности С. Прокофьева с позиций холизма позволяет обосновать гуманистическую направленность и духовную цельность творчества Прокофьева, четко выраженную последовательность в развитии художественного стиля композитора.

Исследование холистичности личности С. Прокофьева, его мировоззрения, выявление в ней *демиургического начала* позволили сделать вывод не только о художественной целостности его интерпретаций как пианиста, но и о метафизической целостности всего наследия композитора — Человека-творца.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арт-психология для детей. Холистический подход [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kids-care.ru/index/kholistichesk4ij/0–48>.
2. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. 480 с.
3. Брюир Ж. Очерк о Прокофьеве. *Сергей Прокофьев. 1891–1991. Дневники, письма, беседы, воспоминания*. М.: Советский композитор, 1991. С. 165–177.
4. Гротовский Е. «Театр и ритуал». *Театральная жизнь*. 1988. № 10.
5. Гуревич П. С. Проблема целостности человека. М., 2004. 178 с.
6. Данько Л. Г. С. С. Прокофьев: популярная монография. 2-е изд., испр. Л.: Музыка, 1983. 96 с.
7. Ергиев И. Д. Артистизм музыканта-инструменталиста: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 284 с.
8. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. 304 с.
9. Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам» / пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева. М.: Академический Проект, 2012. 607 с.
10. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1998. 376 с.
11. Курт П. Айседора. Неистовый танец жизни. М.: Эксмо, 2002. 768 с.
12. Маслоу А. Мотивация и личность [Электронный ресурс]. СПб.: Евразия, 1999. Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/masla01/txt00.htm>.
13. Мелик-Пашаев А. А. Об источнике способности человека к художественному творчеству. *Вопросы психологии*. 1998. № 1. С. 76–82.
14. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие. К., 2012. 272 с.
15. Моэм С. Луна и грош [Электронный ресурс]. М.: Правда, 1982. 431 с. Режим доступа: http://www.lib.ru/INPROZ/MOEM/moon.txt_with-big-pictures.html.
16. Розенталь М. М. Философский словарь. М.: Изд-во полит. лит., 1972. 496 с.
17. Самойленко А. И. Духовность как категория музыкальной семантики. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової* / [гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса: Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 18–27.
18. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса: Морьяк, 2007. 276 с.
19. Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Искусство, 1981. 668 с.
20. Сулержицкий Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. М.: Искусство, 1970. 707 с.
21. Фромм Э. Человек для себя. М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. 352 с.

22. Хоруженко К. М. Культурология: энциклопедический словарь. Ростов н/Д.: Феникс, 1997. 640 с.
23. Шлифштейн С. И. С. С. Прокофьев: материалы, документы, воспоминания. Изд. 2-е, доп. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. 707 с.

REFERENCES

1. Art-psychology for children. Holistic approach. Retrieved from <http://kids-care.ru/index/kholistichesk4ij/0–48> [in Russian].
2. Berdyaev, N. (1994). Philosophy of the free spirit. Moscow: Republic [in Russian].
3. Breuer, J. (1991). Sketch about Prokofiev. Sergei Prokofiev. 1891–1991. Diaries, letters, conversations, memories. Moscow: Soviet Composer [in Russian].
4. Grotowski, J. (1988). Theatre and ritual. *Theatrical Life* no. 10 [in Russian].
5. Gurevich P. The problem of human integrity. Moscow [in Russian].
6. Danko, L. (1983). S. S. Prokofiev: popular monography. Leningrad: Music [in Russian].
7. Yergiyev, I. (2014). Artistism of musician-instrumentalist. Monography. Odessa: Astroprint [in Russian].
8. Ivashkin, A. (1994). Conversations with Alfred Shnittke. Moscow: Culture [in Russian].
9. Kierkegaard, S. (2012). Concluding unscientific postscript to Philosophical fragments. (N. Isaieva, S. Isaiev, Trans). Moscow: Akademicheskiiy Proekt [in Russian].
10. Craig, E. (1998). Memories, articles, letters. Moscow: Art [in Russian].
11. Curt, P. (2002). Furious dance of life. Moscow: Exmo [in Russian].
12. Maslow, A. (1999). Motivation and personality. St. Petersburg: Eurasia. Retrieved from <http://psylib.org.ua/books/masla01/txt00.htm> [in Russian].
13. Melik-Pashaev, A. (1998) About a source of human ability to artistic creativity. *Questions of psychology*, no. 1 [in Russian].
14. Moskalenko, V. (2012). Lectures on musical interpretation. Tutorial. Kiev [in Russian].
15. Maugham, S. (1982). The Moon and Sixpence. Moscow: Truth. Retrieved from http://www.lib.ru/INPROZ/MOEM/moon.txt_with-big-pictures.html
16. Rosental, M. (1972). Philosophical dictionary. Moscow: Political publishing house [in Russian].
17. Samoilenko, A. (2009). Spirituality as a category of musical semantics. *Scientific bulletin of ONMA by A. V. Nezhdanova*, no. 10. Odessa: Publishing House [in Ukrainian].
18. Sokol, A. (2007). Performing notes, image of the world and musical. Odessa: Seaman [in Russian].
19. Stanislavsky, K. (1981). An actor's work. Moscow: Art [in Russian].
20. Sulerzhitsky, L. (1970). Stories and Novellas. Articles and notes about theatre. Correspondence. Moscow: Art [in Russian].

21. Fromm, E. (2006). Man for Himself. Moscow: Ast [in Russian].
22. Horuzhenko, K. (1997). Culturology. Encyclopedic dictionary. Rostov-on-Don: Feniks [in Russian].
23. Shlifstein, S. (1961). S. S. Prokofiev: materials, documents, memories. Moscow: State musical publishing house [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28.06.2017

УДК 78.03+78.021/78.071.1 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-202-214

Анна Дмитрівна Стоянова
<https://orcid.org/0000-0002-3092-1922>
 здобувач кафедри історії музики
 та музичної етнології
 Одеської національної музичної
 академії ім. А. В. Нежданової
 Flame.reddik@gmail.com
 Magali57@rambler.ru

ЯВИЩЕ СОЛІЛОКВІУМА У СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Метою дослідження є розгляд проблеми солілоквіума як форми особливого внутрішнього діалогу у сучасній композиторській творчості, визначення місця і значення солілоквіума в музиці. Методологія статті ґрунтується на узагальненні досліджень проблеми солілоквіума у мистецтвознавчих роботах. Використовується аналітичний підхід до концепції внутрішнього мовлення стосовно її проєкції на твори мистецтва, наводиться порівняльна характеристика діалогу та самодіалогу. Наукова новизна обумовлена тим, що в статті вперше здійснюється різнобічна аналітична характеристика явища солілоквіума в різних видах мистецтва, дається розгорнуте визначення місця солілоквіума в музиці. Висновки. Солілоквіум в музиці стає естетичною парадигмою, яка обростає композиційними прийомами, тобто він не локалізується в одній жанровій формі, але визначає жанровий спосіб творчості, породжуючи певні композиційні рішення. Музичний солілоквіум формує власну семантичну сферу, пов'язану як з діалогічними прийомами, так і зі стильовою єдністю музичного матеріалу, тобто виступає як еквівалент авторського монодіалогу.

Ключові слова: солілоквіум, самодіалог, види діалогу, внутрішнє мовлення, музичний солілоквіум.

Stoianova Anna, applicant of the department of music history and musical ethnography of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
The phenomenon of soliloquium in contemporary composer creativity: to the formulation of the problem

The purpose of study is to examine the problem of soliloquium as a form of a special internal dialogue in contemporary composer creativity, definition of place and meaning of soliloquium in music. The methodology of the article is based on the generalization of soliloquium problem in art criticism studies. An analytical approach is used for the concept of internal speech in relation to its projection on works of art, a comparative characteristic of dialogue and self-dialog is given. The scientific novelty is based on the fact that in the article a multifaceted analytical description of the phenomenon of soliloquium in different types of art is carried out, and a detailed definition of the place of soliloquium in music is given for the first time. Conclusions. Soliloquium in music becomes an aesthetic paradigm that overgrows with compositional techniques, it does not localize in one genre form, but determines genre inclination of creativity, generating certain compositional solutions. Musical soliloquium forms its own semantic sphere, connected both with dialogical methods, and style unity of musical material, it acts as an equivalent of the author's mono-dialog.

Keywords: soliloquium, self-dialog, types of dialogue, inner speech, musical soliloquium.

Стоянова Анна Дмитриевна, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Явление солилоквиума в современном композиторском творчестве: к постановке проблемы

Целью исследования является рассмотрение проблемы солилоквиума как формы особого внутреннего диалога в современном композиторском творчестве, определение места и значения солилоквиума в музыке. Методология статьи строится на обобщении исследований проблемы солилоквиума в искусствоведческих работах. Используется аналитический подход к концепции внутренней речи по отношению к ее проєкции на произведения искусства, приводится сравнительная характеристика диалога и самодialoga. Научная новизна обусловлена тем, что в статье впервые осуществляется разносторонняя аналитическая характеристика явления солилоквиума в разных видах искусства, дается развернутое определение места солилоквиума в музыке. Выводы. Солилоквиум в музыке становится эстетической парадигмой, которая обрастает композиционными приемами, то есть он не локализуется в одной жанровой форме, но определяет жанровое наклонение творчества, порождая определенные композиционные решения. Музыкальный солилоквиум формирует собственную семантическую сферу, связанную как с диалогическими приемами, так и со стильовым един-

ством музикального матеріала, то есть выступает как эквивалент авторского монодиалога.

Ключевые слова: солилоквиум, самодialog, виды диалога, внутренняя речь, музыкальный солилоквиум.

Актуальність обраної теми полягає в тому, що, незважаючи на те, що проблема солилоквиума як форми особливого внутрішнього діалогу була поставлена ще в працях античних філософів, вона і досі допомагає розкривати можливості словесної творчості. Солилоквиум є засобом розвитку та представлення самосвідомості шляхом раціоналізації діалогу, а самодialog є неодмінною частиною будь-якої діалогічної форми. Саме виведення назовні (експлікація) внутрішнього діалогу стає специфічною жанровою формою як усної, так і письмової мови.

Метою дослідження є розгляд проблеми солилоквиума як форми особливого внутрішнього діалогу у сучасній композиторській творчості, визначення місця і значення солилоквиума в музиці.

Викладення основного матеріалу.

Проблема солилоквиума як форми особливого внутрішнього діалогу була поставлена ще в працях античних філософів. Її основою було вивчення можливостей словесної творчості, тобто пізнавально-оцінювальних функцій слова як інструменту людської свідомості. Виведення назовні (експлікація) внутрішнього діалогу стало специфічною жанровою формою як усної, так і письмової мови.

Звернення до солилоквиума починається діалогами Сократа і завершується «Розмовою з розумом» Августина. Останній відкриває поняття «людини внутрішньої», тобто доступної не пасивному самоспостереженню, а тільки активному діалогічному підходу до себе самої, що призводить до переосмислення ліричного, епічного і трагічного образу людини.

Саме активний діалогічний підхід до себе самого стає головною особливістю солилоквиума, яка відокремлює його від самосвідомості та рефлексії. Так, на відміну від самосвідомості, солилоквиум є навмисно та спеціально організованою формою експлікації змісту, що виражає волю особистості. Його внутрішня активність пробуджує творчі здібності свідомості, висловлює її прагнення «дістатися» до раціонально-логічної форми. На відміну від рефлексії, солилоквиум пробуджується зовнішніми питаннями, йому повинні передувати зовнішні завдання (певна зовнішня здивованість): спочатку народжується питання, а потім відшукується відповідь на нього.

Для того, щоб більше заглибитися у природу солилоквиума, звернемося до деяких його визначень в мистецтвознавчих роботах. Так, наприклад, Генріх Буш в авторефераті своєї дисертації «Творчество как диалогическое взаимодействие» пише: «Каждый индивид в процессе социализации приобретает способность вести внутренний диалог с самим собой – солилоквиум, выражая свою внутреннюю свободу и неотчуждаемую субъективность. Понимание сущности этого микродиалога между логической и эмоциональной сферами сознания, между сознанием и бессознательным позволяет раскрыть роль догадки в творчестве и выявить возможности управления эвристической интуицией» [5, 18].

За словами Михайла Бахтіна, солилоквиум «разбивает внешние оболочки образа себя самого, существующие для других людей, определяющие внешнюю оценку человека (в глазах других) и замутняющие чистоту самосознания» [4, 135–136].

Цікавий погляд на проблему солилоквиума представляє Ентоні Шефтсбері в роботі «Солилоквия или совет автору» [10]. Він згадує про знаменитий напис в Дельфах «Пізнай себе», трактуючи його як «раздели себя, будь двумя» [10, 343]. Цей поділ і є солилоквією, яка, за словами Шефтсбері, як здатність підтримувати свою внутрішню бесіду, була особливою рисою філософів та мудреців. Дослідник пише: «И они гордились здесь тем, что никогда не бывали менее одиноки, как оставаясь наедине с собою. Ибо человек низкий, полагали они, никогда не бывает с собою и при себе» [10, 343].

Таким чином, Ентоні Шефтсбері вважає, що завдяки солилоквії людина отримує можливість критично пізнавати себе, з чого починається її моральне вдосконалення. Крім цього, автор у зв'язку з солилоквією говорить про необхідність самовиховання, що є важливою установкою античної думки. Тут потрібно відзначити, що в античності солилоквіум навчав самовихованню та пробуджував здатність до діалогу через можливість почути голос власного розуму, який не належить тільки людині.

У римських стоїків солилоквіум був безпосередньо пов'язаний з вченням про вдосконалення душі (психогогікою), або своєрідне «лікування душі». Поняття «психогогіка» було введено Сенекою, який сприймав філософію як свого роду психотерапію, що використовує такі методи, як самоспостереження, розмова з самим собою (солилоквіум); роздум про передбачувані біди (паренеза); моральна проповідь (діатриба); розрада; молитва.

Звернемося до визначення місця та значення солілоквіума в загальній системі діалогу. Необхідно відзначити, що внутрішній діалог усвідомлюється тоді, коли він озвучений (тобто необхідно його конкретизувати, знайти засоби внутрішнього мовлення для його вираження). Вербалізація — це один з необхідних елементів мовної організації внутрішнього діалогу (вона дозволяє визначити позиції особистості відносно того чи іншого явища). Вербальні оцінки можуть бути чи не бути домінуючими, але для музичних образів їх «називання» необхідно як спосіб раціоналізації.

Таким чином, коли потрібно представити зміст самодіалогу свідомості, є необхідність в засобах раціоналізації. Можна сказати, що в такому випадку залучається і загально-комунікативний досвід організації діалогу, що передбачає розподіл діалогу за видами і типами.

Так, О. Самойленко у монографії «Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога» [8], спираючись на концепцію Бахтіна, вирізняє наступні види діалогу:

1) діалог з традицією культури в цілому, зі спільнотою, з «авторитетом» (можливий, перш за все, як діалог згоди);

2) міжособистісний як міжавторський діалог, що допускає зустрічність суджень, навіть чекає її (діалог незгоди);

3) міжіндивідуальний, заснований на граничному взвуженні і «закритості» точок зору обох учасників, що створює рух смислової розбіжності — взаємне віддалення, аж до «нечутності» висловлювань, незважаючи на їх «гучність», яскраву демонстративність (діалог глухих);

4) міжобщинний, міжсуспільний (міжкультурний, міжавторитетний), який, втім, може бути репрезентований як міжособистісний, у разі анонімності особистості — не-претензії на авторську участь (діалог мовчання або, як писав М. Бахтін, «діалог мертвих»).

Проблема типології діалогу залишається актуальною і для сучасних дослідників та розробляється досить активно. Зокрема з'являється поняття «внутрішньої мови» або інтраперсонального спілкування. Так, наприклад, в дисертації Юлії Сергєєвої «Внутренняя речь как особая форма языкового общения (на материале англоязычной художественной литературы)» [9] вирізняються п'ять можливих типів інтраперсонального спілкування:

1. Реально існуючі особи, відокремлені від індивідуума простором.

2. Особи, які пішли з життя до моменту інтраперсонального спілкування.

3. Діалог з потенційним співрозмовником — реально існуючою особою, яка перебуває в момент спілкування поряд з індивідуумом, але є для нього небажаним або недоступним партнером для комунікації.

4. Діалог з уявним співрозмовником. До уявних співрозмовників автор дисертації відносить наступні групи об'єктів:

а) одухотворені об'єкти — тварини, птахи, риби і т. д.;

б) неживі об'єкти — конкретні предмети;

в) абстрактні поняття;

г) явища природи;

д) міфічні особистості, літературні герої.

5. Діалог з нададресатом, в якості якого виступають Бог, Богоматір, вища сила, Абсолют і т. д. До цього типу інтраперсонального спілкування належать в основному фідейстичні тексти — молитви, гімни, конвенціональні формули. Тут автор дисертації звертається до однієї з центральних категорій діалогічних відносин в розумінні Михайла Бахтіна — категорії нададресата. За словами М. Бахтіна, «автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего нададресата (третьего), абсолютно справедливое ответное понимание которо[го] предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени... (Бог, абсолютная истина, суд беспристрастной человеческой совести, народ, суд истории, наука и т. п.)» [3, 498].

Автор дисертації поділяє співрозмовників цього типу на дві групи:

1) аутодіалог або солілоквіум, адресатом якого виступає «друге Я» індивідуума;

2) діалог з відсутнім співрозмовником, який завжди є реально існуючою особою.

Таким чином, можна сказати, що солілоквіум є засобом розвитку та представлення самосвідомості шляхом діалогу (раціоналізації діалогу), а самодіалог є неодмінною частиною будь-якої діалогічної форми, так само як самосвідомість є обов'язковою частиною свідомості.

Щоб простежити, як проектується концепція внутрішнього мовлення на твори мистецтва, необхідно, в першу чергу, з'ясувати, як в мистецтві розрізняються діалог та самодіалог (оскільки в будь-якому пізнавально-оцінювальному, а, значить, і творчому процесі присутнім є і те, й інше). В процесі написання художнього твору автору необхідно, по-перше, спиратися на існуючий творчий досвід, по-друге,

оволодіти загальним контекстом епохи. Таким чином відбувається діалог з традицією, з іншими авторами, з уже створеними зразками. Однак головною складовою творчості є безпосередньо створення власних творів, а для цього автору необхідно оволодіти власною свідомістю, тобто звернутися до солілоквіума як до творчого процесу.

Таким чином, можна відзначити, що в мистецтві поняття солілоквіума існує в двох видах: як процес створення і як його результат (тобто як текст художнього твору).

Процес написання художнього твору завжди є солілоквіумом, тому що, здійснюючи пошук творчих ідей, автор звертається до самого себе з низкою запитань («Що я хочу написати?», «Що я хочу сказати?», «Які засоби я буду використовувати?»). А успішне завершення цього процесу можливе тільки тоді, коли відповіді на всі питання будуть отримані. Іншими словами, в якості питань виступають творчі інтенції автора, а місцем «збирання» результату є його власна свідомість, у якій він шукає відповіді.

Що стосується солілоквіума як тексту художнього твору, можна навести безліч прикладів в кожній галузі мистецтва. Ми зустрічаємо солілоквіум і в театрі, і в літературі, і в живописі, і в музиці, причому в кожному з випадків він реалізується інакше. Варто відзначити, що він може реалізовуватися як в масштабі цілого твору, так і в якості його частини або розділу.

У театрі солілоквіум представляється найяскравіше — ми на власні очі бачимо героя, який входить в діалог із самим собою. Один з найбільш характерних прикладів солілоквіума як частини спектаклю — це шекспірівський «Гамлет», в якому ми бачимо, як герой, щоб вивести себе зі стану депресії і змусити діяти тверезо та продумано, починає викривати себе в слабкості та нерішучості (саме це зображено Шекспіром в монологах-солілоквіумах Гамлета). Гамлетівський солілоквіум можна трактувати також як «діалог глухих» (за класифікацією О. Самойленко), причому для героя суперечливість власної свідомості стає критерієм оцінки світу.

Що стосується цілісного прояву театрального солілоквіума, то таким є моноспектакль, в якому один герой може не тільки представляти діалогічне ставлення до себе, але і сольоно розкривати всю навколишню дійсність (наприклад, «Людський голос» Жана Кокто).

Подібним чином солілоквіум втілюється і в літературі. Тут можна відзначити, що цілісне звернення до цього виду діалогу ми зустрічаємо, як правило, в малих жанрах, особливо в віршах (яскравий при-

клад — «Диалог Гамлета с совестью» Марини Цветаєвої). А ось всередині великого жанру солілоквіуми з'являються в ключові, навіть переломні для героя моменти, як, наприклад, в романах Федора Достоевського. Для сучасної літератури цікавою особливістю стає включення слова «солілоквіум» в назву або жанровий підзаголовок твору: Олександр Морозов «Общая тетрадь. Солилоквиум» (1975), Марина Саввіна «Люди картонного города, или Солилоквиум в начале конца света. Роман-цитата» (2006).

Найважче говорити про солілоквіум в образотворчому мистецтві, однак тут можна припустити, що він досить повно розкривається в тих випадках, коли автор зображує самого себе, таким чином втілюючи діалогічне ставлення до себе. Якщо розглядати солілоквіум як дію, що триває у часі, то в живописі він втілюється через створення художником серії автопортретів (наприклад, серія автопортретів Вінсента ван Гога).

Солілоквіум як акт самосвідомості, самооцінки в музиці втілюється особливим чином, тому що будь-яка музика має стиль, будь-який стиль — це вся людина, а будь-яка людина як ціле — це людина, що володіє самосвідомістю.

Музичний солілоквіум, можна сказати, вбирає в себе особливості його втілення у всіх інших видах мистецтва: театральний аспект втілюється в опері, літературне звернення до себе розкривається в інструментальній музиці, солілоквіуми-автопортрети, які стосуються образотворчого мистецтва, зустрічаються в музиці у вигляді монограм або автоцитат.

Стилістично музичний солілоквіум найбільш близький мінімалізму, причому кожен з композиторів, які працюють в цьому напрямку, знаходить своє втілення через звернення до різних засобів музичної виразності. Так, наприклад, у Валентина Сильвестрова солілоквіум (як погляд на свідомість, в тому числі і музичну свідомість, зсередини) реалізується через пошук музичних знаків, які є основою музичної свідомості. Він задається питанням, з чого формується свідомість музиканта, намагаючись знайти відповідь у зверненні до досягнень попередніх епох. Зовсім інакше трактує музичний солілоквіум Лучано Беріо, який прагне залучити до процесу самодіалогу саму музику в процесі стилізації, колажування, маніпуляції фрагментами чужих текстів. Тобто, якщо питання В. Сильвестрова стосується моменту формування музичної свідомості, то питання Л. Беріо стосується її безпосереднього наповнення, її активної діяльності.

Третю позицію відносно до музичного солілоквіума представляє творчість Гії Канчелі з його медитативністю, прагненням до самообмеження. Це прагнення виражається через граничну економію засобів виразності, яка доходить до стану гучної тиші (коли тиша, тиха динаміка сприймається як знак входження в особливий внутрішній стан — стан продуктивної самотності).

Г. Канчелі створює свого роду «незвучащий временной континуум музики» (термін Михайла Аркадьєва [1]). Цей термін Аркадьєв виводить з опозиції «гучної» (неакустичної) та «не-гучної» матерії в музиці, яку представляє як аналогічну опозиції «простір—маса» в архітектурі. Цікаво відзначити, що він вважає «негучний», часовий континуум в музиці більш активним і складно організованим в порівнянні з порожнім архітектурним простором.

Саме шлях протиставлення гучного та негучного матеріалу, причому з особливим акцентом на моментах тиші, представляється найбільш наближеним до знаходження справжніх відповідей на ті питання, які і стали для суб'єкта причиною солілоквіума. На думку О. Самойленко, істина в будь-якому діалозі (в тому числі і самодіалозі) народжується саме в паузах, в моментах «тиші», яким протиставляється відособленість та структурна завершеність окремих висловлювань, що входять в діалог. О. Самойленко пише: «Целостность высказывания, позволяющая находить в нем семантическую завершенность, и осмысливающее молчание как дистанция между высказываниями являются условиями диалога и, соответственно им, *катартическими условиями художественного (музыкального) диалога*» [8, 173].

Ця думка знаходить підтвердження у словах Михайла Бахтіна: «Молчание — осмысленный звук (слово) — пауза составляют особую логосферу, единую и непрерывную структуру, открытую (незавершеную) целостность» [2, 357]. В цьому спостереженні М. Бахтін повертається до провідної в його поетиці понятійної діалогічної «пари»: завершеність — відкритість, оскільки «осмислене слово» — висловлювання — для нього існує в двох планах: як завершене, висловлювання є неповторним, а як долучене до мови — повторюваним, отже відкритим.

Застосовуючи сказане М. Бахтіним у характеристиці музично-творчого процесу, О. Самойленко зазначає, що «в первом случае, на наш взгляд, высказывание существует как внутрикомпозиционный феномен, то есть в контексте художественного произведения. Во втором — оно адресуется текстологическим уровням развития музыки» [8, 173].

Взаємодію «першого та другого вона називає, слідом за М. Бахтіним, «музыкальной логосферой» — общим логосом («самовозрастающим») музыки» [8, 173], підтверджуючи свої слова наступною цитатою М. Бахтіна: «Через высказывание язык приобщается к исторической неповторимости и незавершенной целостности логосферы» [2, 357].

Поняття солілоквіума в музиці також може бути пов'язане з тенденцією камернізації (солілогізації) великих жанрів — симфонії та опери, яка відбувається у композиторській творчості на сучасному етапі.

Відносно симфонії можна відзначити, що, незважаючи на те, що раніше цей жанр виступав як репрезентативний і був орієнтований на соціально значущі «великі» образи, останнім часом відбувається процес його камернізації з метою передачі в музиці внутрішнього світу людини.

Що стосується жанру опери, то посилення його камерності, так само як і в симфонії, пов'язане з поглибленням у власні межі, що призводить до посилення інтенціональних чинників. У вокальній музиці ця тенденція часто виявляється пов'язаною з діалогом між поетом і композитором, який претендує вже на рівень «діалогу культур».

Яскраве втілення симфонічного солілоквіума — сім симфоній Гії Канчелі. Композитор не вдається до традиційних симфонічних принципів, а створює свій стиль, навіть свій тип симфонізму, при якому всі симфонії подібні одночастинним поемам з варіантно-варіаційним розвитком і контрастним образним змістом.

Об'єднуючим фактором для всіх симфоній Г. Канчелі служить вільна поемність розгортання задуми композитора, а також розповідь «від першої особи» і висунення на перший план суб'єктивного начала. В цьому і проявляється «солізація» симфонізму, а явище самодіалогу реалізується в симфонічному методі Г. Канчелі через зіставлення двох образних сфер — FF і PP. Саме завдяки різким і раптовим зіставленням створюється відчуття реального внутрішнього діалогу, причому такого, що відбувається на високому емоційному напруженні.

Як приклад симфонічного солілоквіума можна навести початок П'ятої симфонії Г. Канчелі. Тут у внутрішньому діалозі сходяться два протилежних начала: «дитяча» лейттема клавесина (секвенції, навіяні музикою бароко, що сприймаються як щось незворотне, інфантильне) та скорботна тема, що вторгається до неї — вона знаходить себе в неясних інтонаційних відблисках, в низхідних «стогонах» оркестру. Цей

солілоквиум стає відправною точкою розвитку всього твору — з нього виростають всі основні теми, а висновок симфонії є і його підсумком.

Солілоквиум П'ятої симфонії з його заглибленням у себе виростає з того, що Наталя Зейфас називає «кризисом поетического мироощущения» [6, 91]. За її словами, саме до цього рубежу, що визначився наприкінці 70-х років у всьому грузинському мистецтві, приходять «музыкальная драматургия Канчели в Пятой симфонии» [6, 91].

Як приклад оперного солілоквиума в двох його варіантах — у вигляді діалогізованого монологу та у вигляді монологізованого діалогу — можна навести моноопери В. Губаренка «Листи кохання» («Ніжність») та «Монологи Джульетти».

Аналізуючи ці моноопери у своїй кандидатській дисертації, Ольга Лісова пише: «В монооперах «Письма любви» структурной и смысловой основой композиции выступает диалогизированный монолог, вернее, действует правило диалога отождествления, когда двое думают в реальности или в воображении одно и то же. А в «Монологах Джульетты» реализуется идея монологизированного диалога, то есть растождествленного монолога, когда сознание героини своеобразно раздваивается, находит свою внутреннюю оппозицию, звучит на два разных голоса. Отсюда и внешне парадоксальное название — «Монологи» — для оперы, в которой участвуют двое действующих лиц — Джульетта и падре Лоренцо» [7, 83].

Незважаючи на те, що в «Листах кохання» задіяний один сценічний персонаж, а в «Монологах Джульетти» — два, обидва ці твори за своєю сутністю є монообразними. Однак в той же час образ, що розкривається в них, є двоїтим, він поєднує протилежні смислові та інтонаційні начала; при цьому в ньому присутні і загальні наскрізні тематичні елементи. Тобто можна говорити про те, що обидві ці опери стають солілогізованими. На це вказує також і те, що оркестрова та вокальна партії діалогічно доповнюють одна одну, композитор чергує їх, представляє у вигляді контрапункту, досягаючи тим самим нероздільної єдності двох музично-виконавських оперних сфер.

Також композитором в обох цих операх реалізується ідея одвічного діалогічного протистояння Рока та людини. Вона втілюється у музично-тематичному змісті опер через протиставлення полярних комплексів любові та смерті, при цьому в обох творах композитор представляє можливість катартичної розв'язки.

Проведене дослідження жанрово-стильового розмаїття солілоквиума в музиці дозволяє сформулювати наступні висновки.

Солілоквиум в музиці стає естетичною парадигмою, яка обростає композиційними прийомами, тобто, він не локалізується в одній жанровій формі, але визначає жанровий спосіб творчості (як, наприклад, тенденцію камернізації), породжуючи певні композиційні рішення. Як форма художнього самодіалогу в музиці він стає необхідною складовою композиторської поетики, передбачає різноманіття композиційних та стилістичних засобів втілення й розвитку, виявляє залежність від стильових настанов музичного мистецтва та його семантичних пріоритетів.

Таким чином, можна говорити про те, що музичний солілоквиум формує власну художньо-виразову сферу, пов'язану як з діалогічними прийомами, так і зі стильовою визначеністю музичного матеріалу, виступає як еквівалент авторського композиторського монодіалогу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки: Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992. 168 с.
2. Бахтин М. Из записей 1970–1971 годов. *Бахтин М. Эстетика словесного творчества* [сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева и С. Бочарова]. [2-е изд.]. М.: Искусство, 1986. С. 355–380.
3. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. *Литературно-критические статьи*. М.: Художественная литература, 1986. С. 473–500.
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 363 с.
5. Буш Г. Творчество как диалогическое взаимодействие: автореф. дис. ... доктора филос. наук: спец. 09.00.01 — Диалектический и исторический материализм. Минск, 1989. 28 с.
6. Зейфас Н. Симфонии Г. Канчели. *Композиторы союзных республик*: [сб. статей]. М.: Советский композитор, 1980. Вып. 3. С. 49–93.
7. Лисова О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания: дис. ... кандидата искусствоведения: спец. 17.00.03 — *Музыкальное искусство*. Одесса, 2009. 199 с.
8. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
9. Сергеева Ю. Внутренняя речь как особая форма языкового общения (на материале англоязычной художественной литературы): дис. ... доктора филол. наук: спец. 10.02.04 — Германские языки. М., 2009. 565 с.
10. Шефтебери А. Солилоквиум, или Совет автору. *Эстетические опыты*. М.: Искусство, 1975. С. 332–457.

REFERENCES

1. Arkadev M. (1992) Time structures of the New-European music: The experience of phenomenological research. M.: Byblos. [in Russian].
2. Bakhtin M. (1986) From the records of 1970–1971 // Aesthetics of verbal creativity [comp. by S. Bocharov. Note. by S. Averintsev and S. Bocharov]. [2 nd ed.]. M.: Art. [in Russian].
3. Bakhtin M. (1986) The problem of text in linguistics, philology and other humanities. Experience of philosophical analysis // Literary-critical articles. M.: «Imaginative literature». [in Russian].
4. Bakhtin M. (1963) Problems of Dostoevsky's poetics. Moscow: Soviet writer. [in Russian].
5. Bush G. (1989) Creativity as a dialogical interaction: the author's abstract: diss. for the degree of Doctor of Philosophy. Sciences: spec. VAK RF 09.00.01 «Dialectical and historical materialism». Minsk. [in Russian].
6. Zeifas N. (1980) Symphonies by G. Kancheli // Composers of the Union Republics: [Sat. articles]. Moscow: Soviet composer. Issue 3. [in Russian].
7. Lisova O. (2009) Programmness as a genre paradigm of chamber vocal music: to the problem of performing understanding: diss. for the degree of Candidate of Art Criticism: spec. VAK 17.00.03 «Musical Art». Odessa. [in Russian].
8. Samoilenko A. (2002) Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint. [in Russian].
9. Sergeeva Y. (2009) Inner speech as a special form of language communication (on the material of English-language imaginative literature): diss. for the degree of Doctor of Philology. Sciences: spec. VAK 10.02.04 «Germanic languages». M. [in Russian].
10. Shaftesbury A. (1975) Soliloquy, or, Advice to an author // Aesthetic experiments. Moscow: Art. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.09.2017

УДК 78.03+785.6:786.2 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-215-228

Aïci

<https://orcid.org/0000-0002-7584-6284>

кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри фортепіано консерваторії
Внутрішньої Монголії
ayisiayisi141@gmail.com

**СЕМАНТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ
КОНЦЕРТНОСТІ ЯК СТИЛЬОВОЇ ПАРАДИГМИ
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ
ТВОРЧОСТІ С. ПРОКОФ'ЄВА
(на прикладі Другого фортепіанного концерту)**

Мета роботи. У статті зроблений компаративний аналіз виконавських інтерпретацій Другого фортепіанного концерту С. Прокоф'єва китайської піаністки Ю. Ванг (на прізвисько «літаючі пальці», що можна порівняти з «чарівними літаючими пальцями» самого Прокоф'єва) і деяких вітчизняних піаністів вищого ешелону. Виявляються стильові параметри і стилістичні прийоми, характерні для Концерту, які створюють психологічно складну систему взаємоперетворюваних образів, що індивідуально розуміються різними інтерпретаторами. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історичного, естетичного, жанрово-стильового, музикознавчого аналітичного і виконавського підходів. Важливим видався компаративний метод, використаний для виявлення подібності й відмінностей виконавських інтерпретацій. **Наукова новизна** визначається висуненням принципово оновленого аналітичного підходу до фортепіанних концертів С. Прокоф'єва, у тому числі з боку їх виконавської тембрально-звукової властивості. Уточнюється специфіка створення семантичної моделі фортепіанних концертів Прокоф'єва китайськими піаністами, з урахуванням естетичного та інтонаційно-мовного підходів. **Висновки.** Виявлені характеристики виконавських інтерпретацій Другого фортепіанного концерту Прокоф'єва дозволяють визначити семантичні властивості фортепіанної концертності як стильової парадигми не лише композиторської, а й виконавської творчості, яка спроможна отримувати відчутний резонанс при взаємодії з установками національних піаністичних шкіл, віртуозно-актуалізованих специфічних темброво-артикуляційних властивостей фортепіанного звучання та естетичного концепту Радості.

Ключові слова: жанр інструментального концерту, фортепіанний концерт, семантичні властивості фортепіанної концертності, фортепіанне звучання, концепт Радості, виконавська інтерпретація.

Ayisi, PhD of Art, Teacher of the Piano Department of the Conservatory of Music Conservatory of Inner Mongolia

Semantic properties of fortepiano concertness as a style paradigm of composite and performance creativity S. Prokofiev (on the example of the Second Piano Concerto)

Objective. In the article, a comparative analysis of the performance interpretations of the Second Prokofiev Piano Concerto by the Chinese pianist Yu. Wang (nicknamed «flying fingers», which can be compared with Prokofiev's «magic flying fingers») and some Russian top-flight pianists. Stylistic parameters and stylistic devices characteristic for this concert are revealed, which create a psychologically complex system of mutually transforming images, individually understood by different interpreters. **The methodology** of the research consists in the application of historical, aesthetic, genre-style, musicological analytical and performing approaches. Important was the comparative method used to identify similarities and differences in performance interpretations. **Scientific novelty** is determined by the nomination of a fundamentally renewed analytical approach to Prokofiev's piano concertos, including on the part of their performing timbral and sound properties. The specifics of the creation of the semantic model of Prokofiev's piano concertos by Chinese pianists are specified, taking into account the aesthetic and intonational-speech approaches. **Conclusions.** The revealed characteristics of the performance interpretations of the Second Prokofiev Piano Concerto make it possible to determine the semantic properties of piano concertness as a style paradigm of not only compositional but also performing art that is capable of receiving a tangible resonance when interacting with the settings of national pianistic schools, masterly actualized specific timbre-articulatory properties of piano sounding and aesthetic concept of Joy.

Keywords: genre of instrumental concert, piano concerto, semantic properties of piano concertness, piano sound, concept of Joy, performance interpretation.

Айиси, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры фортепиано консерватории Внутренней Монголии

Семантические свойства фортепианной концертности как стилевой парадигмы композиторского и исполнительского творчества С. Прокофьева (на примере Второго фортепианного концерта)

Цель работы. В статье осуществлен компаративный анализ исполнительских интерпретаций Второго фортепианного концерта Прокофьева китайской пианистки Ю. Ванг (по прозвищу «летающие пальцы», что можно сравнить с «волшебными летающими пальцами» самого Прокофьева) и некоторых отечественных пианистов высшего эшелона. Выявляются стилевые параметры и стилистические приемы, характерные для данного концерта, которые создают психологически сложную систему взаимопревращающихся образов, индивидуально понимаемых различными интерпретаторами. **Методология** исследования заключа-

ется в применении исторического, эстетического, жанрово-стилевого, музыковедческого аналитического и исполнительского подходов. Важным оказался компаративный метод, использованный для выявления сходства и различий исполнительских интерпретаций. **Научная новизна** определяется выдвижением принципиально обновленного аналитического подхода к фортепианным концертам Прокофьева, в том числе со стороны их исполнительских тембрально-звуковых свойств. Уточняется специфика создания семантической модели фортепианных концертов Прокофьева китайскими пианистами, с учетом эстетического и интонационно-речевого подходов. **Выводы.** Выявленные характеристики исполнительских интерпретаций Второго фортепианного концерта Прокофьева позволяют определить семантические свойства фортепианной концертности как стилевой парадигмы не только композиторской, но и исполнительского творчества, которая способна получать осязаемый резонанс при взаимодействии с установками национальных пианистических школ, виртуозно-актуализированных специфических темброво-артикуляционных свойств фортепианного звучания и эстетического концепта Радости.

Ключевые слова: жанр инструментального концерта, фортепианный концерт, семантические свойства фортепианной концертности, фортепианное звучание, концепт Радости, исполнительская интерпретация.

Актуальність теми дослідження. Жанр концерту привертає увагу композиторів і виконавців (тим більше творців, що поєднують ці якості в одній особі, подібно С. Прокоф'єву) практично невичерпними можливостями втілення різних музично-драматургічних, стилістичних, інструментально-тембральних і віртуозних завдань. Особливо актуальними наприкінці ХХ — початку ХХІ століття стають інтерпретативні аспекти апробованих у виконавській практиці фортепіанних концертів, наприклад, С. Прокоф'єва, з урахуванням китайського виконавського буму зазначеного періоду, що становить актуальну сферу сучасних музикознавчих досліджень.

Огляд досліджень і публікацій з обраної тематики. Вивченню теоретичних основ інструментального концерту присвячені численні статті, монографії, дисертації. Однією з перших таких робіт слід вважати цикл статей Б. Асаф'єва у «Книзі про Стравінського» [1], де автор аналізує такі риси жанрової форми, як пластичність мотивів, роль зіставлення контрастних звучностей, значення імпровізаційних прийомів і т. д. Фундаментальні праці Л. Раабе, М. Друскіна, І. Кузнецова, Г. Орлова, М. Тараканова, О. Долинської, І. Гребньової, Є. Самойленко та ін. пропонують ряд принципово нових положень про

сутність жанру концерту в цілому. Творчість С. Прокоф'єва досліджується в дисертаційних роботах А. Калашнікової, Н. Кравець, О. Ляховича, монографіях Б. Асаф'єва, Л. Гаккеля, В. Дельсона, Е. Денісова, О. Долинської, І. Мартинова та ін. Процеси формування та розвитку китайської фортепіанної школи спеціально досліджує Сюй Бо [5], вказуючи на «знаковість» фортепіано і європейської класики для розвитку сучасної китайської культури, а також «інші» національно-стильові та етнопсихологічні підстави китайських піаністів з їх домінантно-естетичним підходом.

Метою статті є компаративний аналіз інтерпретацій Другого фортепіанного концерту С. Прокоф'єва з урахуванням взаємодії часових модусів теперішнього виконання і минулого досвіду музичної творчості — з притаманними їм жанрово-стильовими константами.

Виклад основного матеріалу. С. Прокоф'єв включив до жанру сольного концерту надзвичайно різноманітні жанрові модифікації (що стали надалі еталоном для його розвитку в другій половині ХХ століття) і збагатив концертний жанр новими стильовими прийомами концертності. Щодо прокоф'євської концертності варто відзначити стабільність ігрового принципу композиторського та виконавського мислення в їх єдності. При цьому названі чесноти зовсім не виключають інших (в рамках одного твору), в тому числі тих, що здаються протилежними. «Концертність, театральність, гра, симфонізм не стають у Прокоф'єва взаємозаперечуваними категоріями — вони пов'язані одна з одною, що становить новизну його інструментального стилю» [3, 19]. Н. Кравець схематично відображає дію різних закономірностей в концертах Прокоф'єва у вигляді системи кіл, що пересікаються, стверджуючи, що подібний взаємозв'язок відмінних, здавалося б, явищ виходить з самої специфіки феномену концертності. Додамо сюди внутрішній модус Радості, що виявляє цілісність світосприйняття і музичної логіки розвитку в єдності моторного-ліричного, як характерної риси прокоф'євської творчості і життя.

Природно постає питання озвучування подібних концептів іншими особистостями-виконавцями. Тут найважливішу роль (крім інструментальної технології, співзвучності особистісних прагнень) грає складне переплетення тимчасових модусів справжнього виконання, минулого досвіду музичної творчості з властивими їм жанрово-стильовими константами і спрямованість до майбутніх смислових інтенцій музичного твору (і епохальних смислових проєкцій). Така полімодальність музичної темпоральності створює і особливі

завдання музично-виконавської інтерпретації як складнопосередкованого змістовно-часового процесу. Тут власна виконавська мова (природно пов'язана з авторським композиторським та індивідуально-самостійним) спирається на ставлення до ритму і засобів агогіки, моделюючи провідні умови виконавської волі і виконавського порядку на всіх рівнях виконавчої форми (а це найважливіша частина прокоф'євського стилю).

Не менш важливого значення, на наш погляд, в інтерпретації прокоф'євських концертів набувають якісні інструментально-звукові параметри, здатність піаніста (і диригента, інструменталістів оркестру) не спрощувати (в даному випадку) розуміння прокоф'євського «удару», який не повинен перетворитися на «бій» з інструментом, а має, на основі високої техніко-технологічної майстерності фортепіанного звуковидобування і звуковедення, стати художнім засобом вираження Радості як концептуальної якості і радості звуку, сповненого виконавським тонусом, майже містичними діалогічними відносинами виконавця і його інструмента, прокоф'євської «молодіжно-оптимістичної енергії пальцевого «уречевлення» кришталево-прозорого «єсіповського» туше. В цілому в нотному тексті немає нічого неважливого — кожен його елемент має семіотичне навантаження, що впорядковується свідомістю виконавця. Тому важливо контекстне ознайомлення з творчістю композитора в цілому, включаючи його особистісні інтенції, стилістичні традиції виконання його музики (по можливості різні, включаючи авторські).

Важливий ще той факт, що виконавець є продуктом певного соціального середовища та історичної епохи; національної та релігійної приналежності, виконавської школи і т. д., що породжує варіантну множинність виконавської інтерпретації. Тут необхідно зазначити актуалізацію зі специфічними властивостями китайського фортепіанного виконавства останніх десятиліть, провідні представники якого вже міцно утвердилися на світовому фортепіанному «ринку».

Китайський фортепіанний «бум» останніх десятиліть відображає загальну культурну позицію країни, де у вивченні культур розвинених країн саме фортепіано з його потенціалом найвищих технічних навичок стало для китайців однією з цілей в досягненні певного рівня цивілізації, «знаковими уміннями, які уособлюють... здатність до освоєння передових технологій... до європеїзації і культурної глобальної інтеграції» [5]. Тому основою репертуару китайських піаністів була і залишається європейська класика (в широкому розумінні),

однак не вся. У жанрі концерту перевага віддається творам Моцарта, Шопена, Чайковського, Брамса, Рахманінова, Прокоф'єва (на афішах особливо часто зустрічаються імена останніх трьох композиторів). А ось концерти Бетховена — не часто, між тим як його сонати користуються великою популярністю. При цьому китайський піаністичний бум відбувається в країні, яка не має «серйозної фортепіанної історії» на тлі падіння інтересу до рояля у світі. А «інша» інтерпретація європейської музики китайцями формується на інших національно-стильових та етнопсихологічних підставах. До таких належить домінантно-естетичний підхід (що виявляється також в житті і філософії) та принципово відмінне від європейського емоційно-інтонаційне середовище китайців. Останнє пов'язане зі смислорозрізнавальними принципами китайської мовної інтонації (на відміну від емоційно-психологічних європейських) з логічним звідси пріоритетом моторно-динамічного начала в фортепіанній грі, розумінням ліричного швидше як образотворчого, ніж виразного. Також переважаючими для китайського інтерпретатора є несподівані яскраві контрасти (одна з ознак концертності) з рівністю динаміки кожного компонента образно-стилістичних комплексів, а не поступовість динамічних градацій крещендо і дімінундо. Дійсно, основними компонентами концепту «щастя» в китайській традиційній культурі виступають п'ять земних благ: довголіття, багатство, здоров'я, чеснота, природна смерть — пов'язаних з минулим і майбутнім часом. Так відображаються ментальні уявлення етносу про досягнення гармонії між духовним і матеріальним і про сенс людського життя взагалі.

Таким чином, фортепіанна творчість Прокоф'єва гармоніє з установками піаністичної школи Китаю віртуозною складністю як проявом високої Краси і виконавського тону, модусом радості (що відображає концертний модуль), інтонації (правда, з різними підставами) ліричного тону вираження.

Звернемося до порівняльної характеристики інтерпретацій Другого фортепіанного концерту Прокоф'єва китайською піаністкою Юйєю Ванг (на прізвисько «літаючі пальці», що кореспондує з «чарівними літаючими пальцями» самого Прокоф'єва) і деяких вітчизняних піаністів вищого ешелону. Для порівняльного аналізу обрані виконання Я. Зака (1959, Великий симфонічний оркестр Всесоюзного радіо і телебачення, диригент К. Зандерлінг), М. Петрова (1985, Державний академічний симфонічний оркестр, диригент Ю. Темірканов), В. Крайнева (1981, оркестр Московської філармонії, ди-

ригент Д. Китаєнко) і Юйї Ванг (2010, Люцернський симфонічний оркестр, диригент К. Аббадо). Другий концерт (1913–1923 рр.) геть переполохав всю публіку, він включений С. Ріхтером до числа «трьох основних китів піанізму» (поряд з 29-ю сонатою Бетховена і Варіаціями Брамса), постійно виконувався Прокоф'євим у власних концертах і від початку 1930-х років міцно увійшов до репертуару більшості концертуючих піаністів. Концерт написаний напередодні Першої світової війни, з одного боку, і після раптового трагічного відходу з життя Максиміліана Шмідтгофа, з іншого, що, в тому числі, позначилося на характері твору.

Сьогодні цей твір визнано безперечним шедевром, він залишається одним з найскладніших для фортепіано і користується величезною популярністю серед китайських піаністів. Це перший великий, циклічний твір Прокоф'єва з відповідною зрілістю думки і масштабами фантазії, де він звертається до сфери національної архаїки в кращих традиціях російської класичної музики, але вже «в тій неповторній особистій манері, яка відрізняла Прокоф'єва з перших кроків на композиторському терені» [4, 79]. До речі, концерт створювався одночасно зі «Скіфською сюїтою», привівши у захват Дягілева саме завдяки «національному колориту, характеристичності і особливій пластичній виразності музичного матеріалу» (з подальшим балетним втіленням), і був обраний Прокоф'євим для першого авторського закордонного виступу. У Концерті явно домінує фортепіанний інструменталізм, який відображає як ситуацію пошуків нових звучань Прокоф'єва-композитора, так і виконавські інтенції Прокоф'єва-піаніста — солюючий інструмент ніби навмисне заволодіває слухачською увагою, «перекриваючи» своєю значимістю і яскравістю оркестрові звучання, втілюючи ідею концертності. Таким чином, експресія цієї монументальної звукової фрески цілком відповідає повноті душевного світу молодій людині, не втрачаючи втім «істинної класичності мислення» [4, 78]. Однак ігрові установки піанізму, фактурних пластів, динамічних контрастів та переважання скерцозно-моторного начала (що в якійсь мірі навіть нівелює контрастність частин циклу) підкреслюють якість концертності.

Характерна для композитора парадоксальність проявляється як на рівні форми (комбінація конструктивної чіткості і стихійної імпровізаційності), так і в мелодико-гармонічній мові (різноманітно-гострі гармонії в конструктивно простій мелодії, наприклад, *Andantino* I частини), різних входжень в національну специфіку («билинність»

основної теми першої частини і другої теми четвертої — і «погляд на інший матеріал крізь призму національної архайки» [2, 70]).

Уже перша частина — це не сонатне алегро, хоча контраст двох тем і створює передумови для тричастинної структури. Стильовий зв'язок першої теми частини з протяжною ліричною пісенністю і дзвонністю створюють ефект історичної визначеності і просторової окресленості. Тема відразу широко позиціонується (у фортепіано та в оркестрі), але при цьому її виникнення і завершення реалізуються як «прояв в тиші»: чергування двох квінт T і S , а потім і звуків $d-g$ на тлі витриманої тоніки в супроводі; повтор трихордової інтонації $b-c-g$ в мелодії (трихорд виступає як узагальнений символ російського билинно-сказительського начала). Слов'янським знаком може служити і просторова характеристика теми — її підкреслена лінеарність, «рівнинність». Засобами втілення зазначеного простору виступають і «позбавлені емоцій» кварто-квінтови інтонації, ритмічна повторність і динамічна вирівняність, виразність лінеарного мелодійного руху. Так створюється ефект об'єктивування, часового і просторового дистанціювання об'єкта розповіді, певна філософічність, незмінність в своєму минулому часі.

Зазначені характеристики теми по-різному втілюються в інтерпретаціях піаністів з вибором того чи іншого образного спрямування. Так, Петров акцентує билинність теми, її дзвонність як національні пріоритети — в деякому згладжуванні пунктирного ритму, «розлитій» широті дихання. Зак також схильний до підкреслення величавості теми, її дзвонності — підвищеною щільністю ведення звуку і звуковидобування, що надає його трактуванню певної романтичної забарвленості. В. Крайнев при максимальному цілісному охопленні прокоф'євської мелодійної «лінії» виявляє незвичайну рельєфність фактури не тільки у функціональному співвідношенні її голосів, але і в надзвичайно різноманітній артикуляційно-акцентуєваній вимові кожного з них. Складається відчуття, що піаніст грає не на монотембровому роялі, а на якомусь багатотембровому інструменті-оркестрі. Крайнев також підкреслює-загострює пунктирність теми (пов'язану, в тому числі, з мовною інтонацією) і органічно застосовує агогічні прийоми, що створює неповторний, індивідуальний, живий «виконавський час» твору, що викликає асоціації з живою плінністю мови і власне часу. Ю. Ванг подає тему зовсім в іншому ключі: піаністка естетизує мелодію, немов милуючись і інтонацією, і фактурою, і її виконавським інструментально-звуковим наповненням (вона «працює» зі

звуком). Тонке естетство звучання, в той же час не позбавлене певної «плакатної» подачі як однозначності прагнення до Радості, впевненості в її результируючій якості, що виражається в наповненості удару (вона прислухається до кожного тону), «красою» — виконавським тонутом, постійним слуховим контролем, особливим «пластичним ударом» (на відео помітна пластика руху рук, «неметушливість» пальців кисті). Явно домінує ігровий компонент — в естетизації всього акторсько-виконавського простору інструменталістики (форми руху рук і пальців, міміка, корпус з реакцією на фактурні, динамічні, штрихові прийоми). Ю. Ванг починає тему не на авторському r , а дещо яскравіше. Навпаки, у Крайнева звучить прозоре, тонко психологізоване r , що надає більшій ефектності і рельєфності голосоведення і характерної проникливості образу.

«Слов'янська» дзвонність у китайської виконавиці носить естетично-образотворчий, барвистий характер на відміну від слов'янських традицій епічної дзвонності у Петрова і Зака в характерній подачі акордових комплексів, заворожуюче-сугестивної, декоративно-казкової дзвонності на мікроостинатному повторі. В подальшому розвитку Концерту дзвонності розширює свій формат до «скомороших», «блзнівських» дзвонів в другій темі і в каденції I частини, дзвониво-тремолоюче звучання в II частини — «Скерцо», сфера «символістської» дзвонності доповнюється в двох з'єднувальних епізодах IV частини (витримані тихі акорди, які створюють статичний ефект занурення-вслуховування). Описаній відстороненій дзвонярській сфері протистоїть, на думку Калашникової, «скіфське» начало «стихійної» дзвонності, «яка сконцентрована в крайніх частинах концерту і створює полюс, протилежний епічній відстороненості (першої теми першої частини)... Такі дзвінки звучання належать сфері авторської рефлексії, екстазизму, апокаліптичних настроїв, які, здавалося б, більш характерні для стилю С. Рахманінова та О. Скрибіна, ніж Прокоф'єва... Таке суб'єктивно-особистісне прочитання дзвону виявилось особливо затребуваним на початку ХХ століття з його «завихреною» емоційно-психологічною атмосферою» [2, 75]. Тут ключовою для прокоф'євського стилю з характерною інтонаційно-ритмічною сугестією виступає переважно ритмічна (а не мелодійна) структура дзвонів. Відповідно в інтерпретаціях Н. Петрова і Я. Зака ця рефлексивність дзвонності підкреслюється, стає важливим драматургічним знаком. У грі Ю. Ванг — трансформується в наднаціональну естетизовану красивість. У В. Крайнева відсторонюється дзвонна

педальність-гул на користь європеїзованої добротності фактурної і артикуляційно-тембральної рельєфності.

Друга тема першої частини, контрастна щодо першої теми загостреністю інтонацій і гармоній, граціозністю, але й споріднена одночасно. Ювелірність барвистих поворотів її пасажів, що називається, не дає піаністу і слухачеві нудьгувати. У Петрова вона подається з розмахом і навіть деякою масштабністю, «розгойдуванням» простору. Зак згладжує як акцентуацію, так і артикуляційно-динамічні показники виконання. Ванг презентує тут блискучу гру, абсолютно не рефлексує, продовжуючи насолоджуватися «потокотом життя». Крайнев демонструє найтонші ігрові та навіть психологічні межі прокоф'євського образу, наближається, на наш погляд, до авторської інтерпретації.

Наступна за експозицією каденція фортепіано, яку Дягілев назвав «дикою твариною» [2, 77], фактично замінює розробку і стає кульмінацією першої частини Концерту: вихори призвуків дзвону, гранично далекі регістри, деяка стихійність і хаотичність звучання втілюють прокоф'євську фортепіанну експансію — рояль не просто гідна конкуренція оркестру, але скоріше — переможець його (тут концертну ознаку соло можна вважати однозначною).

Композиторська фантазія у винаході нових фортепіанних фактурних і апікатурних комплексів (апікатуру до цього концерту Прокоф'єв виставив) воістину невичерпна — Прокоф'єв-піаніст і Прокоф'єв-композитор нагадують протистояння рояля і оркестру. Петров і Зак знову підкреслюють дзвонуву якість, Зак також загострує її в пунктирному ритмі з ударним фортепіанним туше. Ванг спочатку привносить до фортепіанного соло «світлі» звучності, що не заважає їй все ж досягти драматичного напруження до кінця зі специфічною ментальною якістю Краси як мети і як шляху (віртуозна долість в досягненні Краси), виконавиця при цьому здійснює подвиг (в тому числі віртуозності), але без жертвності, триває гра Красною, з Красною, з інструментом, з оркестром, з фортепіанно-фактурними елементами високої складності. Крайнев, досягаючи надзвичайної цілісності й тонкого драматизму (що робить каденцію дійсною «розробкою» і кульмінацією всієї частини), підносить слухачеві рояль «у всій красі» інструментально-звукових, темброво-артикуляційних, просторово-фортепіанних артистичних прийомів, повністю підлеглих художній ідеї, симфонізму їх інструментальної подачі і концептуального мислення. Рояль стає справжнім оркестром і в різно-

манітності фактурних ліній. Особлива роль відводиться виконавській темпоральності в створенні цілісності, виконавського тону подачі структур і звуку, абсолютної органічності поєднання і переходів різноманітних ритмічних структурних одиниць в їх спрямованості до мети. Після всього цього з особливим почуттям сприймається повернення до початкової билини першої теми.

Друга частина Концерту — Скерцо — знову демонструє первинність короля-рояля: його блискучі пасажі явно панують над оркестром. Солістові тут доводиться непросто — виконання частини не повинно перетворитися на «етюд», уникнути останнього допоможе ювелірно вивірена артикуляція. Але і відповідна нагорода очікує піаніста, найяскравіша віртуозність партії фортепіано не може не бути оцінена по достоїнству публікою (звичайно, в разі зазначеної артикуляційної майстерності). В цьому плані явно лідирує Крайнев, його артикуляція в будь-якому темпі і динаміці (а тут ця гра динамікою важлива) — бездоганна, що вигідно презентує як виконавця, так і інструмент, а також відтіняє смислову гру структурних одиниць форми.

Третя частина Концерту — *Intermezzo* — демонструє характерні прокоф'євські звукообрази в дусі «хімерних і пишно-примхливих архітектурних форм фантазії бароко», за твердженням Б. Асаф'єва (цит. за: [4, с. 81]). Тут вже активно працює й оркестр. Вступна оркестрова тема яскраво характерна, її могутньо-великоваговий, «до землі» хід створює суворий образ: остинатні фігури, ритмічні й інтонаційні, немов рухаються на одному місці або вниз. Низькі струнні, фаготи і туби супроводжуються «ухаючими» ударами великого барабана і литавр. Майже по-звірячому ревуть тромбони (втім в оркестрі Д. Китаєнка звучання тромбонів більш облагороджене, можливо це пов'язано з найтоншими піаністичними і смисловими знахідками Крайнева). Похмурий гротеск в інтерпретації Петрова (дещо згладжений, але присутній і у Зака) немов відображає атмосферу воєнних катаклізмів першої половини ХХ століття (як в «Скіфській сюїті» Прокоф'єва, і створених значно пізніше, в 1940 році, «Симфонічних танцях» С. Рахманінова). У Крайнева і особливо у Ванг «страшні» ваговитість і зловісність поступаються місцем ігровій стихії — ювелірно-хімерній гротесковій у першого і танцювально-кокетливій, дещо мрійливій у другої. У виконанні Крайнева вражає «неземна» (інакша) кантілена (цифра 61), що служить контрастним компонентом єдиного моторно-ліричного цілого музики Прокоф'єва. У китайської піаністки цей епізод набуває вигляду казкової красивої фантастики

з особливим ставленням до звуку. В певному «божевіллі» фактури є зворотна сторона (єдиного цілого) — середній епізод частини носить таємничо-привабливий характер: його заворожуюча барвистість, чарівна грація пластики легких ковзаючих мотивів не залишають сумнівів в існуванні (нехай і далеко) істинної (або умовної) казки.

Стрімкий фінал Концерту з підкреслено ритмічним компонентом і стрибкоподібною (майже пуантилістичною) інтонацією має свою середину зі спокійною широкою мелодією на натуральному мінорі, без ритмічних вибухів. Серед завихрень крайніх розділів частини ця, одна з кращих, прокоф'євська мелодія — за впливом сильніше «грому серед ясного неба». Трагування Петрова відрізняється певною зловісністю, навіть трагізмом, середина дещо спрощена у вимові і характері. Зак також додає зловісну гротескність, середній розділ уподібнює народній пісні, згладжуючи прокоф'євські інтонаційні та артикуляційні тонкощі. Ванг радіє вихровій спрямованості прокоф'євської мелодики і власних «літаючих пальців», середній розділ камернізується і набирає рис розповідності. Крайнев своїми блискучими ювелірними акцентуацією і артикуляцією, грою гучності надає середній частині балетного характеру (що повністю відповідає композиторському трагуванню) і прекрасно відтіняє крайні розділи частини. Темпоральні показники піаніста, як завжди — на висоті, що допомагає досягти потрібного виконавського тону, надзвичайної цілісності у виконанні всього циклу і концептуалізує жанр.

Цікавим видається порівняння темпоральних показників обраних для аналізу інтерпретацій, адже тонка грань прокоф'євської хронопічної організації музичних образів є одним з провідних показників його стилю. В цілому найшвидшою виявляється китайська піаністка, темповий показник відображає її концепцію радісної спрямованості і фантастично-казкової споглядальності «земного» (поточного) спрямування, що відображене технічно, перш за все у віртуозному показнику (який, втім, у неї не є самоціллю — звук піаністки цілком «наповнений» здоровим глуздом і відрізняється «чоловічою» щільністю і матеріалізованою тембральністю). Навпаки, Петров — найбільш «повільний», що відповідає його націленості на билинність, величність першої частини; традиційну скерцозність другої (тут він майже не відрізняється від колег); майже на дві хвилини «відстає» в «зловісній» у нього третій частині і в цілому в швидкому темпі формує трагічну концепцію фіналу. Зак займає дещо середнє становище

в обраних трактуваннях, але несподівано швидше подає зловісно-трагічний фінал. Крайнев, дещо «заспокоюючи» першу, «билинну» частину, філософізуючи її певним чином; технічний-характерний в другій (при його ювелірній артикуляції); не «відтягує» третю, наділяючи ювелірною точністю кожен тон блискуче артикульованих пасажів і тем; фінальний «балетний» тонус просторово помітний і тому не «поспішає» в часі. Крайнев відрізняється також, на наш погляд, найбільшою цілісністю хронопічної організації і концептуалізовано-психологізованої образної сфери. Симфонізм подачі матеріалу концерту відрізняє Зака і Плетньова. Ванг і Крайнев органічно поєднують цей показник з камерно-витонченою стороною. Гра ж виступає домінуючою ознакою концертності у всіх виконавців, правда з різними стилістичними спрямуваннями.

Висновки. Гротесково-скомороші образи в непростому замісі Концерту зі специфічною прокоф'євською лірикою і билинною епікою, дзвонною ритуалікою (або Красою) створюють психологічно складну систему взаємоперетворених образів, що індивідуально розуміється різними інтерпретаторами. Архаїчне минуле і сьогодення, казка-вигадка і те, що відбувається на наших очах, витонченість лірики з гротескною ламкою-спотворенням — все існує в єдиному ігровому часі-просторі, як в єдиній цілісній людині, завдання якої обрати потрібне, правильне, істинне. Завдяки емоційній яскравості, високого рівня патетиці, епічному розмаху Другий фортепіанний концерт виявляє зв'язок з російською романтичною фортепіанною школою (А. Єсіпова та ін). Одночасно нестримна сила молодості композитора сприяла тій мірі новизни (що, власне, дозволяє жанр інструментального концерту), яка викликала масу суперечливих, але в рівній мірі бурхливих відгуків.

Зазначені характеристики виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів Прокоф'єва свідчать про провідні риси концертності як визначаючої їх стильовий зміст у єдності діалогічного (полілогічного) характеру, театралізовано-ігрових інтенцій, віртуозно-актуалізованих специфічних темброво-артикуляційних властивостей фортепіанного звучання та естетичного концепту Радості. А урізноманітнена індивідуалізована виконавська творчість спроможна отримувати відчутний резонанс при взаємодії з установками національних піаністичних шкіл.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. М.: Тритон, 1929. 404 с.
2. Калашникова А. В. С. Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория (академия) имени М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2008. 204 с.
3. Кравец Н. Фортепианные концерты Прокофьева: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Гос. ин-т искусствознания. М., 1999. 169 с.
4. Мартынов И. Сергей Прокофьев: жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 560 с.
5. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI вв.: дис. ... канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1929). The book is about Stravinsky. M.: Triton [in Russian].
2. Kalashnikova, A. V. S. (2008). Prokofiev and Scythian motifs in the culture of the Silver Age. Candidate's thesis. Nizhny Novgorod: The Nizhny Novgorod State University conservatory (academy) named after M. I. Glinka [in Russian].
3. Kravets, N. (1999). Piano concerts of Prokofiev. Doctor's thesis. Moscow / Gos. Institute of Art Studies [in Russian].
4. Martynov, I. (1974). Sergei Prokofiev: life and work. Moscow: Music [in Russian].
5. Xu, Bo (2011). Phenomenon of piano performance in China at the turn of the twentieth and twenty-first centuries. Rostov-on-Don / Rostov State Conservatory. S. V. Rachmaninov [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2017

УДК 78.03/781.1+786.2/78.071.2 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-228-238

Гань Сяосюе

<https://orcid.org/0000-0003-4501-1312>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнології

ОНМА ім. А. В. Неждановой

OdGanXiaoxue@gmail.com

КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ТЕКСТОЛОГІЧНІ ФУНКЦІЇ ПРИЙОМУ ВІДЧУЖЕННЯ В МУЗИЦІ

Мета статті — розкрити значення та стилістичне походження прийому відчуження в музиці. **Методологія** дослідження забезпечується синтезом естетико-семантичного та текстологічного підходів. **Наукова новизна** полягає у новому визначенні природи та механізму дії при-

йому відчуження в музиці та розкритті його зумовленості жанровими стилістичними прототипами. Висвітлюється еволюція семантичного комплексу хоральності та доводиться його транзитивна текстологічна функція. **Висновки.** Явище відчуження має історичне та текстологічне походження, проникає в усі жанрові сфери музики, знаходить найбільше систематичне та цілеспрямоване естетичне та стильове втілення в музиці XX століття. Воно відображає складні процеси структурної і семантичної контамінації, які відбуваються у мовній царині музичного мистецтва, набуває універсальної семіологічної значущості та впливає на усі рівні музичної інтерпретації, у тому числі на виконавську форму.

Ключові слова: відчуження, семантична парадигма, естетична оцінка, композиційний прийом, текст, семантика хоральності.

Gan Xiaoxue, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

Compositional and textological functions of the reception of alienation in music

The purpose — to reveal the meaning and stylistic origin of the reception of alienation in music. **The methodology** research is provided by the synthesis of aesthetic-semantic and textual approaches. **The scientific novelty** consists in a new definition of the nature and mechanism of action of acceptance of alienation in music and the disclosure of its predecessors genre stylistic prototypes. The evolution of the semantic complex of **chorale** and its transitive textual function are revealed. **Conclusions.** The phenomenon of alienation has a historical and textual origin, penetrates into all genre areas of music, finds the most systematic and purposeful aesthetic and stylistic embodiment in the music of the twentieth century. It reflects the complex processes of structural and semantic contamination that take place in the language domain of musical art, acquires a universal semiotic significance and affects all levels of musical interpretation, including the performance form.

Keywords: alienation, semantic paradigm, aesthetic evaluation, compositional method, text, semantics of chorality.

Гань Сяосюе, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

Композиционные и текстологические функции приема отчуждения в музыке

Цель статьи — раскрыть значение и стилістическое происхождение приема отчуждения в музыке. **Методология** исследования обеспечивается синтезом эстетико-семантического и текстологического подходов. **Научная новизна** заключается в новом определении природы и механизма действия приема отчуждения в музыке и раскрытии его обусловленности жанровыми стилістическими прототипами. Освещается эволюция семантического комплекса хоральности и доказывается его тран-

зитивная текстологическая функция. **Выводы.** Явление отчуждения имеет историческое и текстологическое происхождение, проникает во все жанровые сферы музыки, находит наиболее систематическое и целенаправленное эстетическое и стилевое воплощение в музыке XX века. Оно отображает сложные процессы структурной и семантической контаминации, которые происходят в языковой области музыкального искусства, приобретает универсальную семиологическую значимость и влияет на все уровни музыкальной интерпретации, в том числе на исполнительскую форму.

Ключевые слова: отчуждение, семантическая парадигма, эстетическая оценка, композиционный прием, текст, семантика хоральности.

Актуальність теми статті зумовлюється тим, що категорія відчуження має широке походження і застосування, оскільки її передумовою є людська дійсність. Існує багато спроб надати їй визначення з боку музичного діяння та формотворення. Однак до єдиної понятійної системи дослідники ще не наблизилися. Відправними точками залишаються визначення відчуження за Г. Гегелем — як інобуття абсолютного духу в почуттєвих кінцевих одиницях; за Б. Брехтом — як рятування від наслідування життю, перебільшеної сценічності, переказу — епічного оповідання зі своєю часовою й сюжетною логікою; за Н. Горюхіною — як особливого прийому музичного викладу, що відповідає стану відсторонення людини від ціннісного джерела [1].

Попри естетичні та психологічні оцінки даного явища, для музики найбільш продуктивним є текстологічний підхід до нього, який дозволяє стверджувати, що «ефект відчуження» завжди властивий художньому прийому, навіть за умови життєподібності, він характеризує системне протиставлення мистецтва життю, й навпаки. Головний предмет наслідування в мистецтві — образно-сміслова реальність, уявлювана (імпліцитна) і артефактна (експлікована), тобто в подвійному вимірі й у внутрішньому протистоянні цих вимірів. Суть брехтівського розуміння цього прийому полягала в тому, що буденно-життєве явище подавалося в новій художній формі, відчувалося, і ця нова сторонність змушувала сприймати його в автономному змінено-змістовному просторі (хронотопі). Це стосувалося сюжету, системи образів, художньої мови (вербального), музичного оформлення, декорацій, особливостей акторської техніки й сценічного висвітлення, тобто всього арсеналу текстових засобів, усіх рівнів організації театрального тексту. Тому актуальними постає розвиток музично-текстологічного підходу до явища відчуження, що дозволяє охоплювати його з двох основних боків — структури та смислу.

Мега статті — розкрити значення та стилістичне походження прийому відчуження в музиці, виявити його структурні та стилістичні ознаки, що впливають на різні рівні музичного формотворення, у тому числі зумовлюють процес виконавського розуміння твору.

Основний зміст роботи. Вивчення «герменевтичних обріїв» [2] фортепіанної виконавської творчості приводить до необхідності поглибленого вивчення мовно-стилістичних засобів фортепіанної поезики. Історичний та творчо-практичний досвід музичного мистецтва дозволяє стверджувати, що у фортепіанній поезиці відображуються провідні ідеї, ціннісні уявлення певного історичного періоду існування європейської культурної спільноти та домінуючі художньо-сміслові установки. Але найважливішою є її власна креативність — смислопороджуюча спрямованість, яка дозволяє відкривати нові рівні та форми почуттєвого досвіду, вводити до смислового світу культури нові мисленнєві конструкції, відкривати нові можливості усвідомлення — осмислення тощо.

Просвітницько-пізнавальна, когнітивно-дидактична місія фортепіанної творчості доби романтизму й наступного століття пояснюється саме цією її семантичною (семіологічною) активністю. Концептуалізація пізнавально-чуттєвого досвіду, що відбувається на засадах виконавської фортепіанної поезики, зберігаючи авторські стильові витоки, набуває вагомості семантичних парадигм фортепіанного мислення, причому з характерними жанрово-виконавськими проєкціями, тобто у продовження тих специфічних жанрових опозицій, котрі сприяють автономії виконавської творчості й виконавського мислення, пов'язані з буквальними опрацюванням темпорального процесу.

Однією з таких семантичних парадигм, що відзначена власними логіко-образними компонентами, стає ефект відсторонення — учуднення, аж до відчуження, який є показовими для пізньоромантичної музичної традиції (яскраво декларований Г. Берліозом), веде до експресіоністичних інновацій XX століття. Ця група компонентів заслуговує на окрему характеристику, оскільки є принципово важливою для розвитку музичного мислення з його концептуальними тенденціями та образними модальностями.

Категорія відчуження, по-перше, виступає характеристикою взаємодії життєвого художнього матеріалу, яка потім впроваджується в логіку самого художнього матеріалу, у взаємодію його композиційного й семантичного планів; по-друге, вона спрямована до основних

складових художнього тексту, характеризує, насамперед, особливості його природи й транспозиції. Головним для неї є відчуження смислу від предмета й навпаки, предмета від вихідного смислового параметра; це відповідає антиномії своє — чуже (інше), що провокує виникнення антиномії відчуження — присвоєння, яка характеризує внутрішній механізм прийому як структуро- і смислотворчого, тобто такого, що входить до принципів художньої семантики.

Оцінна роль цього прийому — навіть при узгодженні з показом негативних фактів і переживань — позитивно-перетворювальна, тобто спрямована на створення нових позитивних аспектів образного змісту, сприйняття. Саме таким шляхом варто визначати естетичну функцію відчуження, що в його обумовленості учудненням сильніше всього діє в трагічних ситуаціях, коли тяжка життєва подія, переживання набуває позитивного естетичного знаку, перетворюючись, просвітлюється й знаходить новий смисловий стрижень, тобто катартично переформатується. Відчуження входить, таким чином, у процес художнього переживання, за його допомогою виражають нову смислову колізію, відмінну від звичайної... Воно є можливим в нових часових і просторових умовах музичного мистецтва, що відкриваються послідовно-еволюційним шляхом, тобто вимагає особливих хронотопів, характеризує основні й опорні композиційні способи організації художньої форми.

Естетичне відчуження як перехід в іншу систему ціннісного сприйняття найбільш безпосередньо здійснюється в музиці завдяки її художньо-звуковій формі.

Композиційна (композиційно-драматургічна) функція прийому (у музиці в тому числі й насамперед) — установлювати структурні й смислові обмеження образу як припустимі межі його руху, у той же час — як вираження його рухливості, *текстової динаміки*, що діє й усередині тексту, й в інтертекстуальному просторі, тобто в умовах твору і в умовах іманентної системи художньої (музичної) мови. На текстологічному рівні відчуження здійснюється як розотожнення й нове ототожнення структурної формули та її семантичної функції (конструктивного прийому та смислу).

Окремі композиції — *твори тексту й, одночасно, його похідні*, його синтактика. Це спостереження дозволяє з інших позицій підійти до питання про розмежування, навіть опозиції тексту та твору в музиці. У тексті і твору в музиці — спільний історичний шлях, а саме: шлях музики як форми осмислення. Твір створює внутрішні межі тексту,

є завершальним і завершеним у тексті, «вчинком» тексту. Тому він пов'язаний з композиційним об'єднанням, підпорядкуванням, навіть уніфікацією жанрово-стилістичних семантичних домінант заради унікальності задуму, запроваджує власний «смисловий» порядок і встановлює певні семантичні функції, що прояснюються в моменти композиційного завершення.

Твір є тенденційним і пристрасним у своїй композиційній семантиці. У тексті ж немає нічого абсолютного, тільки «свого»; для нього всі смислові значення та прийоми рівні й рівно відкриті у своїх можливостях. Твір виступає як єдність (і одиничність) композиційного втілення різних смислових значень — як «гра» зі смислами. Текст формується як множинність композиційних втілень того самого смислу (однієї й тієї ж групи смислових значень), як «гра» з композиційними правилами. Але в цій своїй «грі» текст цілком залежимо від твору. Спільною територією для названих понять стає галузь форми, як структурування смислу.

Текст у музиці може розглядатися як сукупність результатів семантичної репрезентації, отже цільовий продукт музичної семантичної пам'яті. Звідси — особлива важливість, структуроутворююча функція жанрового начала в еволюції музики як тексту. Звідси й можливість, завдяки текстологічному підходу, «подвійної» семантичної типології музики — з боку прийому, структурно-композиційної автономії і типізації засобів музичної семантики, з боку смислу — естетичної автономії і ціннісної універсальності музичної семантики. Так реалізуються шляхи від смислу до тексту й від тексту до смислу в музиці, уточнюючись як шлях від тексту до твору (від жанрових установок на смисл до їх композиційних похідних) і шлях від твору до тексту (від композиційної виразності, фіксованості смислових значень до їх стильових контекстуальних, тобто проникаючих на різні жанрові рівні тексту властивостей).

Текстологічний розгляд такого логіко-семантичного явища, як відчуження, дозволяє, крім усього, виявити музичні прецеденти семантичного перекодування, тому що останнє визначається у зв'язку з наділенням колишніх «стимулів» — структурних утворень — новими значеннями та у зв'язку з наділенням нових «стимулів» колишніми значеннями. Текстологічний аналіз, відтак, націлений на охоплення можливих взаємодій даної структурної формули (прийому викладу) з іншими семантичними функціями й даного (відомого) семантичного значення з іншими побудовами, знаковими конфігураціями. Власне,

мова повинна йти про композиційне, а унаслідок його і жанрово-стильове перетворення музики як образне.

Явище перекодування в музиці, яке ми пропонуємо називати текстологічною парадигмою музичної історії, можна виразити формульно, якщо скористатися поняттям семантичної пам'яті. Саме семантична пам'ять регулює відносини смислу і тексту в найширших межах — як духовного досвіду і його матеріально-структурних носіїв. У музиці явище семантичного кодування (наділення стимулів значеннями завдяки співвіднесенню актуальних стимулів зі змістом пам'яті) пов'язане з композицією як з тим явищем в сфері музичної творчості, що безпосередньо впливає звуковою послідовністю. Семантична інтерпретація «задається» стилем, що організує процес сприйняття шляхом установки на «слуховий образ» музики та її інтонаційні моделі. Семантична репрезентація, будучи синтезом сприйнятого, психологічним відтворенням-інтеграцією отриманих впливів — сприйнятого матеріалу, створенням цілісного естетичного образу з його асоціативно-предметною понятійною адресацією, здійснюється жанром (і в жанрі). Означення музичних звучань, у зв'язку з композиційним впливом-кодуванням їх, досягає рівня знаковості в процесі стильового сприйняття-інтерпретації й досягає семантичного виявлення в жанровій інтеграції значень — на «розуміючому» рівні жанрової форми.

Явище тексту в музиці рівною мірою звернене до слухової дійсності музики, інтонаційного «образу світу» [3; 5] — до музики як до звучання — і до нотно-графічної дійсності музики, тобто до способів фіксації певної композиційної послідовності звучання, до музики як до форм її запису. Дві ці сторони музики, що відбивають «до-мовне, не-вимовне» (і в буквальному, і в переносному значенні), усне та «у-мовне», письмове в ній, перебувають між собою також у діалогічних відносинах — у пошуках свого «ідеального над-адресата» — соціально-життєвої дійсності музики, яка відкриває прикладні, необхідні з погляду жанрової прагматики, функції музики, включає понятійний «образ світу» і дозволяє знаходити в музичному тексті речово-смислову реалію, артефакт культури. Звучання, запис, значення (осмислене й промовлене, найменоване) — «три кити», на яких «тримається» текст у музиці. Роль цих факторів тексту та їх співвідношення, однак, може бути різною, залежно від жанрового типу й характеру сприйняття музичного матеріалу. На ранній історичній стадії розвитку музики, у деяких до сьогоднішнього дня збережених фольклорних і прикладних формах музики

(і в деяких напрямках сучасних композиторських пошуків) нотно-графічний запис відсутній, значення тотожне звучанню, одне є інше й не підлягає перетлумаченню.

Процес розотожнення семантичної і структурної сторін музичної синтагми з метою виявлення нових конструктивних можливостей для першої й нових смислових для іншої (що і визначає межі синтагми або текстової формули в музиці), який набув спеціальне методичне призначення в неокласицизмі, тобто був усвідомлений неокласиками як такий, є постійною тенденцією, що підсилюється, самодіалогою музики. Цей процес як своєрідний самочинний діалог тексту і твору, тобто загального можливого змісту музики і його індивідуального здійснення в окремій композиції, представляє еволюція *семантичної формули* — інтонаційного утворення — мотиву *Dies irae* і *структурної формули* — «типу виразовості» — фактурного утворення — стилістики хоральності. Цікаво те, що перша формула (День гніву — тема Смерті) приваблювала композиторів саме явністю свого значення, буквальністю семантики, а друга (хоральність) сталістю, розпізнаваністю структурно-стилістичних ознак; перша, у силу структурної невизначеності, легко включалася до різноманітних композиційних та стилістичних контекстів, друга — у силу значеннєвої «розмитості», неконкретності, ставала органічною частиною різних художніх задумів, ідейних концепцій, могла бути використана в стилістичних синтезах (див. про це: [4]).

Так стають можливими учуження-відчуження форми — через, за допомогою форми, коли розриваються семантичні ланцюжки тексту; десемантизація знаку дорівнює відчуженню його значення, а деструктування значення — відчуженню від нього попередньої знакової форми.

Таким чином, семантична функція відчуження є збірною, у той же час найбільш широкою й перехідною за межі художнього (музичного) тексту, у комунікативний контекст; у музиці — з авторського композиторського простору у виконавський й слухачський, включаючи різні типи рефлексії. Навіть у зовсім спокійно-еволюційному процесі діє цей механізм, оскільки у композиторському оригінальному задумі знак відчужується від попередніх значень, а значення емансипується — відчужується від знаку у звучанні, у виконавському відчутті та відтворенні; семантичне переформатування знакової дійсності музики — норма інтерпретації, як композиторської, так і виконавської. Більше того, і у музикознавчій інтерпретації образ відчужується від

звучання-значення-знаку у свідомості дослідника та словесному оформленні-визначенні.

Власне кажучи, відчуження можна вважати активним інструментом музичного мислення, що підтверджується лаконічним нарисом еволюції хоральності. Ця еволюція досить послідовно вивчається у дослідженні О. Самойленко [4]; ми узагальнюємо характеристики її основних й вирішальних етапів, що дозволяють цілісно представляти процес відчуження, яким забезпечується семантична еволюція музичного тексту.

Хоральність має суттєві відмінності від монодичної формульності секвенції, оскільки не обмежується у своєму історичному становленні грегорианським монодійним складом, навпаки, навіть «іде» від нього до нової «знаковості» протестантського хоралу, до нових стилістичних можливостей гомофонно-гармонійної традиції. Але важливіше всього те, що хоральність еволюціонує як саме структурний прийом, «параметр експресії», можливо, найбільш загальний, наскрізний для всього історичного досвіду музики, а тому вивчення його означає й вивчення природи музичного в цілому. Не розглядаючи дане питання деталізовано, вкажемо на його обсяг, відзначимо його найбільш принципові для нашого дослідження аспекти.

Еволюція хоральності в професійній музиці світського напрямку визначається п'ятьма структурно-стилістичними положеннями цього типу виразовості. *Перший*, як ми вже відзначали, пов'язаний з гармонійним чотириголоссям і акордово-контрапунктичним складом; втім «у надрах» його зберігається й монодична побудова, але вже не тільки грегорианська, а й пісенна. Щодо цього творчість Й. Баха (насамперед інструментальні обробки хоралів, Страсті по Матфею, хоральні кантати) стає свого роду «першоджерелом хоральності» для наступних композиторських шкіл, аж до другої половини ХХ століття, коли мовні музичні новації все частіше усвідомлюються як продовження шукань до-бахівської музики.

Другий ознаменований мелодійною індивідуалізацією фактури, новою інтонаційно-тематичною виразністю, у тому числі впровадженням аріозних (оперних) інтонацій, посиленням, таким чином, імпульсів горизонтального становлення; у межах цієї модифікації хоральної стилістики, що вже явно синтезує, можливе відокремлення псалмодії — однієї хоральної «лінії» як індивідуалізованого хорального голосу, який, саме як «особистісний», набуває речитативно-декламаційну спрямованість, тобто особливу інтервальну виразність. Цей шлях хо-

ральності вже пророкує стилістичне роздвоєння хорального прообразу в музиці Д. Шостаковича, однак, насамперед, він затверджується у творчості В. Моцарта (наприклад, у зв'язку з образом Зорастро в «Чарівній флейті»), Л. Бетховена (особливо помітно в пізніх квартетах і сонатах, у Дев'ятій симфонії), І. Брамса, Р. Шумана, Ф. Шопена (у творчості романтиків мелодизована хоральність стає постійною складовою стилем), С. Танеєва (лейт-образ «Іоанна Дамаскіна»), П. Чайковського («Манфред», Шоста симфонія). Іншими словами, до початку ХХ століття такий тип виразовості вже гранично широко опосередкований композиторською практикою, але, проте, зберігає структурні обмеження, оскільки саме вони забезпечують його впізнання.

Третя конструктивна «модуляція» хоральності обумовлена переходом «логічного прототипу» (термін В. Холопової) у моторно-танцювальну сферу, що веде до втрати як гармонійної ясності, сталості вертикалі, так і інспірацій вокального типу інтонування, до фактурної й динамічної різкості, шаржування, до зміни метро-ритмічних умов. Останні мають дві протилежні тенденції — до граничної динаміки й до граничної статичності, як до немислимого прискорення часу та до його повної зупинки. У такому — інтонаційно-амбівалентному, стилістично суперечливому — стані хоральність освоюється композиторами ХХ століття (хоча вони «пам'ятають» і попередню гармонійну її іпостась) — А. Онеггером і Д. Шостаковичем, А. Шнітке й Б. Тищенко, Г. Уствольською та С. Губайдуліною.

Але у творчості трьох останніх авторів формується новий, *четвертий*, структурний вимір хоральності, а саме: сонорно-сонористична виразність хорального прообразу, його тотальна інтонаційна висотно-ритмічна континуумність і гранична динамічність, що відкриває новий тип (сонорно-артикуляційний) монодії, ораторіальності в цілому.

Останній *п'ятий* спосіб структурно-стилістичної репрезентації виявляють твори Д. Шостаковича і С. Губайдуліної, але зі значною різницею у формі його композиційної виконавської подачі та у його естетичних нахилах. Спільність, однак, названих авторів у тому, що обоє приводять хоральність до граничної статичності — до останньої зупинки — шляхом граничного обмеження її структурних властивостей, окрім цього надають хоральній стилістиці нового програмного тлумачення.

Таким чином, **наукова новизна** статті полягає у новому визначенні природи та механізму дії прийому відчуження в музиці та розкритті його зумовленості жанровими стилістичними прототипами.

Висвітлення еволюції семантичного комплексу хоральності та його транзитивної текстологічної функції дозволяє інакше інтерпретувати хоральні комплекси у фортепіанній музиці, зокрема в творчості Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Рахманінова, для яких хоральна сфера є однією з провідних семантичних.

Висновки дослідження дозволяють стверджувати, що явище відчуження має широке історичне та текстологічне походження, проникає в усі жанрові сфери музики, знаходить найбільш систематичне та цілеспрямоване естетичне та стилізове втілення в музиці ХХ століття. Воно відображає складні процеси структурної і семантичної контамінації, які відбуваються у мовній царині музичного мистецтва, набуває універсальної семіологічної значущості та впливає на усі рівні музичної інтерпретації, у тому числі на виконавську форму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Горюхіна Н. А. Відчуження в музиці. *Укр. муз.-во.* — К., 1998. — Вип. 28.
2. Никитина Л. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Казань, 2010. 172 с.
3. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.01 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 456 с.
4. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
5. Чекан Ю. Интонационный образ світу як категорія історичного музикознавства: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2010. 408 с.

REFERENCES

1. Goryukhina, N. (1998). Vidchuzhennya in music // Ukr. music K., 1998. Vip. 28. (Pp. 3–16). [in Ukrainian].
2. Nikitina, L. (2010). Hermeneutic Contexts of Piano Performing Arts. Candidate's thesis: 24.00.01 / Kazan [in Russian].
3. Ryabuha, N. (2017). Transformation of the sound image of svytu in the piano culture: onto-sonological approach. Doctor's thesis: 17.00.01 / Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskogo [in Ukrainian].
4. Samoilenko, A. (2002) Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa [in Russian].
5. Checkan Y. (2010). Intonatsiyny image svitu yak category of historical music. Doctor's thesis: 17.00.03 / Kyiv: Nat. music Acad. Ukraine im. P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017

УДК 78.01+784/785.7

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-239-249

Ду Сяошуан

<https://orcid.org/0000-0003-2917-5579>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнографії

ОНМА ім. А. В. Нежданової

672250899@qq.com

ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ Д. ШОСТАКОВИЧА

Мета статті полягає у визначенні головних чинників художнього синтезу у камерно-вокальній творчості Д. Шостаковича та виявленні характерних жанрових та стилізованих ознак при вивченні камерно-вокальної творчості як семантичної усталеності жанрово-стильової форми камерно-вокальної музики. **Методологія** роботи обумовлена текстологічним, семантичним та музикознавчим підходами, орієнтована на виявлення характерних властивостей камерно-вокальних циклів Д. Шостаковича як художньої єдності жанрових передумов та стилізованих чинників, що реалізується специфічним шляхом художнього синтезу. **Наукова новизна** статті визначається наданням дискурсивних оцінок камерно-вокальної творчості Д. Шостаковича як результату процесу художнього синтезу та створенням на його основі нового дослідницького концепту. **Висновки.** Доводиться, що творчість Д. Шостаковича вирізняється багатожанровістю та значним стилістичним радіусом, масштабністю концепцій та глибиною змісту, камерно-вокальним творам все ж належить особливе місце. Саме у камерно-вокальній творчості композитор реалізував своє прагнення до художнього синтезу через діалогічну взаємодію зі словом. Звернення автора до літературних періоджерел різних історичних епох і національних культур, широке охоплення тем та образів, мовної індивідуальності й стилізованої контрастності стало для нього моментом духовного відкриття, оригінальним способом втілення творчих задумів, пов'язаних з прагненням до смислового контрапункту та формування складних багаторівневих підтекстів.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, камерно-вокальні цикли, художній синтез, музикознавчий дискурс, текстологічний підхід, художньо-мовленнєві ознаки.

Do Xiaoshuang, applicant of the Department of Music History and musical ethnography of the Odessa national A. V. Nezhdanova academy of music

The problem of artistic synthesis in D. Shostakovich's chamber-vocal cycles

The purpose of the article is to identify the main factors of artistic synthesis in D. Shostakovich's chamber-vocal works and to identify the characteristic

genre and style features when studying chamber-vocal creativity, as the semantic stability of genre-style forms of chamber-vocal music. **The methodology** of the work is due to textual, semantic and musicological approaches, aimed at identifying the characteristic properties of Shostakovich's chamber-vocal cycles as an artistic unity of genre prerequisites and style factors that are realized through a specific way of artistic synthesis. **The scientific novelty** of the article is determined by the presentation of D. Shostakovich's discursive assessments of the chamber-vocal creativity as a result of the process of artistic synthesis and the creation on its basis of a new research concept. **Conclusion.** It is proved that the work of D. Shostakovich is distinguished by multi-genre and significant stylistic radius, the scale of the concepts and the depth of content, among which chamber-vocal works have a special place. It was in the chamber-vocal works that the composer realized his desire for artistic synthesis through dialogical interaction with the word. The author's appeal to literary sources of various historical eras and national cultures, a wide coverage of themes and images, linguistic individuality and stylistic contrast, became for him a moment of spiritual revelation, an original way of translating creative ideas related to striving for meaningful counterpoint and the formation of complex multi-level subtexts.

Keywords: chamber-vocal creativity, chamber-vocal cycles, artistic synthesis, musicological discourse, textual approach, artistic and speech signs.

Ду Сяошунан, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

Проблема художественного синтеза в камерно-вокальных циклах Д. Шостаковича

Цель статьи заключается в определении главных факторов художественного синтеза в камерно-вокальном творчестве Д. Шостаковича и выявлении характерных жанровых и стилевых признаков при изучении камерно-вокального творчества как семантической устойчивости жанрово-стилевой формы камерно-вокальной музыки. **Методология работы** обусловлена текстологическим, семантическим и музыковедческим подходами, ориентированными на выявление характерных свойств камерно-вокальных циклов Шостаковича как художественного единства жанровых предпосылок и стилевых факторов, реализующихся специфическим путем художественного синтеза. **Научная новизна** статьи определяется представлением дискурсивных оценок камерно-вокального творчества Д. Шостаковича как результата процесса художественного синтеза и созданием на его основе нового исследовательского концепта. **Выводы.** Доказывается, что творчество Д. Шостаковича отличается многожанровостью и значительным стилистическим радиусом, масштабностью концепций и глубиной содержания, среди которых камерно-вокальные произведения занимают особое место. Именно в камерно-вокальном творчестве композитор реализовал свое стремление к художественному синтезу через диалогическое взаимодействие со словом. **Обращение ав-**

тора к литературным первоисточникам различных исторических эпох и национальных культур, широкий охват тем и образов, языковой индивидуальности и стилевой контрастности стало для него моментом духовного открытия, оригинальным способом воплощения творческих замыслов, связанных со стремлением к смысловому контрапункту и формированию сложных многоуровневых подтекстов.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество, камерно-вокальные циклы, художественный синтез, музыковедческий дискурс, текстологический подход, художественно-речевые признаки.

Актуальність. Унікальні стилістичні риси та невичерпна глибина й потужний енергетичний потенціал музики Д. Шостаковича викликають величезний інтерес дослідників та виконавців з моменту першого звучання цих творів до сьогодні. Творчість Д. Шостаковича мала величезний вплив на розвиток музичної культури не тільки ХХ, а й ХХІ століття, бо з кожним роком зростаючи часова дистанція дозволяє по-новому подивитися на творчість композитора, залучаючи для цього раніше невідомі архівні матеріали, спогади сучасників композитора, що дає можливість його дослідникам відкривати цілком нові аспекти діяльності Д. Шостаковича. Об'єктом наукового інтересу вітчизняних та зарубіжних вчених є не тільки творча спадщина композитора, яка досліджується у широкому культурному й історичному контексті, а й його людська доля, що розкривається в подіях особистої біографії, листах, виступах у пресі та бесідах із колегами.

Мета статті полягає у визначенні головних чинників художнього синтезу у камерно-вокальній творчості Д. Шостаковича та виявленні характерних жанрових та стилевих ознак при вивченні камерно-вокальної творчості як семантичної усталеності жанрово-стильової форми камерно-вокальної музики. **Методологія** роботи обумовлена текстологічним, семантичним та музикознавчим підходами, орієнтована на виявлення характерних властивостей камерно-вокальних циклів Д. Шостаковича як художньої єдності жанрових передумов та стилевих чинників, що реалізується специфічним шляхом художнього синтезу. **Наукова новизна** статті визначається наданням дискурсивних оцінок камерно-вокальної творчості Д. Шостаковича як результату процесу художнього синтезу та створенням на його основі нового дослідницького концепту.

Огляд літератури по проблемі. Серед найбільш вагомих робіт, присвячених вивченню різних аспектів творчої спадщини Д. Шостаковича, слід виділити роботи М. Арановського, Л. Акопяна, Ю. Холопова,

О. Долинської, Т. Левої, К. Мейера, Л. Ковнацької, що побудовані на великому фактологічному й аналітичному матеріалі, а також публікація бесід з Д. Шостаковичем, здійснених І. Глікманом, що дає змогу лунаати живому слову самого композитора. Зазначимо, що переважна більшість сучасних дослідників прагнуть відкрити нові сторони та виявити унікальні риси творчого методу Д. Шостаковича, але поруч з тим у дослідженнях останніх років виникає й досить «модна» тенденція скандального розкриття та розповсюдження неприємних фактів, які мають негативно вплинути на оцінку особистих якостей митця. У зв'язку з цим очевидна своєчасність подальшої розробки і поглиблення намічених аспектів у вивченні індивідуально-авторського стилю Д. Шостаковича, розкриття його своєрідності у творах різної жанрової спрямованості.

Основний виклад матеріалу. У творчому доробку Д. Шостаковича жанр камерно-вокального циклу займає особливе місце, бо його перу належать шістнадцять вокальних творів, перший з яких був створений ще в юному віці («Дві байки І. Крилова» ор.4), а останній став одним з «прощальних» творів автора («Чотири вірші капітана Лебядкіна» ор.146). Розгорнута упродовж п'ятдесяти творчих років жанрова парадигма була тією сполучною ланкою, яка об'єднала різні періоди творчого шляху композитора, стала відображенням етапів становлення, розвитку, кристалізації унікальних рис авторського стилю композитора. Тому дуже важливим є осягнення механізмів художнього синтезу музики та поезії в вокальних творах Д. Шостаковича, які треба розглянути у безпосередньому їх зв'язку з процесами еволюції авторського стилю.

До проблеми художнього синтезу звертаються багато дослідників, екстраполюючи цю проблему на різні види мистецтв, але для музикального мистецтва у цілому, та зокрема — для камерно-вокальної творчості ця категорія набуває надзвичайної важливості. Так, більшість дослідників приходять до висновку, що багатогранність навколишнього світу навряд чи можна розкрити за допомогою одного будь-якого виду мистецтва, тому тенденція до зближення різних видів мистецтва на ґрунті загального ідейного фундаменту, яка отримала назву «художній синтез», набуває домінуючу форму. Зазначимо, що художній синтез слід розуміти не у якості механічної єдності складових частин, а як опору декількох видів мистецтв на спільний фундамент, який має, як правило, соціально-історичне підґрунтя.

Концепція художнього синтезу мала значне розповсюдження у європейській гуманітарній думці початку ХХ століття та одним з провідних напрямів розвитку передбачала вихід за межі «ізоляціоністського» перебування в рамках певного виду мистецтва з метою злиття творчого начала з самим життям. Як вказує Ж. Рябчевська, у контексті культурної динаміки в цьому сенсі дуже показова епоха «Срібного століття», вся творча атмосфера якого перебувала під впливом ідей художнього синтезу. Їх прихильниками виступали люди, які іноді примикали до різних ідеологічних платформ, наприклад, В. Соловйов, М. Бердяєв або О. Блок. Невідповідність колишніх засобів вираження змінилася життєвим змістам, що спонукало багатьох вітчизняних представників творчих сил межі ХІХ–ХХ століть до мобілізації різноманітних засобів вираження всіх видів мистецтва для відображення якісно нових соціальних явищ, що визначалося прагненням як «до найбільшої виразності специфічних засобів кожного мистецтва, так і їх міжвидового синтезу» [4, 204].

Структурно-драматургічні та художньо-семантичні особливості існування камерно-вокального жанру у ХХ столітті, що існує на перетині кількох видів мистецтв, дозволяють виявляти важливі закономірності художнього синтезу та розкрити природу взаємодії музики й поезії. Отже захопленість Д. Шостаковича вокальними жанрами та відкритість до діалогу зі словом, прагнення розширити межі свого творчого мислення через вихід у структурно-семантичний простір іншої мови знайшли своє відображення у сфері інструментальної, симфонічної творчості композитора, прикладом чого можуть слугувати Друга, Третя, Тринадцята, Чотирнадцята симфонії.

Показовою відмінною рисою камерно-вокальних опусів Д. Шостаковича є їх циклічна, а у ряді випадків сюїтна композиція. Вона являє собою складну систему, засновану на паритеті кількох різнофункціональних, різножанрових частин, спаяних єдністю музично-драматургічного задуму, що, у свою чергу, визначає високий рівень її системної організації та вимагає багатоаспектного розкриття художньої ідеї й стилістики твору.

Такий процес зближення самостійних та автономно діючих художніх текстів, якими є музичне і літературне мистецтво, завжди виробляє власні шляхи сенсоутворення, яке є за твердженням Ю. Лотмана творчою функцією. Так, у роботі «Риторика» Ю. Лотман [2] виділяє два типи смислових генераторів — дискретний та континуальний, які завжди присутні у складному тексті. У дискретному смислому ге-

нераторі одиницею сенсу стає саме знак, а текст чітко розпадається на знаки і являє собою лінійний ланцюжок знаків; у континуальному смислому генераторі сам текст є первинним нерозкладним цілим, тобто сам він є знаком або ізоморфний до нього [2, 168]. Знак же в даному випадку має мистецьку природу, бо найбільш характерні тексти, за думкою Ю. Лотмана — саме тексти мистецтва, наприклад, музики, театру чи балету [2, 169–170]. Однак, якщо у нехудожній комунікації дискретні й недискретні (континуальні) генератори протиставлені один одному як дві полярні тенденції, то в мистецтві, як вказує Ю. Лотман, можна спостерігати їх складну структурну взаємодію [3, 49]. Таким чином, текст, який здійснює функцію породження нових смислів, відрізняється поліструктурністю, багатомовністю, внутрішньою неоднорідністю. У просторі тексту в процесі комунікації має місце конфліктна напруга між двома абсолютно різними групами кодів, а результатом взаємодії цих асиметричних кодів є їх синтез, що створює умови для появи нового тексту.

Процес створення музичного тексту як складного художнього явища у випадку звернення до камерно-вокальної творчості виявляє взаємодію двох художньо-самостійних текстових механізмів, в результаті чого можливе створення художнього явища нового рівня. В цьому сенсі дуже показовим є вокальний цикл Д. Шостаковича «Шість романсів на слова японських поетів» (ор.21). Якщо говорити про музику Д. Шостаковича, то їй загалом притаманні сповідальність й автобіографічність, поглиблений самоаналіз й рефлексивність, однак особливе узагальнено-філософське прагнення сублимувати через звукову тканину світ інтимних почуттів та переживань притаманне не тільки творам останнього періоду, навіть у досить ранніх творах композитора ми знаходимо звернення до подібної образної сфери, а саме у вокальному циклі «Шість романсів на слова японських поетів». Цикл був створений в період з 1928 по 1932 роки, став одним з перших творів Д. Шостаковича, в якому з'являються ключові для композитора складні переплетення образів любові, життя й смерті, як констатації трагічності життєвих обставин та тлінності буття, яка набула згодом значення смислової домінанти авторського стилю.

Історичні обставини створення цього вокального циклу безпосередньо пов'язані з драматичними та одночасно глибоко особистими подіями, пережитими Д. Шостаковичем в період його написання. Як вказують більшість біографів та дослідників творчості композитора, постать Тетяни Гливленко має надзвичайно великий вплив на творчість

Д. Шостаковича даного періоду, бо вона була не тільки його першим коханням, а ще й причиною сильних переживань і душевних мук через розставання з нею. У 1927 році композитор знайомиться зі своєю майбутньою дружиною Ніною Варзар, але не залишає безуспішних спроб повернути Т. Гливленко. В цей же час композитор почав працювати над першими романсами циклу, вихід яких датований 7 жовтня 1928 року, але при першому погляді на назви романсів та на обрані для них літературні тексти, стає зрозумілим, що композитор під час роботи над циклом був сповнений суперечливих й гірких терзань. Досить звернути увагу на їх заголовки, що належать самому автору, «Любов», «Перед самогубством» та «Нескромний погляд», щоб підтвердити думку про складний емоційний стан Д. Шостаковича. Трепетні і світлі любовні переживання крайніх романсів затьмарені несподіваною «інтермедією», яка видає таємні душевні терзання автора: «...Сни похмурі витають над моєю головою; на серці тяжкість...».

Оскільки бажанню Д. Шостаковича відновити відносини з Т. Гливленко не судилося збутися, у другому півріччі 1931 композитор приймає рішення про одруження. Дуже цікаво, що саме тоді він повертається до роботи над циклом на вірші японських поетів — четвертий романс циклу «В перший і останній раз» був написаний 29 листопада 1931 року, через три роки після завершення перших трьох. Сам романс наповнений символікою прощання, розставання, тяжкої втрати, що демонструє емоційну спрямованість композитора у минуле, усвідомлення ним сьогодення і майбутнього як трагічної неминучості: «...але мій час рвати квіти пройшов, і в темній ночі немає у мене милої. Залишився лише біль, лише біль...». Подальші життєві обставини приводять Д. Шостаковича до низки подій — через рішення одружитися з Н. Варзар та неможливість впоратися з важкими передчуттями композитор ховається від усіх друзів та близьких і не з'являється на власному весіллі.

Тяжкий емоційний стан переростає у важку нервову кризу, що знаходить своє відображення в останніх романсах циклу, бо у квітні 1932 року він завершує роботу над циклом, емоційне забарвлення цих романсів має трагічний та безпорадний характер. Композитор нібито прощається за допомогою романсів «Безнадійна любов» та «Смерть» не тільки зі своїм першим коханням, а з життям, а поруч із заголовком початкової мініатюри лише примітку з передбачуваною назвою всього циклу «Епітафія». Але сам автор змінив своє рішення стосовно загальної назви циклу, що, можливо, стало знаком подолання емо-

ційної кризи та упокоренням з неминучістю, він одружився з Н. Варзар 13 травня 1932 року, а цикл присвятив саме їй. Отже, вокальний цикл Д. Шостаковича «Шість романсів на слова японських поетів» став своєрідним літописом почуттів та виразом складного духовного стану композитора, характерних ознак відчуженості, чому дуже сприяла японська поезія, наповнена глибинними підтекстами та складними символічними переплетіннями. Зазначимо, що «японська тема» та звернення до японської поезії були достатньо популярними серед композиторів початку ХХ століття, прикладом чого можуть бути «Три поезії з японської лірики для голосу, фортепіано і камерного оркестру» І. Стравінського, «5 японських віршей для голосу та фортепіано» М. Іпполітова-Іванова, «Японські мелодії» ор.49 С. Василенка та баг. ін.

Японській поезії притаманні унікальні якості, за допомогою яких вираження головної ідеї вуалюється завдяки натякам й таємним аналогіям, які поєднують екзотичну лексику та незвичайний конструктивний мінімалізм, що композитори використовують як модель для створення музично-інтонаційних побудов. Японська лірика є продуктом унікальної взаємодії та поетичним вираженням синтезу кількох східних релігій, а саме — синтоїзму, конфуціанства, даосизму та буддизму, та завдяки цьому відрізняється спогляданням та відчуженістю, граничною сугестивністю, сакральним сприйняттям природи, побуту і почуттів, гармонією земного та небесного начал. І хоча японська поезія завжди говорить про сокровенне та найцінніше, завжди внутрішньо емоційна й пристрасна, але все це вона робить без вигуків та зайвої експресії.

Звернення Д. Шостаковича саме до «японської теми» пояснюється ще й тим, що звернення до східної поезії було в певній мірі спровоковано присутністю композитора на чотирьох концертах японських музикантів, що відбулися в 1931 році в Ленінграді. Гастрольна діяльність японських музикантів та безпосередні контакти з ними стали спільною темою для багатьох художників, музикантів, літераторів [1, 52].

Важливо й те, що художні принципи японської лірики виявилися співзвучними деяким літературним течіям перших десятиліть ХХ століття, що справили суттєвий вплив на творчість композитора у період 1920–1930 рр. Як поетичне вираження своїх особистих переживань композитор вибирає шість окремих віршів, написаних різними, а іноді й зовсім невідомими авторами. Перші три вірша

Д. Шостакович запозичив з дореволюційного збірника «Японська лірика» (переклад А. Брандта. СПб., 1912), романс «Любов» написаний на вірш невідомого автора, «Перед самогубством» — на слова Оцуно Одзи (VII століття) та «Нескромний погляд» — на слова невідомого автора XVIII століття. Автор (або можливі автори) віршів останніх трьох романсів не встановлені. Більше того, між дослідниками творчості Д. Шостаковича існує припущення, що можливо, вірші написав сам композитор [5].

Ще один дуже важливий аспект стосовно літературного першоджерела циклу, крім відсутності будь якої аргументації стосовно вибору саме цих зразків японської поезії, — це редагування Д. Шостаковичем обраних текстів. С. Сретенська висловлює припущення, що для передачі своїх особистих почуттів композитору знадобилися такі вірші, за допомогою яких йому вдається висловити свій емоційний стан, для чого він їх переінакшує, роблячи співзвучними своїм почуттям, і лише потім пише до них музику про любов і смерть [5]. Дослідниця звертає увагу на те, що Д. Шостакович у творі активно вторгається у структурно-композиційні та художні особливості вірша через зміну важливих для японської поезії метафор, випускає окремі фрагменти тексту. Саме композиторові належать заголовки романсів, які витримані в співзвучному віршу вишукано-символістському дусі, що може провокувати необхідність формування кола додаткових образів та розширення його смислового поля. Відзначимо, що причина такої активної перетворюючої діяльності композитора криється у прагненні максимально наблизити світ власних таємних почуттів до поетичних образів, встановити особливий діалог музики душі й вірша.

Стосовно музичної мови циклу слід також відзначити, що, звернувшись до «екзотичної» поезії середньовічної Японії, Д. Шостакович уникнув прагнення наповнити текст явними алюзіями до східних музичних систем. Проте момент стилізації, що є відображенням діалогічної взаємодії музичного та вербального рядів, тут, безумовно, присутній та проявляється в індивідуалізації автором «чужого» тексту, залученні його у свій внутрішній світ.

Висновки. Творчість Д. Шостаковича відрізняється багатожанровістю та значним стилістичним радіусом, масштабністю концепцій та глибиною змісту, камерно-вокальних творам все ж належить особливе місце. Саме у камерно-вокальній творчості композитор реалізував своє прагнення до художнього синтезу через діалогічну взаємодію зі словом. Звернення автора до літературних першоджерел

різних історичних епох і національних культур, широке охоплення тем та образів, мовної індивідуальності й стильової контрастності стало для нього моментом духовного одкровення, оригінальним способом втілення творчих задумів, пов'язаних з прагненням до смислового контрапункту та формування складних багаторівневих підтекстів. Вокальний цикл «Шість романсів на слова японських поетів» був створений під впливом потужних психологічних імпульсів, що стало сповіддю, граничним душевним одкровенням композитора, пов'язаним з його пристрасним бажанням висловити, виплеснути в звуках стихійний порив дуже особистих та глибоко прихованих емоцій. Вперше головним тематично-образним комплексом твору композитора стають взаємодії любові, життя та смерті, які стають «генералізованою інтонацією» усієї творчості Д. Шостаковича. Це перший камерно-вокальний цикл, об'єднаний єдиною сюжетною лінією, драматургією, монолітним лексичним та ритмічним ладом, символікою, організуючою всі рівні художньої системи, який мав великий вплив на подальшу творчість митця та став прообразом багатьох вокальних та інструментальних його творів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кремер А. Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российской академии музыки им. Гнесиных. Москва, 2003. 434 с.
2. Лотман Ю. М. Риторика. *Лотман Ю. М. Избранные статьи*: в 3 т. Таллин, 1992. Т. I. С. 167–183.
3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
4. Рябчевская Ж. Художественный синтез как составляющая инверсионного процесса в русской музыкальной культуре конца XIX — начала XX вв. *Гуманитарные науки. Философия, социология и культурология*: вестник ТГУ. Томск, 2009. Вып. 3 (71). С. 204–209.
5. Сретенская С. Д. Шостакович, опус 21 — русский ответ Густаву Малеру. *Израиль XXI*. 2011. Вып. 27. URL: <https://http21israel-music.com/S%D0S%B8S%D0S%B7S%D1S%80S%D0S%B0S%D0S%B8S%D0S%BBS%D1S%8C-xxi-S%E2S%84S%9627-S%D0S%BCS%D0S%B0S%D0S%B9-201> (дата звернення 21.06.2017).

REFERENCES

1. Kremer, A. (2003) The vocal cycles of D. Shostakovich as a semiosphere of poetic and musical texts: dis.... candidate. Art History: 17.00.02 / Russian Academy of Music. Gnesinyh. M. 434 p.

2. Lotman, Y. (1992) Rhetoric. *Yu.. Lotman. Selected articles*: 3 vol. Tallinn. Vol. I. С. 167–183.
3. Lotman, Y. (1973) Semiotics cinema and the problems of film aesthetics. Tallinn: Eesti Raamat Publishing House. 92 p.
4. Ryabchevskaya, J. (2009) Artistic synthesis as a component of the inversion process in Russian musical culture of the late XIX — early XX centuries. *Humanitarian sciences. Philosophy, Sociology and Cultural Studies*: TSU Bulletin. Tomsk. Vol. 3 (71). P. 204–209.
5. Sretenskaya, S. (2011) D. Shostakovich, opus 21 — Russia's response to Gustav Mahler. *Israel XXI*. Issue 27. URL: <https://http21israel-music.com/S%D0S%B8S%D0S%B7S%D1S%80S%D0S%B0S%D0S%B8S%D0S%BBS%D1S%8C-xxi-S%E2S%84S%9627-S%D0S%BCS%D0S%B0S%D0S%B9-201> (date of submission — 21.06.2017).

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.071.1:786.2

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-250-268

Наталія Александровна Лукашенко
<https://orcid.org/0000-0001-5294-3578>
 кандидат искусствоведения, и.о. профессора,
 заведующая кафедрой общего фортепиано
 Национальной музыкальной
 академии имени П. И. Чайковского
LukashNataKiev@gmail.com

КОНЦЕРТ-РАПСОДИЯ ДЛЯ ДОМРЫ С ОРКЕСТРОМ В. П. ЗАДЕРАЦКОГО: КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ МОДЕЛИ

Цель исследования — выявление особенностей композиторского подхода к инвариантным жанровым характеристикам согласно градациям стилизового фактора и определение степени соотносительности индивидуальных творческих решений с традиционными моделями. **Методология** исследования объединяет аналитический, жанровый и стилизованный подходы. **Научная новизна** работы заключается в выявлении значимости Концерта-рапсодии В. П. Задерацкого в истории становления и развития профессионально-академического домрового исполнительского искусства. **Выводы.** Особенности индивидуального стиля В. П. Задерацкого, которые повлияли на его интерпретацию традиционных жанрово-стилевых моделей и обусловили создание нового «жанрового варианта», заключаются в присутствии неоромантической составляющей в индивидуальном стиле композитора, оказывавшей несомненное влияние на его вкусовые приоритеты при выборе жанрово-стилевых моделей, стремление к четкости и логичности структурной организации, а также «неофольклоризм» как тип музыкального мышления композитора.

Ключевые слова: жанрово-стилевая модель, Задерацкий В. П., композиторская интерпретация, концерт-рапсодия для домры с оркестром.

Lukashenko Nataliia PhD of Arts, associate Professor, Head of the Department of specialized piano of the P. I. Tchaikovsky National Music academy of Ukraine

Rhapsody concerto for domra with the orchestra by V. P. Zaderatskyi: composer's interpretation of genre and style model

The aim of the research is to reveal the features of the compositional approach to the invariant genre characteristics according to gradations of the style factor and to determine the level of correlation of individual creative solutions with traditional models. **The research methodology** combines analytical, genre and style approaches. **Scientific novelty** of the work is to identify the significance of the Concerto-rhapsody by V. P. Zaderatsky in the history of the formation and development of professional and academic domra performing arts.

Conclusions. Features of the individual style of V. P. Zaderatsky, which influenced his interpretation of traditional genre-style models and conditioned the creation of a new «genre variant» are concluded in the presence of an neoromantic component in the individual style of the composer, which undoubtedly influenced his taste priorities when choosing genre-style models, striving for clarity and consistency in structural organization, as well as «neo-folklore», as a type of musical thinking of the composer.

Keywords: genre-style model, Zaderatsky V. P., composer interpretation, concert-rhapsody for domra and orchestra.

Лукашенко Наталія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, в.о. професора, завідувач кафедри загального фортепіано Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

Концерт-рапсодія для домри з оркестром В. П. Задерацького: композиторська інтерпретація жанрово-стильової моделі

Метою дослідження є виявлення особливостей композиторського підходу до інваріантних жанрових характеристик згідно з градациями стилизового фактора і визначення ступеня співвіднесеності індивідуальних творчих рішень з традиційними моделями. **Методологія дослідження** об'єднує аналітичний, жанровий і стилизований підходи. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні значущості Концерту-рапсодії В. П. Задерацького в історії становлення і розвитку професійно-академічного домрового виконавського мистецтва. **Висновки.** Особливості індивідуального стилю В. П. Задерацького, які вплинули на його інтерпретацію традиційних жанрово-стилевих моделей і зумовили створення нового «жанрового варіанту», полягають в присутності неоромантичної складової в індивідуальному стилі композитора, яка мала безсумнівний вплив на його смакові пріоритети при виборі жанрово-стилевих моделей, прагнення до чіткості і логічності структурної організації, а також «неофольклоризм» як тип музичного мислення композитора.

Ключові слова: жанрово-стильова модель, Задерацький В. П., композиторська інтерпретація, концерт-рапсодія для домри з оркестром.

Актуальность исследования. В результате эволюционирования к концу 30-х годов домра вышла за рамки исключительно оркестрового предназначения и встала в ряд сольных инструментов на концертных эстрадах России и Украины и уверенно заняла свое место в системе профессионального образования. Таким образом, как и в других сферах народно-инструментального исполнительства, домровое искусство активно включилось в процессы академизации и профессионализации, которые, в силу объективных причин — трагические годы Великой Отечественной войны — естественным образом были нивелированы.

Это стало одной из важнейших причин того, что в период восстановления и активизации деятельности в сферах культуры, искусства и образования, когда актуализировался вопрос о профессионализации и академизации народно-инструментального исполнительства, остро стала ощущаться проблема репертуара. Как известно, именно репертуарное обеспечение и репертуарная политика, так или иначе, являются определяющим фактором в развитии исполнительского искусства на всех его уровнях: собственно в творческой практике (концертно-фестивальная и конкурсная деятельность), в педагогично-дидактической сфере (образование), в психологии и эстетике артистического поведения, в научно-исследовательской отрасли (исполнительское музыкознание) и культурологии, в организации социокультурных форм просветительской деятельности и т. д. Как справедливо подчеркивает Г. Голяка, в системе музыкальной коммуникации репертуар является «надстройкой», которая возникает только при обращении слушателя, исследователя, музыкального критика к определенному кругу произведений — как «обратный вектор» коммуникации; в длинной коммуникативной цепи постоянного перекодирования художественной информации от автора до слушателя понятие репертуара позволяет выделить стадию выбора и принципов обработки информации [3, 5].

Научная новизна работы заключается в выявлении значимости концерта-рапсодии В. П. Задерацкого в истории становления и развития профессионально-академического домрового исполнительского искусства.

Изложение основного материала. Концерт-рапсодия для домры с оркестром был написан В. П. Задерацким в 1947 году в г. Житомире. Так сложилась судьба композитора, что, родившись в г. Ровно 21 декабря 1891 года, пережив множество жизненных перипетий, которые при-

вели к постоянным сменам места жительства, он вернулся в Украину. По словам его сына, В. В. Задерацкого, «его жизнь «заколыцелась» на тех же землях, финал его бытия состоялся в непосредственной близости от места рождения, и весь последний период творчества — яркое свидетельство естественного усвоения самых различных национально-этнических украинских импульсов» [5, 15].

Идея создания упомянутого концерта-рапсодии была инициирована домристом Н. И. Квальярди, который жил и работал в ту пору в Житомире. Как свидетельствуют современники, исполнитель виртуозно владел инструментом, глубоко чувствовал и понимал его технические и эстетические возможности и был крайне озабочен проблемой подбора репертуара. В связи с этим Квальярди и обратился в В. П. Задерацкому с просьбой написать для него какое-нибудь произведение [5, 250].

К середине 40-х годов в домровом репертуаре преобладали, в основном жанры обработки и аранжировки народных песен и танцев, фантазии и парафразы на основе фольклорного материала. Отдельное место занимали переложения классических произведений отечественных и зарубежных композиторов. Таким образом, решение проблемы репертуарной ограниченности предполагалось в двух направлениях. Первое, безусловно, это расширение практики транскрипций с учетом весьма значительного жанрово-стилевого спектра, сложившегося в композиторской практике к середине XX века. Второе направление представлялось наиболее актуальным и продуктивным, призванным выполнять собственно культуротворческую миссию: формирование так называемого оригинального репертуара для домры. Подчеркнем, что именно это направление не утратило своего приоритетного значения и на современном этапе. Как указывает В. Васильев, «облик» инструмента в значительной степени определяется репертуаром, потому особо необходимо осознавать важность совместного творчества исполнителей и профессиональных композиторов [2, 53].

В таком контексте перед композиторами закономерно встает вопрос о выборе жанров, которые дают возможность наиболее ярко репрезентовать художественно-эстетические и технические возможности того иного инструмента. С этой точки зрения одним из наиболее соответствующих поставленной задаче жанров является концерт с его характерной формой игрового диалога между солистом и оркестром.

Таким произведением, хрестоматийно известным как первый образец подобного жанрового решения в домровой инструментальной сфере, считается концерт для домры с народным оркестром g-moll, написанный М. Будашкиным в 1945 году. Таким образом, Концерт-рапсодия А-dur В. П. Задерацкого вошел в исполнительский репертуар двумя годами позже, но его судьба существенно отличается от судьбы предшественника.

В книге В. В. Задерацкого, посвященной памяти отца, находим такие строки: «вся совокупность случившихся с ним жизненных коллизий несла в себе некий *fatum*, причинную предпосылку если не физической гибели, то полного творческого отлучения <...> Кажется, что смерть и творчество в этом странном случае слились воедино, ибо и после ухода из жизни творца его наследие продолжало таиться в темных расщелинах небытия, как будто смерть поэта набросила тень и на созданное им. Все оно, без исключения, как будто пропало, утонуло во времени, десятилетиями не достаивалось даже минимального внимания» [5, 10].

Концерт-рапсодия В. П. Задерацкого, соответственно, тоже не стал счастливым исключением. Лишь спустя 50 лет после смерти композитора это произведение (клавир) было опубликовано издательством «Сполом» в г. Львове. В этом же, 2003-м, году доцентом Львовской музыкальной академии им. М. В. Лысенко Л. Боднар была создана партитура концерта для оркестра народных инструментов и редакция партии домры. При жизни композитора, как пишет В. В. Задерацкий, «произведение прозвучало в аудитории Житомирского музыкального училища в исполнении Н. И. Квальярди и автора, который воспроизвел фортепианное сопровождение» [5, 250]. Только спустя 57 лет после создания Концерт-рапсодия нашел свое место в украинском домровом репертуаре. Недавно он прозвучал с концертной сцены в Киеве (к сожалению, в «клавирном» варианте): в 2015 году — в исполнении А. Мединцева и в 2016 — в исполнении М. Завадской (класс профессора, зав. каф. народных инструментов Л. Д. Матвийчук).

Таким образом, выйдя из состояния «потенциальной формы бытия» (рукопись) и обретая «актуальную форму бытия» в исполнительской практике, Концерт-рапсодия органично вошел в духовно-информационное пространство музыкально-практического опыта и не мог не привлечь внимания со стороны музыковедения. Как справедливо отмечает В. В. Задерацкий, «нельзя забыть то, что никогда не

было явлено людям» [5, 10]. И вот теперь это произведение «явлено», и оно открывает нам еще одну страницу из книги творческого бытия композитора, щедро одаряя нас возможностью познания и понимания композиторского опыта в решении непростых жанрово-стилевых задач.

Прежде чем перейти собственно к анализу произведения, представляется целесообразным конкретизировать основные понятия и термины, которые стали узловыми в общей методологической направленности нашего исследования.

Первым из них является понятие «жанрово-стилевая модель», появление и функционирование которого в музыковедении имеет своеобразную предысторию.

Как известно, любое произведение как художественно-эстетическая целостность обязательно включает в себя некоторый набор характеристик, которые являются, в свою очередь, признаками определенного жанра или жанров. Совокупность таких закрепленных в общественном сознании содержательных и структурных особенностей конкретного жанрообразования М. Арановский определяет как «структурно-семантический жанровый инвариант».

И. Тукова, прослеживая логику развития таких жанровых инвариантов, рассматривает в этом процессе три стадии: зарождение жанра (формирование инварианта), функционирование жанра как варианта и забвение жанра. При этом первую стадию исследовательница условно определяет как «жанротворчество», и вторую — как «творчество в жанре» [7, 32].

Вводя в научный обиход понятие «жанрово-стилевой модели» [6], С. Салдан обращает внимание именно на вторую из перечисленных стадий. Центральными становятся вопросы: что именно следует считать фактором или факторами, способствующими «творчеству в жанре», как это определить терминологически, отобразив при этом способность константной атрибутики жанра к вариантному обогащению и эволюционированию. Фактически и, соответственно, терминологически этот фактор был определен как «стиль». Действительно, на протяжении своего исторического развития жанры, сформировавшиеся в минувшие времена, в той или иной степени закономерно подвергались влиянию особенностей, характеризующих ту или иную эпоху, направление, художественное течение и т. п. Это и обуславливало те изменения, которые приводили к появлению жанровых вариантов.

В результате подобных умозаключений С. Салдан объединяет базовые категории «жанр» и «стиль», заменяет термин «инвариант» на более гибкий и универсальный — «модель» и формулирует определение понятия «жанрово-стилевой модели» как понятийно-категориальной разновидности научной модели, создание которой направлено на искусственное вычленение жанрово-стилевой основы музыкально-художественного явления для выяснения особенностей ее интерпретации автором (композитором) [6, 5].

Обратим внимание, что градации стилевой составляющей, которая влияет на общую характеристику той или иной жанровой модели, находятся в соответствии с общепринятой дифференциацией понятия стиля согласно движению от общего к частному, т. е. стиль эпохи, стиль направления, стиль школы, композиторский стиль и, наконец, стиль произведения. В результате по отношению к тем или иным произведениям мы можем говорить о признаках классицистической и романтической моделей, средневековой, ренессансной или современной.

Вторым понятием, заявленным в теме статьи, является «композиторская интерпретация». Это понятие широко распространено в современном музыкознании и, по сути, не требует особых пояснений. Оно применяется в контексте различной проблематики, например: композитор и фольклор, «прочтение» сюжетов, понимание глобальных философских, эстетических и духовно-этических проблем и т. п. В рамках же статьи представляется целесообразным вновь обратиться к концепции И. Туковой, в которой рассматриваются три основных этапа работы композитора с жанровыми параметрами произведения: определение наиболее характерных черт жанрового инварианта; процесс жанротворчества (трансформация жанрового инварианта); рождение нового произведения (жанрового варианта) [7, 33]. Исследовательница подчеркивает, что «степень отличия варианта от инварианта в конкретном произведении и определяет «творческую свободу» в подходе композитора к жанровой модели в каждом отдельном случае» [7, 34].

Таким образом, целью дальнейшего анализа Концерта-рапсодии В. П. Задерацкого становится выявление особенностей композиторского подхода к инвариантным жанровым характеристикам согласно градациям стилевого фактора и определение степени соотнесенности индивидуальных творческих решений с уже ставшими к тому времени традиционными моделями.

В данном случае ситуация усложняется тем, что заявленная композитором в названии жанровая программность представляет собой не что иное, как жанровый синтез, соединение двух жанров — концерта и рапсодии. Соответственно речь будет идти о двух структурно-семантических инвариантах и композиторской интерпретации, как создании нового жанрового варианта, соединяющего признаки нескольких жанрово-стилевых моделей. Гипотеза о нескольких моделях объясняется не только наличием двух исходных жанров, но и тем, что каждый из них к середине XX века прошел определенный путь, охватывающий не одно столетие, и, следовательно, в музыкальной практике накопился определенный опыт композиторской работы с инвариантами.

Как известно, жанр инструментального концерта богат в историческом плане: его путь охватывает четыре эпохи (барокко, классицизм, романтизм и XX век). Кроме того, он оказался достаточно лабильным, что привело к появлению ряда жанровых вариантов в прямом смысле этого слова, например: симфония concertante, konzertstück, концертно, концерт для оркестра, сольный концерт, симфония с солирующим инструментом и множество самых различных произведений с чертами концерта.

Истории и эволюции жанра инструментального концерта посвящена значительная часть исследования К. Билой, где подробно рассматриваются и константные характеристики структурно-семантического инварианта [1, 54–55]. Так как этот аспект имеет значение для нашего исследования, кратко перечислим их:

- трехчастность композиции (иногда — четыре части);
- контраст активно-императивного и лирического начал в первой части; воплощение лирики или философского начала — во второй; жизнеутверждающее обобщение как содержательная функция третьей части;
- традиционное темповое соотношение частей: «быстро» — «медленно» — «быстро»;
- регламентированность формообразования: первая часть — сонатное аллегро, вторая часть предполагала определенную свободу выбора (варианты двух- или трехчастности), третья — рондо, рондо-соната или снова сонатное аллегро; в 4-частном цикле третья часть имела, как правило, танцевальную жанровую основу;
- принцип концертирования основывается на контрасте солиста и оркестра, что приводит к возникновению так называемого «игрового диалога»;

- виртуозность партии солиста, которая особенно продемонстрировалась в каденциях перед репризными разделами форм;
- комплементарность соотношения ролевых функций солиста и оркестра.

Учитывая продолжительность пути исторического развития инструментального концерта, целесообразно систематизировать в виде таблицы основные характеристики четырех жанрово-стилевых моделей согласно хронологии (подобная таблица есть в указанном выше исследовании К. Билой) [1, 44]:

Определяющие параметры	Барокко	Классицизм	Романтизм	XX век
принцип концертирования	контраст	согласование	соревнование	согласование
соотношение солист — оркестр	равноправие, игровой диалог	доминирование солиста в плане виртуозности	доминирование солиста в плане образного развития	равноправие, полипластность
цикл	3 или 4 части	3 части	1, 3, 4 части	1, 3, 4 части
каденция солиста	необязательна	обязательна	обязательна	необязательна
сонатная форма в I части	обязательна	обязательна	обязательна	необязательна

В Концерте-рапсодии В. П. Задерацкого первое, на что обратим внимание, это — одночастность композиции. Здесь уже прослеживается связь с романтической жанрово-стилевой моделью. Как известно, именно в эпоху романтизма стала особо ощутима тенденция к сжатию цикла в одночастность. Не менее важным представляется и тяготение композиторов-романтиков к жанру миниатюры. Эта особенность также проявится в жанрово-стилевых решениях В. П. Задерацкого.

Подобна традициям романтизма и композиционно-драматургическая логика внутренней организации музыкального материала в границах этой одночастности. В ней четко в структурном и образном планах обозначены пять основных разделов и вступление.

Вступление представляет собой чередование двух контрастных тематических образований, являющихся составными элементами украинской народной песни «І шумить, і гуде». Как стало достаточ-

но распространенным в XX веке, тематизм вступления неоднозначен в своем функционировании на уровне всей целостной композиции. Так, в данном случае, оба тематических образования, с одной стороны, вроде бы отстранены от дальнейшего действия в смысловом и композиционном планах. С другой же стороны — они ощутимо принимают в нем участие на интонационном уровне.

Первое тематическое образование (условно обозначим как материал «а») по жанрово-интонационным истокам ассоциируется с «призывом» или «фанфарой». Сама интонация могла бы напоминать семантическую структуру вопроса, но этому противоречит достаточно интенсивная динамика и двойственность ритмической формулы: сочетание хорей (ход с сильной доли) и анапеста (двойной преддыкт восьмыми с акцентированной четвертной длительностью на слабой доле), что создает ощущение колебания ритмических структур между двухдольным и трехдольным размерами. В интонационном плане обратим внимание на хроматический ход (e-dis-d — в первом проведении и cis-his-h — во втором), который образуют нижние звуки вертикалей, подчеркнутые технически (пиццикато и тремоло). Появление в вертикали повышенной четвертой ступени и в следующем такте четвертой натуральной в сочетании с вертикальной септимой на тремоло сразу разрушает диатоничность ля-мажорного аккорда, прозвучавшего в первом такте. Все эти особенности способствуют возникновению ощущения какого-то ожидания, некоторой напряженности.

Второе тематическое образование (обозначим как материал «в») резко контрастирует первому. Оно представляет собой однообразное движение шестнадцатыми длительностями по диатонической секвенции с секундовым шагом. Первое (нисходящее) и второе (восходящее) проведение исполняются одним штрихом (переменным), что подчеркивает однообразность и целостность движения. Подчеркнутые метрически (сильная и относительно сильная доли) звуки ритмоформулы звеньев секвенции образуют нисходящую гамму по ре-мажору в первом проведении и восходящую по натуральному си-минору — во втором. Принципиальная простота и даже некоторая нарочитая прямолинейность этого тематизма компенсируется, в некотором роде, ощущением движения и пространственности. Первое же тематическое образование в обоих проведениях создает ощущение чего-то более статичного, как бы остановившегося во времени и пространстве.

Схематически вступление можно представить следующим образом:

Материал «а»	Материал «в»	Материал «а»	Материал «в»	Чередование элементов из «а» и «в»»
4 такта	4 такта	4 такта	4 такта	4 такта
Движение от тоники (A-dur) к субдоминанте	Нисходящее движение с опорными звуками по гамме ре-мажор	Движение от fis-moll (IV ступень) к II ступени по ля-мажору (си)	Восходящее движение с опорными звуками по гамме натурального си-минора	Сжатое чередование по одному элементу из каждого материала (нисходящая кварта из «а» и звено секвенции из «в») с потактовым чередованием тоники и нижней медианты

Четкость структурной организации вступления ассоциируется с образом чего-то постоянного и незыблемого. Контраст тематических образований явно построен на принципе антиномии, которую подчеркивает чередование мажорного и минорного ладов, диатоники и хроматики, принципах ритмической организации, технических способов звукоизвлечения. Чтобы избежать прямолинейной трактовки этих двух тем-образов, интерпретировать «содержательно-сюжетную» сферу вступления можно именно как репрезентацию антиномичности как основного принципа организации Мироздания. Хотя в то же время, учитывая склонность В. П. Задерацкого к конкретизации замысла и образов (с помощью программы или интонационно-тематических знаков-символов), можно предположить, что во вступлении кроется «призыв к чему-то» (материал «а») и «стремление куда-то» (материал «в»), что, очевидно, не противоречит принципам антиномичного сосуществования двух разных начал.

В приведенной выше таблице-схеме описываются особенности организации тематического материала в последних 4 тактах вступления. Как уже говорилось выше, элементы из «а» и «в», так или иначе, принимают участие в дальнейшем развертывании музыкального действия. В этих четырех тактах благодаря сжатию чередования контрастных построений происходит как бы синтезирование, завершающее тезисно-антитезисное противопоставление исходного тематизма. Эта завершающая вступление фаза одновременно выполняет еще две функции: переход к собственно первому разделу произведения и подготовка темы этого раздела, которая состоит из двух контрастных элементов, родственных тематизму «а» и «в».

Тема первого раздела (или первого эпизода) по интонационным истокам близка к жанру польки и представляет собой почти цитированное изложение указанной выше песни «І шумить, і гуде». Собственно танцевальный характер, уже ставшие привычными и узнаваемыми по вступлению ритмо-интонационные комплексы, преобладание мажорного ладового наклонения (несмотря на хроматизацию гармонической вертикали и альтерацию ступеней лада), метрическая стабильность — все это в целом создает образ достаточно светлый и даже несколько пасторальный: как своеобразная зарисовка на народно-бытовую тематику. Но зная о склонности композитора к символизации и помня о появлении во вступлении нисходящих хроматических ходов, которые в контексте творчества В. П. Задерацкого имеют вполне определенное значение («катабасис», «смерть»), нельзя не обратить внимание на их присутствие и в фактурной организации польки в обеих партиях (dis-d-cis в 3–4 тактах начала темы, [тт. 23–24]). Это единичное проведение звучит как напоминание или, скорее, как предупреждение, так как собственно раздел, основанный на теме «польки», заканчивается продолжительной (четыре такта восьмью длительностями) хроматической нисходящей гаммой в партии оркестра [тт. 51–54].

После небольшой связки на элементах «польки» (которые, в свою очередь, наследованы из вступления) следует новая тема, знаменующая начало нового раздела.

Это действительно новый тематизм, не имеющий ничего общего со всем предыдущим материалом: он основан на героической песне «Засвіт стали козаченьки». Но композитор меняет ее исходный маршево-удалой характер. Распевность мелодической линии, плавность движения, мажоро-минорная ладовая окраска, полифонизация фактуры — все это в совокупности создает, однозначно, образ лирический. Но это лирика особого плана. Она не имеет ничего общего с образами романтического томления и страдания или утонченно-мечтательными состояниями. Напротив: для темы характерна эмоциональная сдержанность, сосредоточенная самоуглубленность, спокойное дыхание фразировки. Учитывая наличие в жанрово-интонационных истоках признаков декламационности и применяемые технические приемы звукоизвлечения в сочетании с преобладающим легато, можно говорить о проявлении лирико-эпического начала, а точнее — об ассоциации с жанром «баллады». В целом образ, царящий в этом разделе, символизирует духовное начало, во всей его самоценности, целостности и фундаментальности.

Заканчивается раздел «покачиваниями» на секундовых интонациях в партии домры. Эти интонации неизбежно вызвали бы довольно прямую ассоциацию с жанром колыбельной, если бы не сопровождающее их указание на *accelerando* и *crescendo*, в результате чего они трансформируются в интонации жалобы или стона. Это впечатление усиливается одновременно звучащим в оркестровой фактуре хроматическим нисходящим ходом gis-g-fis-f. Таким образом, вновь появляется определенный символ — символ-предупреждение, символ-угроза, символ-fatum.

После своеобразной интерлюдии-перехода, основанной на контрапунктическом соединении двух контрастных типов движения, которые были задекларированы в материалах «а» и «в» во вступлении, начинается третий раздел. Тема, звучащая в нем, по своим жанрово-интонационным истокам не вызывает сомнений в определении: это гопака, мужской танец, испокон веков символизировавший мужественность, силу, удачу, мощь. Тема основана на украинской народной песне «Ой, лопнув обруч біля діжечки».

Но при этом жизнеутверждающий и оптимистичный образ омрачен: в партии оркестра ему противостоит в своей подчеркнутой акцентами неумолимости нисходящий хроматический ход, усиленный секвенционно-вариантным повторением: g-fis-f-e, f-f-e-dis. Добавим, что он был предвосхищен в последних тактах интерлюдии, подготавливающей появление темы гопака: в партии домры звучит ход a-gis-g-fis-f.

Этот раздел самый продолжительный, так как включает в себя не только экспонирование нового тематического материала, но и его разработку, кульминацию и апофеозную трансформацию образа. Обратим внимание, что экспозиционное изложение материала отличается от предыдущих разделов. Если во вступлении звучит только домра-соло, а темы польки и баллады проводятся только в партии солиста без репрезентации оркестром и без дальнейшего развития, то тема гопака — согласно канонам жанра концерта — экспонируется поочередно в обеих партиях.

Проведение темы в оркестре приводит к эпизоду, который имеет развивающий характер, но при этом вызывает определенные ассоциации с массовыми сценами. Этому способствует и откровенное, не скрытое в фактурных пластах и не рассредоточенное во времени появление символического хроматического движения в контрапункте в экспонировании темы гопака. Обобщенность и внеличностность

тематического материала «массовой сцены» подчеркивается также приоритетностью партии оркестра. При всей яркости образа и его эмоциональной насыщенности это действительно не раздел, а лишь эпизод, структурно разомкнутый и несамостоятельный в тематическом плане. Более того, возникает ощущение, что выполняет лишь функцию подготовки появления следующей темы.

Новый, четвертый раздел, озаглавлен появлением темы, оригинальной с точки зрения своего «происхождения». С первых же интонаций слышно безусловное родство с темой из второго раздела. Более того, первая фраза фактически представляет собой начало баллады в увеличении. Осуществляя кульминационное завершение предыдущей «массовой сцены», тема звучит только в партии оркестра, как грандиозный апофеоз. От сосредоточенно-декламационного образа баллады не остается практически ничего, кроме отдельных интонаций. Происходит полная трансформация: это уже не эпическая лирика, это — героический эпос, выраженный через гимнические жанрово-интонационные истоки. Таким образом, собственно тема песни «Засвіт встали козаченьки» возвращается к своим изначальным жанровым истокам: марш и гимн.

После этой кульминации следует эпизод, полностью основанный на трех тематических образованиях: «а» и «в» из вступления и сопровождающий их, рассредоточенный в фактуре хроматический ход a-gis-g, который воспринимается уже не как угроза, а, скорее, как напоминание.

Такое возвращение материала вступления, хоть и не в исходном (экспозиционном), а в разработочно-развивающем виде все равно выполняет свою семантическую функцию: отвлекая от собственно действия, оно подготавливает слушателя к «выступлению» солиста — каденции. Хотя в нотах и нет соответствующего комментария в отличие от небольшого сольного фрагмента в репризе, но все необходимые атрибуты соблюдены: виртуозность, импровизационность, динамичность и месторасположение перед репризой.

Репризный раздел достаточно традиционен. В нем осуществляется возвращение в основную тональность (ля-мажор), поочередно проводятся темы польки из первого раздела, баллады из второго раздела. Третьей по счету вместо гопака появляется гимническая тема в уменьшении, но усиленная дублированием всем оркестром.

Далее, перед очередной небольшой каденцией (уже обозначенной в нотах) в оркестре звучит тема гопака. Звучит она неожиданно

тихо (*p*) на фоне арпеджированных «переборов» в партии домры. Возможно, этот эпизод в репризе выполняет функцию так называемой тихой кульминации, как отголосок или воспоминание о минувших событиях. Но после небольшой интерлюдии на элементах тематизма «а» из вступления тема гопака возвращается в своем первоначальном «удольском» виде. Показательно, что одновременно возвращается и контрапунктирующий с ней хроматический ход *gis-g-fis-f-e*, как своеобразный знак того, что «ничто не забыто». В это же время наблюдается разительная метаморфоза, произошедшая с начальным мотивом тематизма «а» из вступления. Теперь это уже не скрытый вопрос — это теперь несомненный призыв к действию, фанфара, которая на последних минутах звучания (с 363 тт.) интонационно раскачивается «маятником», вызывая ассоциацию с колокольным перезвонком, который символизирует жизнеутверждающее начало.

Выводы. Таким образом, в результате проведенного анализа собственно структурную организацию этой одночастной композиции можно трактовать с разных позиций, в результате чего возникает несколько равнозначно аргументированных вариантов:

1. Как и в любой одночастной композиции, здесь присутствует явная трехфазовость. Экспозиционный раздел (самый развернутый) включает вступление (два тематических образования) и репрезентацию разнохарактерных тем польки, баллады и гопака. Средний раздел включает традиционные элементы развития («массовая сцена»), подготовку кульминации, собственно кульминацию на трансформированной теме баллады, своеобразное «вторжение» материала вступления (дань романтическим традициям) как подготовку каденции и собственно каденцию. Репризный раздел традиционно подводит к возвращению основной тональности и средоточием всего предшествующего образного материала. Возможно даже обозначить признаки небольшой коды, знаменующей «колокольными перезвонами» позитивность завершения действия.

2. Внутри одночастности просматриваются определенные ассоциации с трактовкой сонатной формы, характерной для эпохи романтизма. За вступлением сохраняются его функции. Тема польки выполняет функцию главной партии. После связующей, построенной на предыдущем тематическом материале, следует побочная партия — тема баллады. Тему гопака можно рассматривать двояко. Один вариант — как вторую тему побочной партии. Второй вариант представляется более правдоподобным с точки зрения романтических

традиций. Эта тема — эпизод в разработке; именно на ней строится собственно развитие и разрешается «конфликт». Именно она влияет на преобразование (а значит — развитие) темы баллады в кульминационной зоне. Каденция сохраняет свое положение и свой статус. Реприза тоже представляется достаточно традиционной.

3. Третий вариант трактовки формы непосредственно связан с циклическим принципом организации тематического материала. А в связи с этим можно предположить, что вступление и полька — это I часть, баллада — II, гопак с последующим развитием и кульминацией — III часть, а реприза выполняет функцию Финала.

Таким образом, если вернуться к приведенной выше таблице характеристик инструментального концерта в разные эпохи, становится очевидным, что Концерт-рапсодия В. П. Задерацкого больше тяготеет к романтическому типу жанрово-стилевой модели. Об этом свидетельствуют, в первую очередь, особенности формообразования (структурный аспект). Кроме того, композитор (осознанно или интуитивно) распределяет ролевые функции между солистом и оркестром в согласии с образно-драматургическим замыслом, а не с целью воплощения принципа игрового диалога или соревнования, характерных для эпох барокко и классицизма.

Но здесь возникает еще один аспект композиторской интерпретации в данном произведении, который был затронут лишь косвенно. Речь идет о второй составляющей в жанровой программе — жанре рапсодии. Важно то, что именно ее атрибутивные свойства как структурно-жанрового инварианта во многом определили особенности композиторской интерпретации романтической жанрово-стилевой модели.

Как известно, рапсодия уходит корнями в Древнюю Грецию и является по сути декламацией нараспев, пением-сказанием эпического плана. В музыкальном профессиональном искусстве рапсодия как самостоятельный жанр сформировалась именно в эпоху романтизма, часто отождествляясь или пересекаясь с жанром фантазии. Именно в эту эпоху традицией стало закладывание в основу музыкального материала рапсодии фольклорного тематизма. Эта традиция особенно широко распространилась в сфере народно-инструментального исполнительства в XX веке и сформировалась в виде устойчивой жанрово-стилевой модели двух типов: романтической и современной.

Таким образом, Концерт-рапсодия В. П. Задерацкого и в этом отношении является собой наследование, в известной степени, традиций

романтизма: кажущаяся спонтанность и фантазийная импровизационность в последовательности тем-образов и опора на фольклорный материал. При этом, как пишет В. В. Задерацкий, «характер и тип гармоний совсем не принадлежит романтическому времени <...> и музыка эта не может быть отнесена к так называемому постромантизму <...> Здесь же «договаривание» осуществляется в атмосфере новооткрытий в области языка и формировании музыкальной ткани. В этом, скорее всего, следует полагать первый (коренной) признак неоромантизма <...>» [5, 230–231].

В заключение обозначим те особенности индивидуального стиля В. П. Задерацкого, которые, на наш взгляд, повлияли на его интерпретацию традиционных жанрово-стилевых моделей и обусловили создание нового «жанрового варианта»:

1. Неоромантическая составляющая в индивидуальном стиле композитора оказала несомненное влияние на его вкусовые приоритеты при выборе жанрово-стилевых моделей.

2. Даже при смешении разных принципов формообразования (сонатно-симфонический цикл, характерный для концерта, и импровизационная свобода, свойственная рапсодическому жанру) в произведении ощущается стремление к четкости и логичности структурной организации. Эта особенность наводит на мысль о своеобразной приверженности традициям классицизма и особенно барокко. К последнему относится намек на сюитный принцип организации материала (четко обозначенные границы образных сфер), а в драматургическом плане — предпочтение оказывается не столько собственно развитию и столкновению (конфликту или коллизии), сколько принципу контрастного сопоставления.

3. Особого внимания заслуживает композиторский подход к фольклорному материалу. Несмотря на открытое, откровенное обращение к устойчивым жанрово-интонационным кодам, характерным для украинского народного творчества, художественный метод В. П. Задерацкого сложно отнести к фольклоризму как таковому. Здесь будет более уместен термин «неофольклоризм», который Е. Дерев'янченко определяет как «тип музыкального мышления, сущность которого состоит в диалогическом объединении профессионально-академических и естественно-этнологических принципов отбора и организации звукового материала» [4, 72].

Автор не пользуется цитатами, а создает очень точные и семантически узнаваемые стилизации, которые можно было бы определить

словами В. В. Задерацкого как символы «безотчетного, почти мистического чувства привязанности к чему-то» [5, 15], вероятно к тому, что окружало композитора в детстве и к чему он вернулся под конец своего жизненного пути.

Как постскрипту, можно еще добавить, что в самом стиле изложения музыкального материала в Концерте-рапсодии сильно ощущается склонность к литературному дару, которым, как известно, также обладал В. П. Задерацкий. Это произведение действительно воспринимается как некое сказание, эпическое повествование, а авторская причастность к нему, его отношение к происходящему прослушиваются в казалось бы отстраненных, но вместе с тем глубоко личностных интонациях первой темы вступления, пронизывающих всю образную драматургию. Не менее важной, с точки зрения повествования, представляется хроматическая тема-символ, постоянно принимающая участие в музыкальном действии и добавляющая оттенок напряженности, настороженности или своеобразного предупреждения. Обратим внимание на то, что указанная тема-символ «пронизывает» все творчество композитора. Поэтому она, несмотря на свое исторически сложившееся образно-философское значение, также обретает глубоко личностный характер. В целом же произведение напоминает ряд своеобразных «зарисовок», т. е. чередование миниатюр, цель которых — изобразить красу, самобытность и разнообразие духа той земли, на которой В. П. Задерацкий родился и на которую вернулся, завершая свой жизненный и творческий путь.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): монографія. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2011. 140 с.
2. Васильев В. Формирование современного камерно-академического репертуара для баяна. *Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства*. сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных. 2010. Вып. 178. С. 36–53.
3. Голяка Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.
4. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 214 с.
5. Задерацкий В. В. *Per aspera...* М.: Композитор, 2009. 320 с.

6. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2006. 17 с.

7. Тукова І. «Жанротворчество» и творчество «в жанре». *Музичний твір як творчий процес*: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. ст. 2002. Вип. 21. С. 31–38.

REFERENCES

1. Bila, K. (2010). Genre-style model of an instrumental concerto and the concept of a composer's encirclement (based on works of L. M. Koloduba): monograph. Kyiv-Nizhyn: Publisher Sole Proprietor M. M. Lysenko, 2011 [in Ukrainian].

2. Vasyliiev, V. (2010). Formation of the modern chamber-academic repertoire for bayan. Questions of modern bayan and accordion art. Collection of works of the Russian Academy of Music named after Gnesiny 2010. Issue 178. p. 36–53 [in Russian].

3. Holiaka, H. (2008). Creativity of Volodymyr Zubitskyi in the context of the development of the hourly accordion repertoire: Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

4. Derevianchenko, O. (2005). New folk studies in the music of mysticism: statics and dynamics in the first half of the XX century. candidate's thesis. Kiev, [in Ukrainian].

5. Zaderatskyi, V. (2009). Per aspera... Moscow: Compositor [in Russian].

6. Saldan, S. (2006). Genre and style models for piano from Lviv composer school of the XX century. candidate's thesis. Kiev, [in Ukrainian].

7. Tukova, I. (2002). 'Creating genre' and creativity 'in the genre'. Scientific bulletin of the *P. I. Tchaikovsky National Music academy of Ukraine*. Musical work as creative process: collection of articles 2002, Issue 21. p. 31–38 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017

УДК 78.03:78.071.1+787.61 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-269-279

Елена Анатольевна Хорошавина

<https://orcid.org/0000-0001-9792-0134>

кандидат искусствоведения, и.о. доцента

кафедры народных инструментов

ОНМА имени А. В. Неждановой

elkhguitar@ukr.net

ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СЕРБСКОЙ ГИТАРНОЙ ТРАДИЦИИ: ОТ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ УСТАНОВОК К УНИКАЛЬНЫМ СТИЛИСТИЧЕСКИМ ПРИЕМАМ

Целью статьи является стремление рассмотреть исполнительскую сербскую традицию в единстве ее национально-культурных установок и уникальных стилистических приемов. Методология предполагает единство таких методических подходов, как историографический, историко-культурологический, жанрово-стилевой, интерпретативно-текстологический, семиологический и герменевтический. Научная новизна определяется, с одной стороны, выявлением новых путей изучения сербской национальной культуры, с другой — углубленным изучением уникальных стилистических приемов в сербском гитарном исполнительстве. Выводы. Исполнительская сербская гитарная традиция представляет собой подвижную и динамично развивающуюся систему, продуцирующую новые творческие идеи и способы их реализации. Исполнительская сербская гитарная традиция одновременно выражает и общие коллективные установки, и уникальные индивидуальные черты, основываясь при этом на исторических и культурных национальных установках. Творчество выдающейся творческой индивидуальности, композитора и исполнителя Уроша Дойчиновича является узловым моментом истории сербского гитарного искусства ХХ — начала ХХІ в., поскольку представляет, с одной стороны, народную музыкальную культуру, которая имеет национальное самосознание и коллективные мировоззренческие установки. С другой стороны, оно воплощает профессиональные композиторские принципы, связанные с академическими традициями гитарного искусства и с формами и принципами существования музыкально-исполнительской деятельности.

Ключевые слова: гитарное исполнительство, исполнительская сербская гитарная традиция, национальные культурные установки, исполнительский стиль, стилистические приемы.

Khoroshavina Elena Anatolievna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of Department of Folk Instruments of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Ways of forming the Serbian performing guitar tradition: from national cultural settings to unique stylistic techniques

The purpose of this article is the desire to consider the performing Serbian tradition in the unity of its national-cultural settings and unique stylistic techniques. **The methodology** assumes the unity of such methodological approaches as historiographic, historical and cultural, genre-style, interpretive-textual, semiological and hermeneutic. **Scientific novelty** is determined on the one hand by the identification of new ways of studying the Serbian national culture, on the other — an in-depth study of unique stylistic techniques in the Serbian guitar performance. **Findings.** The Serbian performing guitar tradition is a fluid and dynamically developing system, producing new creative ideas and ways to implement them. The performing Serbian guitar tradition simultaneously expresses both common collective settings and unique individual traits, based on historical and cultural national settings. The work of the outstanding creative individuality, the composer and performer Uros Dojchinovic is a focal point of the history of Serbian guitar art of the XX — early XXI century, as it represents, on the one hand, folk musical culture, which has a national identity and a collective worldview. On the other hand, it embodies the professional composer principles associated with the academic traditions of guitar art and with the forms and principles of the existence of musical and performing activities.

Keywords: guitar performance, performing Serbian guitar tradition, national cultural setting, performing style, stylistic techniques.

Хорошавіна Олена Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри народних інструментів

Шляхи формування виконавської сербської гітарної традиції: від національно-культурних настанов до унікальних стилістичних прийомів

Метою статті є прагнення розглянути виконавську сербську традицію в єдності її національно-культурних настанов та унікальних стилістичних прийомів. **Методологія** передбачає єдність таких методичних підходів, як історіографічний, історико-культурологічний, жанрово-стильовий, інтерпретативно-текстологічний, семиологічний та герменевтичний. **Наукова новизна** визначається, з одного боку, виявленням нових шляхів вивчення сербської національної культури, з іншого — поглибленим вивченням унікальних стилістичних прийомів в сербському гітарному виконавстві. **Висновки.** Виконавська сербська гітарна традиція є рухливою системою, що динамічно розвивається, яка продукує нові творчі ідеї та способи їх реалізації. Виконавська сербська гітарна традиція одночасно висловлює і загальні колективні настанови, й унікальні індивідуальні риси, спираючись при цьому на історичні і культурні національні установки. Творчість видатної творчої індивідуальності, композитора

і виконавця Уроша Дойчиновича є вузловим моментом історії сербського гітарного мистецтва XX — початку XXI ст., оскільки представляє, з одного боку, народну музичну культуру, яка має національну самосвідомість і колективні світоглядні установки. З іншого боку, вона втілює професійні композиторські принципи, пов'язані з академічними традиціями гітарного мистецтва і з формами і принципами існування музично-виконавської діяльності.

Ключові слова: гітарне виконавство, виконавська сербська гітарна традиція, національні культурні установки, виконавський стиль, стилістичні прийоми.

Актуальность данной статьи объясняется тем, что сербская музыкальная культура представляет уникальный образец формирования и сохранения национальной идеи, несмотря на все сложности, которые возникали в процессе ее исторического пути. Феномен гитарного искусства занимает в ней очень заметное место, однако с музыковедческих позиций это явление изучено недостаточно. Национальное становится тем катализатором, благодаря которому осуществляются кардинальные изменения в искусстве и поиск новых форм выражения культурной, в том числе исполнительской традиции, сопровождается существенным реформированием музыкального языка, находит свое выражение в формировании сербской исполнительской гитарной традиции.

Целью статьи является стремление рассмотреть исполнительскую сербскую традицию в единстве ее национально-культурных установок и уникальных стилистических приемов. **Методология** предполагает единство таких методических подходов, как историографический, историко-культурологический, жанрово-стилевой, интерпретативно-текстологический, семиологический и герменевтический. **Научная новизна** определяется, с одной стороны, выявлением новых путей изучения сербской национальной культуры, с другой — углубленным изучением уникальных стилистических приемов в сербском гитарном исполнительстве.

Изложение основного материала. Проблема изучения генезиса гитарного искусства на Балканах в целом и в Сербии в частности оставалась практически открытой до недавнего времени. Благодаря исследовательским работам У. Дойчиновича, основанным на археологических материалах, стало возможным проследивание динамики развития и выстраивание общей линии генезиса гитарного искусства региона в европейском культурном контексте. Наряду с этим

чрезвычайно важным вопросом при рассмотрении формирования сербской исполнительской гитарной традиции оказывается проблема национальной идентичности.

Св. Николай (Велимирович) подчеркивает, что одним из опорных моментов является народная нераздельная целостность, как физическая, так духовная и нравственная, в связи с чем «все грани народной жизни и установок нераздельны, соединены не механически одна с другой, но срослись так, что соки одной питают другую» [4, 574]. Автор указывает, что в этом органичном и священном понимании нации коренится уникальная трактовка национальной культуры — «Евангельский и органичный национализм». Евангельским он именуется национализм за то, что «он защищает личность человека и способствует ее развитию до совершенства», органическим он его называет за то, что «он защищает индивидуальность самого народа как цельности, чтобы не соблазниться империализмом или не рассеяться в интернационализме» [4, 574–575].

Полная драматических событий судьба сербского народа, на земли которого на протяжении многих веков претендовали в разное время Турция, некоторые европейские страны, Болгарское царство, возможно, стала причиной формирования уникальных особенностей сербского национального характера. Автор исследования о сербской нации и стране М. Э. Дурхам писала еще в начале XX века о том, что изучая историю Сербии, можно сделать вывод, что «это одна постоянная боль», так как различные потрясения и гонения христианских народов на Балканах, начавшиеся с приходом турок, будут продолжаться до тех пор, пока турки не оставят эти земли [5]. Известно, что в 1690 г. из Старой Сербии в Венгрию вынуждены были переселиться почти 37 тысяч задруг (семейные группы от 50 до 80 человек, которые включают и братьев с их семьями). Не удивительно, что национальная идея в Сербии выражена столь ярко, однако не только осознание своей причастности к сербской нации особо примечательно, внимание привлекает и абсолютная готовность к личной жертве.

Подтверждением этого выступают размышления Д. Майерса о Я-концепции в социуме, где в качестве особо показательного примера он называет «такие определения, как «серб», «тамил», «курд» и «эстонец», — внутригрупповые идентификации, ради которых люди готовы на смерть» [3]. Собственно, воинствующее охранение своей национальной идентичности связано у сербов не просто с «памятью предков», но именно с защитой своих православных устоев. Их «на-

ционализм» — это скорее «здоровое и веками выстраданное ощущение национальной самодостаточности, гордость за свою историю и деяния своих предков, а также горечь за многовековой геноцид сербов» [6].

Как указывает в своем исследовании А. Кулиш, сербская национальная идентичность опирается на события XII–XIV веков (сербское государство Неманичей — Сербская деспотовина) и Первое сербское восстание 1804–1813 гг., которое возглавил Карагеоргий, затем в 1815 году второе восстание под руководством Милоша Обреновича и создание Сербского княжества. Трактующую в своем понимании духовность — национальный тип духовности, характеризуется особым комплексом аксиологических и нравственно-эстетических ориентиров и эмоциональных предпочтений следует отнести к числу базовых характеристик сербской культуры. Вся история сербского народа, находящегося в процессе постоянного сохранения и охранения своего жизненного и культурного пространства, неразрывно связана с православием. Именно православное вероучение явилось той мифопоэтической, культурной, религиозной, мировоззренческой базой, которая и определила национальный характер сербского народа [2].

В сербской музыкальной культуре ярко проявлялись несколько тенденций, а именно мощное воздействие византийской музыкальной традиции, народной сербской музыкальной культуры и влияние музыкальной культуры восточных стран. О тесной связи между сербской и византийской музыкальной традициями писали многие исследователи, приводя в качестве доказательств отсутствие и в одной и в другой музыкальной традиции наличия скачков на большие интервалы (кварта, квинта и т. д.), стремительных гаммообразных и арпеджированных пассажей [8].

С другой стороны, выдающихся византинист и историк Эгон Велес указывал, что, говоря о византийской музыкальной культуре, нельзя не учитывать тот факт, что империя объединяла огромные территории, включающие в себя множество различных музыкально-культурных проявлений, характерных для стран Малой Азии, Сирии, Месопотамии и Египта и их влияние нельзя исключать. Вероятность диалога культур усиливалась и в связи с особенностью географического местоположения Сербии.

Динамичное развитие исполнительской сербской гитарной традиции как профессиональной формы музицирования и активный рост сербской исполнительской гитарной школы приходится на

первую половину XX столетия. Следует особо отметить, что главным образом подобное бурное развитие сербского академического гитарного исполнительства основывается на деятельности ряда ярких творческих личностей, внесших неоценимый вклад в развитие этого вида искусства. В первую очередь следует обратиться к творческой деятельности известного сербского композитора и гитариста Йована Йовичича (Jovan Jovičić), который проявил себя не только как исполнитель, композитор, педагог, но еще и как исследователь. Им был опубликован ряд научных работ касательно акустических возможностей гитары.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов на протяжении четырех лет он учился у Андреса Сеговии в Музыкальной академии Киджана в Сиене (Италия). Впоследствии великий учитель говорил о Йоване Йовичиче: «Я с большим удовольствием констатирую, что югославский гитарист Йован Йовичич за время обучения в академии Киджана в моем классе добился огромных успехов в овладении инструментом как в художественном, так и в техническом отношении. Его ждет блестящая карьера исполнителя и педагога» [1]. Спустя много лет Андрес Сеговия подтвердил собственную характеристику и назвал Йована Йовичича одним из наиболее талантливых своих учеников, «большим мастером гитары», чье мастерство заслуживает восхищения.

Активную концертную деятельность Й. Йовичич начал в 1948 году, одно из его выступлений состоялось в прямом эфире на радио Дубровника и Белграда, что стало первым случаем концертной трансляции, в которой звучала сольная гитара. В репертуаре его концертных выступлений звучала самая различная музыка — от произведений композиторов Ренессанса, эпохи барокко, вплоть до самых современных на тот момент гитарных произведений. При этом большим разнообразием исполнительского репертуара значительное место он отводил произведениям, относящимся к национальной музыкальной традиции, основанной на народных темах. Более пятидесяти лет активной и плодотворной творческой деятельности стали значительным вкладом в популяризацию в Югославии классической гитары как сольного инструмента. Автором было опубликовано значительное количество научных работ, освещающих вопросы гитарного исполнительства, в том числе «Гитарный метод» в пяти томах, которых получил наивысшую оценку у ведущих гитаристов мира — Андреса Сеговии и Алирио Диаса.

Среди современных сербских гитаристов совершенно особое место занимает Урош Дойчинович (Uros Dojcinovic), блестящий гитарист-исполнитель, композитор, музыковед, педагог, издатель и значительный общественный деятель. Урош (Зоран) Дойчинович родился 15 мая 1959 года в г. Белграде, Республика Сербия (бывшая Югославия). В своем интервью, которое У. Дойчинович дал автору данной работы, он подчеркивал важность для формирования его творческой индивидуальности начального образования.

Он начал обучаться игре на гитаре в детском возрасте, приблизительно с семи лет, и первым его учителем был не педагог-гитарист в академическом учебном заведении, а наставник по гитаре, человек, который исполнял популярную и народную музыку — Бранко Перешич. Примечательна была его исполнительская манера, так как наряду со звукоизвлечением пальцами он зачастую играл медиатором. Дальнейшее образование У. Дойчинович продолжил в классе Нади Кондич, которая по базовому образованию была скрипачкой и теоретиком в начальной и средней музыкальной школе «Йосипа Славенски» Белград (Сербия) [7].

Н. Кондич возглавляла первый класс гитары в белградской музыкальной школе и стала основательницей мощной традиции гитарного исполнительства. В ее классе обучались многие выдающиеся исполнители-гитаристы, внесшие значительный вклад в развитие национального искусства игры на гитаре, в том числе и Душан Богданович. После завершения общего среднего и музыкального образования У. Дойчинович поступил на филологический факультет Белградского университета для изучения словесности и литературы.

Подчеркнем, что по окончании специализированной музыкальной школы и средней школы У. Дойчинович стал *первым в Белграде выпускником*, который закончил основную и среднюю музыкальную школы по гитаре и мог поступать в музыкальную академию. На тот момент в Югославии была единственная музыкальная академия в г. Загребе, где в 70-х годах XX столетия был открыт класс гитары. Первым преподавателем У. Дойчиновича в академии стал композитор Станко Прек [7].

Он был первым профессором по классу гитары, который обучал югославских музыкантов, в том числе и переквалифицирующихся преподавателей. Первое поколение музыкантов (не гитаристов), к которому относилась и Надя Кондич, приезжали к Станко Преку из всей Югославии и проходили у него курс переквалификации. Это был короткий курс, рассчитанный на два года, с периодичностью за-

нятий 1–2 дня в місяць, і за два роки навчаючись отримували ази і осваивали основи виконавських і технічних прийомів, а потім ставали першими викладачами по класу гітари в музичних школах Югославії.

Поэтому именно Урош Дойчинович стал одним из первых гитаристов, который не только получил высшее образование, но и продолжил свое дальнейшее обучение в аспирантуре Белградского университета по специальности музыковедение. Результатом обучения стало написание двух диссертационных исследований («Класична гитара у Југоисточној Европи до 1941 године»; «Српска гитаристичка литература 1941–2000»), которые объединяли в себе его научный интерес к музыкальному искусству, филологии и истории. Помимо этой работы У. Дойчиновичем написано достаточно большое количество исследовательских работ, многие из которых открывают совершенно неизученные страницы гитарного искусства («Following the Guitar Trails in Yugoslavia», «Gitara na Balkanu», «The Guitar Triumph», «Secret of the Guitar», «Tragom gitare u Makedoniji» и мн. др.) Иными словами, музыковедческая специализация определила еще один важный аспект деятельности У. Дойчиновича — научный, он написал значительное количество научных и исследовательских работ, затрагивающих вопросы гитарного искусства, подготовил большое количество лекций и мастер-классов [7].

Важной стороной творческой индивидуальности Уроша Дойчиновича, определившей во многом пути его развития, становится исполнительская деятельность. В творческом «багаже» У. Дойчиновича чрезвычайно активная концертная деятельность — им дано более 3000 концертов по всему миру (сольных, с различными составами, в синкретических музыкальных программах и т. д.); большое количество записей на радио и телевидении; значительное количество фондовых записей — более 60 записей на разных носителях, изданных разными компаниями. Совершенно отдельного внимания заслуживает его композиторское творчество, которое насчитывает более 600 произведений, написанных в разных жанрах и для различных составов. Здесь мы встречаем и оригинальные произведения для гитары соло, камерные произведения, транскрипции, аранжировки и переложения.

Он является одним из основателей и художественным руководителем Первого югославского фестиваля гитары (Заечар, 86), а затем Международной гитарной серии GITAFES (Смедерево), Междуна-

родного фестиваля гитары SORABIJA (Ниль), Международного фестиваля камерной музыки OLD-GOLD (Ниш), Международного фестиваля классической музыки VRNJCI (Vrnjačka Banja), Savicium Classic Fest (Љабач) и т. д. Он также является основателем и президентом Югославской гитарной Ассоциации.

У. Дойчинович выступает как постоянный член Ассоциации музыкальных деятелей Сербии, Ассоциации композиторов Черногории и Матицы сербской в Нови-Сад (Montenegro and Matica srpska in Novi Sad), а также членом Гитарного Фонда Америки (Guitar Foundation of America), Британского реестра гитарных учителей РГТ (The British Registry of Guitar Tutors RGT) и т. д. Урош Дойчинович ведет постоянную преподавательскую деятельность с 1978 года. Он работал в нескольких музыкальных школах в Загребе (Хорватия) и Белграде (Сербия), а с 1989 года был приглашенным лектором и профессором в большом количестве иностранных образовательных музыкальных учреждений (музыкальные консерватории, академии, университеты и т. д.) [7].

Урош Дойчинович является частым участником или главой жюри национальных и международных конкурсов для инструменталистов и композиторов, приглашается в качестве эксперта, как музыкальный лектор и преподаватель на мастер-классы и семинары в своей стране и за рубежом. За многолетнюю артистическую деятельность Дойчинович был награжден более чем 50 различными медалями, грамотами, дипломами и другими наградами в стране и за рубежом. Выступая в качестве культурного «Посла со своим инструментом» («Нация — Малайзия, 1992 год») «Ambassador with his instrument» («The Nation — Malaysia, 1992»), Урош Дойчинович стал американским почетным гражданином (Техас, 1992 год).

Урош Дойчинович также является создателем новой учебной программы обучения на классической гитаре в Республике Сербия (1987/1993) и автором специальной сербской методической и учебной литературы для гитаристов. И наконец, У. Дойчинович является автором первой написанной и опубликованной истории классической гитары в бывшей Югославии, охватывая в своем исследовании историю гитарного исполнительства не только Сербии, но и Черногории, Македонии и других балканских стран. Эти исследовательские работы имеют чрезвычайное значение, так как во многом объясняют те процессы, которые происходят в современном сербском гитарном исполнительстве.

Выводы. Исполнительская сербская гитарная традиция представляет собой подвижную и динамично развивающуюся систему, продуцирующую новые творческие идеи и способы их реализации. Она одновременно выражает и общие коллективные установки, и уникальные индивидуальные черты, основываясь при этом на исторических и культурных национальных установках. Творчество выдающейся творческой индивидуальности, композитора и исполнителя Уроша Дойчиновича является узловым моментом истории сербского гитарного искусства XX — начала XXI в., поскольку представляет, с одной стороны, народную музыкальную культуру, которая имеет национальное самосознание и коллективные мировоззренческие установки; с другой — воплощает профессиональные композиторские принципы, связанные с академическими традициями гитарного искусства и с формами и принципами существования музыкально-исполнительской деятельности.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Йован Йовичич [Электронный ресурс]. *Гитаристы и композиторы*. URL: <http://guitarmag.net/wiki/index.php>
2. Кулиш А. Актуальные исполнительские формы сербского баянно-аккордеонного искусства: дис. ... канд. искусствоведения: [спец.] 17.00.03 — музыкальное искусство. Одесса, 2013. 192 с.
3. Майерс Д. Социальная психология / пер. с англ. В. Гаврилова, С. Шпака, С. Меленевской, Д. Викторовой. СПб.: Питер КОМ, 1998. 688 с.
4. Святитель Николай Сербский (Велимирович). Национализм святого Саввы. *Святитель Николай Сербский. Собрание сочинений*. Линц: Изд-во Православной церковной общины. 2001. Кн. 2. С. 572–578.
5. Терзич С. Судьба Югославии и роль России [Электронный ресурс]. *Российские и югославские эксперты о ситуации на Балканах*. URL: bulsectionid=247
6. Традиция [Электронный ресурс]. *Календарь Сербской Православной церкви*. URL: http://www.crkvenikalendar.com/tradition_ru.php
7. Хорошавина Е. Творческая личность Уроша Дойчиновича в контексте современного гитарного искусства: дис. ... канд. искусствоведения: [спец.] 17.00.03 — музыкальное искусство. Одесса, 2017. 165 с.
8. Petrovic R. *Srpska narodna muzika*. Beograd: Nacna knjiga, 1982. 158 s.

REFERENCES

1. Jovan, Jovicic // Guitarists and composers: electronic resource. URL: <http://guitarmag.net/wiki/index.php> [in Russian]
2. Kulish, A. (2013). Actual performing forms of Serbian accordion-accordion art: Diss. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.03 Musical art. Odessa. [in Russian]

3. Myers, D. (1998). *Social psychology*. SPb. : Peter Kom. [in Russian]
4. St. Nicholas the Serbian, (Velimirovich). (. 2001). *The nationalism of St. Sava // St. Nicholas the Serbian. Collected Works*. Publisher of the Orthodox Church Community Linz. Vol. 2. [in Russian]
5. Terzic, S. The fate of Yugoslavia and the role of Russia. Russian and Yugoslav experts on the situation in the Balkans: an electronic resource. URL: bulsectionid=247. [in Russian]
6. Tradition // Calendar of the Serbian Orthodox Church: an electronic resource. URL: http://www.crkvenikalendar.com/tradition_ru.php. [in Russian]
7. Khoroshavina, E. (2017). Creative personality of Uros Doychinovich in the context of contemporary guitar art: diss. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.03 Musical art. Odessa. [in Russian]
8. Petrovic, R. (1982) *Srpska narodna muzika*. Beograd: Nacna knjiga. [in Serbian]

Стаття надійшла до редакції 20.09.2017

УДК 78.03+78.071.2/78.071.4 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-279-293

Тетяна Олександрівна Федчун

<https://orcid.org/0000-0002-7082-8618>

кандидат мистецтвознавства,

в.о. доцента кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної

академії імені А. В. Нежданової

tati.fedch@gmail.com

ІСТОРИЧНІ УМОВИ КОНЦЕРТУВАННЯ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ПІАНІСТІВ ЗА МЕЖАМИ РЕГІОНУ І НА ТЕРЕНАХ ЗАРУБІЖЖЯ У ХІХ–ХХ ст.

Метою статті є вияв історичних умов концертування західноукраїнських піаністів як прояв полікультурних складових у піаністичних традиціях регіону. Наукову новизну роботи визначають пріоритети аналізу впливу індивідуальних здобутків видатних представників європейського мистецтва на формування національної традиції у галузі фортепіанного виконавства й педагогіки та оцінки внеску західноукраїнських піаністів у мистецьке життя та фортепіанну педагогіку української діаспори. Методологія базується на міждисциплінарному підході, що дозволяє розглядати предмет дослідження в історичному, соціокультурному та музикознавчому аспектах. В роботі застосовано ряд методів, серед яких провідними є: теоретичний, історичний, аналітичний, ретроспективний, структурно-системний та компаративістський. Висновки. У між-

народній гастрольній діяльності піаністів — вихідців з регіону бачимо потужний географічний обшир представництва, стабільну успішність та визнання, які доводять сформованість та зрілість педагогіко-методичних установок регіонального фортепіанного мистецтва. Універсальність форм участі виявляється у відкритості експериментуванню, у залученні у перелік форм діяльності радіоконцертів, концертів-лекцій, аудіозаписів, офіційних представницьких виступів, у популяризації творів українських, зокрема регіональних та сучасних композиторів.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, фортепіанна виконавська традиція, виконавська культура, гастрольна діяльність, львівський піанізм.

Fedchun Tatiana Alexandrovna, Ph.D. in the History of Art, assistant professor of the concertmastering department, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Historical conditions for concert of Western Ukrainian pianists outside the region and abroad in the 19th–20th centuries

The purpose of the article is to identify the historical conditions for concert of Western Ukrainian pianists as manifestations of multicultural components in the pianist traditions of the region. **The scientific novelty** of this work determines the analysis of the influence of the individual achievements of outstanding representatives of European art on the formation of the national tradition in the field of piano performance and pedagogy, as well as the evaluation of the contribution of Western Ukrainian pianists to the artistic life and the piano pedagogy of the Ukrainian diaspora. **The methodology** is based on an interdisciplinary approach, which allows one to consider the subject of research in the historical, sociocultural and musicological aspects. A number of methods are involved in the work, among which the leading ones are: theoretical, historical, analytical, retrospective and structural-system and comparative. **Conclusions.** In the international tour of pianists — immigrants from the region, there is a significant geographical coverage, stable success and recognition, proving the formation and maturity of pedagogical and methodical installations of regional piano art. The universalism of forms of participation manifests itself in openness to experimentation, in attracting radioconcerts, concerts and lectures, audio recordings, official representative performances as a form of activity, in promoting the works of Ukrainian, in particular, regional and contemporary composers.

Keywords: piano art, piano performing tradition, performing culture, tour activities, Lviv pianism.

Федчун Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, и.о. доцента кафедры концертмейстерства Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Исторические условия концертирования западноукраинских пианистов за пределами региона и на территории зарубежья в XIX–XX вв.

Цель статьи — выявление исторических условий концертирования западноукраинских пианистов как проявления поликультурных составляющих в пианистических традициях региона. **Научную новизну работы** определяет анализ влияния индивидуальных достижений выдающихся представителей европейского искусства на формирование национальной традиции в области фортепианного исполнительства и педагогики, а также оценки вклада западноукраинских пианистов в художественную жизнь и фортепианную педагогику украинской диаспоры. **Методология** базируется на междисциплинарном подходе, позволяет рассматривать предмет исследования в историческом, социокультурном и музыковедческом аспектах. В работе задействован ряд методов, среди которых ведущими являются: теоретический, исторический, аналитический, ретроспективный, структурно-системный и компаративистский. **Выводы.** В международной гастрольной деятельности пианистов — выходцев из региона обнаруживается значительный географический охват, стабильная успешность и признание, доказывающая сформированность и зрелость педагогико-методических установок регионального фортепианного искусства. Универсализм форм участия проявляется в открытости к экспериментированию, в привлечении в качестве форм деятельности радиоconcertов, концерт-лекций, аудиозаписей, официальных представительских выступлений, в популяризации произведений украинских, в частности региональных и современных композиторов.

Ключевые слова: фортепианное искусство, фортепианная исполнительская традиция, исполнительская культура, гастрольная деятельность, львовский пианизм.

Актуальність. Перша половина XIX століття є періодом активізації налагодження творчих контактів з видатними представниками клавірного та фортепіанного мистецтва у якості гастролерів, приватних педагогів магнатських родин, театральних музикантів. Друга половина XIX ст. є етапом принципово якісних змін у фортепіанному виконавстві та професіоналізації піаністичної педагогіки Галичини, Закарпаття, Буковини завдяки діяльності низки видатних представників фортепіанного мистецтва: австрійського педагога, виконавця та організатора мистецького життя польсько-українських територій Франца Ксавера Моцарта, музиканта і громадського діяча з німецько-вірменським корінням, носія шопенів-

ської традиції Кароля Мікулі, німецького піаніста і композитора Йозефа Крістофа Кеслера, відомого чеського піаніста Людвіка Ма-река — учня К. Мікулі та Ф. Ліста, що поєднуються з чеською гілкою львівського піанізму в педагогічній діяльності Вілема Курца, який справив особливо потужний вплив на українську виконавську культуру регіону, та ін.

Метою статті є виявлення історичних умов концертування західноукраїнських піаністів як прояв полікультурних складових у піаністичних традиціях регіону. **Наукову новизну** роботи визначають пріоритети аналізу впливу індивідуальних здобутків видатних представників європейського мистецтва на формування національної традиції у галузі фортепіанного виконавства й педагогіки та оцінки внеску західноукраїнських піаністів у мистецьке життя та фортепіанну педагогіку української діаспори. **Методологія** базується на міждисциплінарному підході, що дозволяє розглядати предмет дослідження в історичному, соціокультурному та музикознавчому аспектах. В роботі застосовано ряд методів, серед яких провідними є: теоретичний, історичний, аналітичний, ретроспективний та структурно-системний та компаративістський.

Викладення основного матеріалу. Традиції гастрольного виконавства піаністів — вихідців із західноукраїнського регіону мають потужне коріння. Географія успішних гастрольних подорожей К. Мікулі, пік яких припадає на 1848–1858 рр., охоплювала численні міста Франції, Італії, Австрії, Румунії, піаніст виступав у Яссах, Кишиневі, Бухаресті, Києві, Хотині, Львові, Кракові, здобувши європейське визнання. Здобутий концертний досвід успішно реалізувався у подальшій діяльності на посаді керівника Галицького музичного товариства, в концертах якого він інтенсивно виступав як соліст та камераліст.

Від ХХ століття міжнародну концертну діяльність провадять численні польські піаністи Галичини, демонструючи результативність поєднання виконавських засад провідних центрів фортепіанної педагогіки.

Так, активним концертуванням в Західній Європі, Росії та Польщі (як соліст та ансамбліст) вирізняється учень Р. Стробля у Варшавському музичному інституті та Т. Лешетицького у Відні **Генрик Мельцер-Щавінський** — лауреат двох вищих нагород на II конкурсі Антона Рубінштейна в Берліні (22.08.1895). Ним здійснено низку аудіозаписів (В. 41–47).

Творча індивідуальність **М. Задори** сформована на поєднанні творчих засад паризької фортепіанної школи, педагогічно-виконавських принципів Т. Лешетицького, К. Барта, Ф. Бузоні у поєднанні з власним індивідуальним авторським стилем. У період роботи у консерваторії GMT (1911–1912 рр.) польський піаніст Міхаель Задора брав участь у міжнародному конкурсі піаністів і композиторів Антона Рубінштейна, який влаштовувався кожні п'ять років в іншій державі (так, перший конкурс під головуванням самого Рубінштейна відбувся в Петербурзі в 1890 році, другий — в 1895 році в Берліні, третій — в 1900 році у Відні, четвертий — в 1905 році в Парижі, п'ятий — у 1910 році в Петербурзі). «Конкурси ці залучали найкращих піаністів і композиторів усього світу. Досить назвати таких учасників, як Ф. Бузоні, І. Левін, А. Боровський, Л. Крейцер, В. Бакхауз, Л. Сирота, К. Ігумнов, А. Гедіке, М. Задора, А. Ген, Артур Рубінштейн, щоб судити про рівень цих конкурсів» [9].

Виконання М. Задори зафіксовано на LP та CD (В. 64), записи на 78 обертів, з яких лише невелика частка тиражована, більшість залишилася у власності автора. Однак, як це не парадоксально, на підставі цих записів дослідники приходять до висновку про визначну художню цінність його інтерпретацій і стверджують їх особливий інтерес з точки зору історії стилістики фортепіанної гри. На сьогоднішній день ще не зроблено систематичного перевидання записів М. Задори, хоча були реалізовані реставрації деяких з його записів, здійснених на дисках (на 78 обертів) компаніями «Перл» та «Наксос». Відомі також записи для «Polydog» в Німеччині в період між 1924 і 1927 рр., кілька дисків були зроблені для німецької компанії «Grammophon» в 1930 році, а також деякі — для «Ultrapphon», «Odeon» і «Vox». У 1940 році він зробив декілька записів для «Друзів Товариства звукозапису Америки». Їх цінність полягає в тому, що вони містять його виконання «Sonatinas» № 3 і 5 Ф. Бузоні, вальсів, етюдів, прелюдій та ноктюрнів Ф. Шопена, деякі з «Consolations» Ф. Ліста, і багато перекладів за творами Б. Ламара, Й. Раффа, Дж. Сгамбаті, Д. Скарлатті, Дж. Фільда, Й. Брамса, Л. Бетховена, Й. Н. Гуммеля, Антона Рубінштейна та власні композиції. Більшість його виконань справляє велике враження, але він тяжіє до швидких технічних творів, що особливо помітно в бузонівській «Кармен-Сонатині» (Chamber Fantasy on Themes from Bizet's Carmen) і «Токаті» К. Дебюссі, він володіє прекрасним звуковидобуванням, що видно з записів «Larghetto» А. Гензельта і «La Passion» Б. Ламара. Найбільш вражаючим є запис з перекладом твору

Д. Йенсена під назвою «Шепіт ніжного бризу», а найбільш популярним записом виконання М. Задори є запис сонатини № 6 «Супер-Кармен»¹ Ф. Бузоні.

Інтерпретаторський стиль піаніста досить стриманий, інтелектуалізований. У творах, зафіксованих звукозаписом, він у рівній мірі майстерний як у шопенівських творах, так і в «Сонатинах» Ф. Бузоні, а також у надзвичайно оригінальних транскрипціях та власних мініатюрах, виданих під псевдонімом «Pietro Amadis». Загалом, слідуючи піаністичним принципам школи Ф. Бузоні, М. Задора ігнорував новаторські засади його виконавської естетики — трактування піаніста були позбавлені масштабності та монументальності, притаманної його наставнику. Мистецьким смакам піаніста була ближчою естетика школи Т. Лешетицького. Його гра вирізнялася витонченістю, віртуозністю, легкістю. У репертуарі переважали твори малих форм. Для порівняння, наведемо характеристику фортепіанного виконавського стилю Т. Лешетицького за статтею В. Дельсона з «Музичної енциклопедії»: «Гра Т. Лешетицького відрізнялася ретельністю і витонченістю оздоблення деталей, завершеністю фразування та пластичним ліпленням форми. Експресія його була стриманою. П'єси дрібної форми (у т. ч. салонні) займали в репертуарі [Лешетицького] більше місце, ніж класичні твори» [2]. Ще одна випускниця цього ж класу Г. Альткорн-Лісіцка у 1919 році стала дипломанткою конкурсу піаністів ім. І. Падеревського в Любліні.

Одним з найрезультативніших виконавців-гастролерів виявив себе **Артур Гермелін** — вихованець Е. Штоермана у Відні. Піаніст виступав з програмами, у яких переважали композиції Ф. Шопена, Р. Шумана, К. Дебюссі, а також популяризував музику галицьких мистців польського та єврейського походження Кароля Шимановського, Александра Тансмана, Тадуеша Зігфріда Кассерна, Тадуеша Шеліговського.

Концертні тури А. Гермеліна охоплюють Варшаву (1926, 1931 рр.), Париж (1926–1927 рр., виступи у програмах Слов'янських Курсів при Сорбонні, ряд концертів «Товариства» на початку 40-х рр.), декілька американських міст під час турне у 1927 р.

М. Горшовський протягом винятково тривалої гастрольної активності виступав у численних містах різних країн Європи, США, Південної Америки (Львів, Варшава, Лодзь, Катовіце, Відень, Бер-

¹ Одна з поширених ужиткових версій назви твору.

лін, Гамбург, Ляйпціг, Париж, Мілан, Барселона, Мадрид, Будапешт, Рим (Ватикан), Лондон, Вашингтон, Нью-Йорк, Вермонт, Ріо-де-Жанейро), виступаючи і як піаніст-соліст, камераліст (у складі квартету), так і як ансамбліст (з Пабло Казальсом, Адольфом Бушем, Александром Шнайдером, Шандором Вегом). У 1906 р. виступив у «La scala», Карнегі-Холл (Нью-Йорк), Лондоні та Буенос-Айресі. «Протягом декількох десятиліть (Горшовський. — Т. Ф.) був другом і сподвижником Пабло Касальса¹, неодмінним учасником різноманітних фестивалів та курсів, які організував і проводив Касальс, грав з ним дуети, виступав в ансамблях. І все ж аж ніяк не тільки співпраця з великим віолончелістом змушувала любителів музики з повагою і захопленням вимовляти його ім'я: Хоршовський був великою і своєрідною особистістю на піаністичному горизонті, особистістю, яка залишила свій незгладимий слід у виконавському мистецтві нашого бурхливого століття» [1, 147].

Виконавська діяльність піаніста знаменна підготовкою циклу концертів гастрольного туру, у яких вперше в Бразилії прозвучали всі партити та ДТК Й. С. Баха (сезон 1942/43 рр. в Ріо-де-Жанейро) (В. 21), цикл концертів, що включив всі сонати В. А. Моцарта (Нью-Йорк, 1954) (В. 26, 27), всі фортепіанні твори Бетховена (В. 22, 23), включно з рідковиконуваною сонатою № 17 (Карнегі-холл, 1960), всі твори Ф. Шопена (в тому ж залі, 1966 (В. 24, 36).

Майстерність піаніста зафіксована у численних аудіозаписах, послідовно здійснених ним у співпраці зі світовими фірмами його часу: фірмою «EMI» (1936–1939 рр.) записано Сонати для віолончелі та фортепіано Л. ван Бетховена та Й. Брамса (з П. Казальсом) (В. 39–42), фірмою «Naxos» здійснені реставрації його концертних виконань фортепіанного концерту Моцарта № 27, зіграного з оркестром під керуванням А. Тосканіні в 1943 р. у Нью-Йорку (В. 36), творів Баха (Ріо-де-Жанейро, 1942–1943 рр.), Бетховена (Нью-Йорк, 1954 р.) (В. 29), Моцарта і Шопена (1960, 1966, 1990 рр. у Карнегі-холл, останній з них виконавець зробив у віці 98 років), фірмою звукозапису «Vanguard» — збірку сонат для скрипки та фортепіано, записаних у 1955 р. спільно з великим скрипалем І. Сігеті, а також — перший том ДТК Й. С. Баха, записаний у 1979 р. (В. 32). Музикант співпрацював з фірмами «HMV», «Columbia Records», «RCA», «Deutsche Grammophon», «Nonesuch Records» та багатьма іншими [8].

¹ В цитаті збережено правопис імен, вживаний автором.

У 1920–1930-ті роки **Моріц Розенталь** гастролює в Європі, Південній Америці і США (в 1938 р. оселяється у Нью-Йорку). Виступає з величезним успіхом у найпрестижніших залах країни (Карнегі-Хол, Метрополітен Опера, дає концерти на стадіоні перед тисячами слухачів) (В. 17–19). У 1938 році було організовано концерт на честь 50-річчя перших американських гастролей М. Розенталя, комітет з відзначення якого очолювали Елеонора Рузвельт та губернатор Нью-Йорка Герберт Леманн, до складу комісії входив Альберт Айнштайн, а винуватець урочистостей грав на спеціально виготовленому золотому роялі. У 1939 р. у Вашингтоні виступав перед всім дипломатичним корпусом в США.

Успішним та інтенсивним було виконавство **Володимира Долянського** — сліпого піаніста без правої руки, учня В. Курца та С. Азенбергенра у Берліні, який гастролював до початку другої світової війни з різностильовими концертними програмами у Відні, Бухаресті, Львові.

Учениця чеського педагога В. Курца та Т. Лешетицького у Відні **Марія Мірська** гастролювала як солістка на польських територіях (у Львові, Кракові, Варшаві, Лодзі та ін.) та за кордоном — у Франції, Німеччині, Швейцарії, Голландії, Норвегії, Австрії. Її програми включали шопенівські мініатюри і твори новітніх польських композиторів. **Альберт Тадлевський**, який вдосконалювався у Л. Годовського в Meisterschule при Академії музики та сценічних мистецтв у Відні, Моріца Розенталя та І. Падеревського, з успіхом концертував в Іспанії, Італії, Австрії та інших європейських країнах.

Є. Городиський, який доповнив навчання у класі В. Курца курсом занять під орудою Е. Петрі в Берліні, часто і неодноразово виступав у багатьох містах Польщі, США, а також у Відні, Парижі.

Артур Родзінський, який після занять з В. Курцом навчався у Ф. Шрекера та Е. Зауера у Відні, ставши визначним театральним диригентом у Львові, Варшаві, а згодом — асистентом Л. Стоковського у Філадельфії (США), керував оркестрами Лос-Анджелеса, Клівленда, Чикаго, Нью-Йорка, запрошував до співпраці колег по класу наставника — Е. Штоермана, В. Малцужинського, Й. Гофмана, П. Коханського, С. Шпінальського та ін.

Багатогранні форми співпраці з диригентами та оркестрами ряду країн демонструє виконавська практика **Леопольда Мюнцера**: Німеччини (в концертах з Берлінським оркестром п. о. Я. Горенштайна), Франції, Румунії (у спільних програмах з симфонічним оркестром,

керованим Дж. Джоржеску), Бельгії, Норвегії, Великобританії (виступи у лондонському залі Бі-Бі-Сі (BBC), Голландії).

Велику кількість аудіозаписів творів Ф. Шопена, Й. Брамса, Ф. Ліста та ряду інших композиторів для фірм «Filips» (16 дисків), «Koch» (концерт з творів Ф. Шопена), «Polskie Nagrania» та для Польського радіо здійснив **Адам Гарасевич** (В. 69–78), вів курси із інтерпретації творів Ф. Шопена (у Австрії, та Німеччині) та приватні консультації. Неодноразово був членом журі шопенівських конкурсів (у 1995, 2000, 2005 рр. у Варшаві [11]). Його гастрольна географія демонструє співпрацю з провідними оркестровими колективами та диригентами Європи, Азії, Америки, Японії (понад 100 концертів).

Серед українців — представників віденської лінії, слід виділити **Ольгу Ціпановську** (в той період — професорку з Перемиської філії ВМІ, яка виступала не лише соло, але й в ансамблях зі скрипалем Р. Перфецьким, віолончелістом Б. Бережницьким), **Нестора Нижанківського**, **Любку Колесу**, **Володимиру Божейко**, які підтримували співпрацю з однією з найвагоміших культурно-просвітницьких організацій українських студентів, що діяли у другій пол. XIX — першій пол. XX ст. у західноукраїнських землях та в Австрії під назвою Українське академічне товариство «Січ» у Відні («Віденська січ», 1868–1947). До святкувань національних урочистостей залучалися австрійські, німецькі, чеські, польські виконавці, концерти відбувались у кращих залах Відня, представництво запрошених було титулованим та полінаціональним. Зокрема 5 березня 1887 р. у Erbahr-Halle на вечорі, присвяченому вшануванню 24 річниці з дня смерті Т. Шевченка та 20-й річниці від заснування «Січі», великим успіхом відзначено виступ **В. Пальгінгер**, яка виконала Фантазію e-moll, ноктюрн Ф. Шопена та Полонез As-dur М. Лисенка.

«Програма цього концерту свідчить як про широке коло зацікавлень учасників «Січі», так і про прагнення «вписати» українське мистецтво в контекст світової культури... таким чином українська музика на тлі німецьких, чеських польських творів звучала природно і достойно і здобувала численних прихильників» [3, 185].

З 1902 до 1923 студентське товариство «Січ» діяло у Чернівцях. Воно проводило культурно-просвітницьку роботу в Буковині, видавало газету «Січове слово» (1904), брошури з українознавства. Згодом студентське земляцтво «Русь» у Граці в 1910 переіменувалось у «Січ» і активно діяло аж до кінця 1940-х років.

«За неповні 80 років свого існування товариство допомагало студентам та представникам української інтелігенції, які опинялися у Відні, підтримувати духовні контакти з Батьківщиною, а також знайти іноземців, насамперед студентів-слов'ян та австрійців з українською культурою», — так стисло визначає домінуючі функції, покладені на товариство, Л. Мельник [6, с. 18].

У 1922 р. було засновано Центральний союз українського студентства у Празі, який став всеохоплюючою молодіжною українською організацією у чужоземному світі. Ініціатором і одним із членів-засновників її стало віденське Українське академічне товариство «Січ».

До переліку представницьких гастрольних акцій слід віднести діяльність українських піаністів, які в роки міжвоєнного двадцятиліття та Другої світової війни послідовно концертували в умовах еміграції.

До таких належить діяльність **Любки Колесси**, пік активності якої припадає на 1920–1930-ті роки. Талановита українська виконавиця вела успішну і широко вісвітлювану гастрольну діяльність у багатьох містах Європи і Південної Америки, виступала як солістка та з симфонічними оркестрами під орудою Б. Вальтера, В. Фуртвенглера, К. Бема, Г. Караяна та ін. Серед подібних можна назвати виступ Л. Колесси у жовтні та листопаді 1933 р. в Берлінській філармонії з оркестром під орудою Ерїха Кляйбера чи участь в програмах Лондонського телебачення в 1937 р. (в одній з них піаністка виконувала українську фортепіанну музику в українському національному костюмі). У її програмах постійно звучали композиції М. Лисенка, В. Барвінського, С. Людкевича, Н. Нижанківського.

Концертувала як ансамблістка (з різними виконавцями у залі Гевандхаузу в Лейпцігу) та концертмейстер (зі співаками тенором К. Андрієнком, солістом Берлінської опери та організатором музичного життя українських музикантів О. Зарицьким). Зокрема спільний виступ з К. Андрієнком, який відбувся у 1934 р. в Берліні, включав українські та італійські пісні та здобув високу оцінку німецьких спеціалістів [7, 43–45].

«Попри безпосередню юнацьку легкість та імпульсивність виконавські висловлювання піаністки насправді містили в собі золоті зерна інтелектуально опанованої ідейності в дусі романтичних традицій Шопена й Ліста з їх пошуками краси та гармонії світу. Загальнолюдські ідейно-художні принципи школи Ф. Ліста, засвоєні Любкою Колесою під впливом віденських учителів, збагачувались у перспек-

тиві її національного світобачення новими цінними якостями. Національні почування Любки Колесси були важливою частиною її духовного світу, потужним джерелом незабутніх емоційних подій» [7, 44].

Виконавська діяльність Любки Колесси, пов'язана з роками навчання у Відні, виходить на європейський обшир починаючи з гастролей у Стокгольмі та Празі в якості концертмейстера Модеста Менцинського, поєднаних з сольними виступами. Від 1920 р. її концертування країнами Європи набуває систематичного характеру: Відень, Мілан, Берлін, Кельн, Ляйпціг, Мангайм, Варшава, Франкфурт-на-Майні, міста Швейцарії, Іспанії, Румунії, Фінляндії [4, 22–25]. У 1928 р. її гастрольний маршрут пролягав містами Наддніпрянської України (Київ, Харків, Одеса), на початку 1930-х охоплював Італію, Швейцарію, Австрію, Болгарію, Румунію, Голландію, Естонію, Німеччину, Великобританію, Чехію, країни Латинської Америки (Аргентину, Уругвай, Чилі), після 1940 року — Канаду. Її програми включали композиції українських авторів, зокрема М. Лисенка, С. Борткевича, а також вихідців з західноукраїнських земель — Н. Нижанківського, С. Людкевича, В. Барвінського, що сприяло ширшому ознайомленню з творчістю мистців різних регіонів України та її популяризації на всіх українських територіях і країнах зарубіжжя.

«Перебування у Радянській Україні піаністки Любки Колесси своїм значенням виходить далеко за межі звичайних гастролей європейських знаменитостей, маючи одночасно значення шанування молодого українського мистця з Західної України, що в своїх мистецьких успіхах набрав характеру представництва української музичної культури»¹ [4, 37].

Новаторською формою співпраці стала домовленість з фірмою Бехштайн (піаністка концертує лише на роялях цієї фірми, що позначено у програмках). Водночас піаністка здійснила низку аудіозаписів на апараті Вельте–Міньон (1928 р. — період найвищого розквіту її виконавської майстерності), серед записаних нею творів були Варіації (Імпровізації) на українську тему Н. Нижанківського, у 1930-ті — платівки з шопенівськими програмами (фірма «Ultrapphon» у Берліні), подальша співпраця стосувалась фірм звукозапису «His Master's Voice» (Англія), «Elektrola» (Німеччина) та «Concert Hall Society» (США). У 2000 році звукозаписи піаністки було перевидано фірмою «DOREMI» комплектом з трьох компакт-дисків у серії «Legendary Treasures» (В. 79–81).

¹ Мик. В-ий. Концерт Любки Колесси. Известия (Одесса). 1929. 27 марта.

Концертна діяльність Любки Колесси у Канаді та США (насамперед у Нью-Йорку) набуває важливого просвітницького значення, окрім сольних виступів вона задіяна в серіях тематичних циклів радіоконцертів, присвячених творчості Л. Бетховена, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Й. С. Баха.

Саме з концертів у Відні (виступу в благодійному концерті на користь голодуючих в Україні в малому залі Віденського концертгаузу 1922 року) веде відлік гастрольне виконавство піаністки-новаторки **Галі Левицької**, програми якої поряд з промовистими за рівнем творами фортепіанної літератури європейських мистців (циклом «Прелюдія, хорал, fuga» С. Франка, Сонатою № 31 Л. Бетховена, Сонатою b-moll Ф. Шопена, етюдом «Мазепа» Ф. Ліста) прозвучав цикл «Канцона, серенада, імпровізація» В. Барвінського, що засвідчило її високу патріотичну і громадянську виконавську позицію. Галина Левицька, як і В. Божейко, були першими виконавцями композицій С. Людкевича перед аудиторіями зарубіжжя.

Софія Дністрянська в роки навчання давала щорічні благодійні концерти, прибуток з яких призначався на потреби українських військових. Один з таких концертів за участю скрипаля Івана Левицького відбувся у Josephsaal Віденського будинку вчителів у 1918 р. [10, 22].

Окрім педагогічної роботи вела активну концертну діяльність, підготувала 20 програм для Кошицького радіо з творів світової класики.

Її виконавський рівень С. Людкевич охарактеризував на шпальтах газети «Діло» (1906, 5.07., ч. 129): «П. Дністрянська є, мабуть, першою піаністкою Галичини, що лучить в собі всякі дані першорядної артистки: вроджений інтелект і інтелігенцію, темперамент і повне опанування технічне та зрозуміння інструменту» [5, 427].

Ірина Ладані — випускниця Будапештської консерваторії у класі Емануеля Гедеї з фортепіано, Лео Вейнера з камерного ансамблю та Золтана Кодая з сольфеджіо, а також блискучого піаніста й композитора Ернста фон Донаньї з гармонії. Її концертна діяльність охоплювала окрім Закарпаття, Данію, Швейцарію, Австрію, Італію, Угорщину, Чехію, Словаччину, вона супроводжувалася захопленими відгуками рецензентів, що характеризували її як «...виконавицю з великими здібностями, яка володіє блискучою технікою і артистичним темпераментом» [10, 22].

Один з найяскравіших приватних учнів В. Курца у Львові (1904–1910) та Ф. Бузоні у Берліні (1910–1912) **Едвард Штоєрман**, будучи

учнем Е. Гумпердінка та А. Шенберга з композиції, став членом Товариства приватних музичних виконань — винятково високо-професійного концертного об'єднання, у мистецьких акціях якого виконував композиції французьких мистців, О. Скрябіна, А. Берга, А. Веберна, був першовиконавцем абсолютної більшості фортепіанних композицій А. Шенберга (В. 55, 56), був залучений до ілюстрування музичних лекцій та декламацій К. Клауса. В концертних програмах віденського періоду діяльності (1920–1930-ті роки) виявив себе також як інтерпретатор музики Й. С. Баха та К. Ф. Е. Баха. Насамперед з Віднем пов'язана виконавська діяльність **Дарії Гординської-Каранович**, яка тут розгорнула не лише плідну співпрацю з українськими емігрантами та місцевими професіоналами у камерних складах, але й присвятила чимало уваги популяризації творчості українських мистців.

Висновки. Таким чином, у міжнародній гастрольній діяльності піаністів — вихідців з регіону бачимо потужний географічний обшир представництва, стабільну успішність та визнання, які доводять сформованість та зрілість педагогіко-методичних установок регіонального фортепіанного мистецтва, універсалізм форм участі (регіональні піаністи постають як солісти, ансамблісти та концертмейстери у співпраці з видатними співаками та інструменталістами світу, співпрацюючи зі знаменитими диригентами й оркестрами), відкритість експериментуванню, залучення у перелік форм діяльності радіоконцертів, концертів-лекцій, аудіозаписів, офіційних представницьких виступів, популяризації творів українських, зокрема регіональних та сучасних композиторів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты : сб. крат. биогр. [2-е изд., испр. и доп.]. М. : Сов. композитор. 1990. 463 с.
2. Дельсон В. Лешетикский Т. Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: http://enc-dic.com/enc_music/Leshetickij-T-4153.html
3. Кияновська Л. Музичні сторінки діяльності українського товариства «Січ» у Відні // *Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ — початку ХХ ст.* Київ; Чернівці, 1999. С. 182–194.
4. Любка Колесса, українська піаністка: статті та матеріали / ред.-упор. Н. Кашкадамова, В. Бобицька. Львів : Літопис, 2011. 460 с.
5. Людкевич С. Другий з ряду концерт «Бандуриста». С. Людкевич. *Дослідження, статті, рецензії, вступи:* [у 2 тт.]. Львів: В-во М. Коць, 2000. Т. 2. — С. 427–428.

6. Мельник Л. Уроки історії від геніального автодидакта. *Український світ*. Спецвипуск: Українські етнічні землі та діаспора. Люди. Культура. Історія. Львів, 1999. Т. 17. С. 18

7. Опарик Л. Спроба ідентифікації національного музично-виконавського стилю (в дзеркалі піаністичного мистецтва Любки Колесси). *Вісник Прикарпатського університету*. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ: 2009–2010. Вип. 17–18. С. 43–45.

8. Рапіта О. Діяльність представника львівської фортепіанної традиції Мечислава Горшовського у міжнародному мистецькому контексті. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: зб. наук. пр. / [упор. О. І. Коменда]. — Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Вип. 5. С. 248–257.

9. Рубинштейн Антон Григорьевич [Электронный ресурс]. *Биографии. История жизни великих людей*. URL: <http://www.tonnel.ru/?l=gzl&uid=847>

10. Briniszlavzky T. (Magyar) zenei élet Kárpátia. Intermix kiady, Uvár. — Budapest, 1993. 87 oid. S. 22.

11. Victor Ritter Umlauff von Frankwell, Leben und Wirken eines österreichischen Justizmannes. Ein biographisches Denkmal. Wien: F. Manz & Comp., 1861. S. 11–149.

REFERENCES

1. Grigoriev, L., Platek, J. (1990). Modern pianists: Sat. short biogr. M.: Owls. composer [in Russian].
2. Delson, V. Leshetitsky T. Musical Encyclopedia. URL: http://enc-dic.com/enc_music/Leshetickij-T-4153.html [in Russian].
3. Kayanovska, L. (1999). Musical pages of the Ukrainian society «Sich» in Vienna // Ukrainian-Austrian cultural relations of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries. Kyiv-Chernivtsi [in Ukrainian].
4. Kashkadamova, N., Bobitskaya, V. (2011) Lyubok Kolessa, Ukrainian pianist: articles and metrics. Lviv: The Chronicles [in Ukrainian].
5. Lyudkevich, S. (2000). The second from a series of concerts «Bandurist» // S. Ludkevich. Research, articles, reviews, enter [in 2 vols.]. Lviv: M. Kots. P. 427–428 [in Ukrainian].
6. Melnyk, L. (1999). Lessons from the history of the brilliant auto-didique // Ukrainian World: Special Issue: Ukrainian Ethnic Lands and Diaspora. People. Culture. History [in Ukrainian].
7. Oparik, L. (2009–2010). An attempt to identify the national musical-performing style (in the mirror of the piano art of Lyubka Kolessa) // Bulletin of the Precarpathian University. Art classes. Ivano-Frankivsk 2009–2010. P. 43–45 [in Ukrainian].
8. Rapita, O. (2010). Activities of the representative of the Lviv piano tradition of Mitislav Gorshovsky in the international artistic context // Study of musical studies

at the Institute of the Arts of the Volyn National University named after Lesya Ukrainka and the National Musical Academy named after Ukraine: Sat Sciences, etc. O. I. Komenda]. Lutsk. Vol. 5. P. 248–257 [in Ukrainian].

9. Rubinstein Anton Grigorievich // Biographies. The history of the great people URL: <http://www.tonnel.ru/?l=gzl&uid=847> [in Russian].

10. Briniszlavzky, T. (Magyar) zenei élet Kárpátia. Intermix kiady, Uvár. Budapest, 1993. S. 22. [in Hungarian].

11. Victor Ritter Umlauff von Frankwell, Leben und Wirken eines österreichischen Justizmannes. Ein biographisches Denkmal. Vienna: F. Manz & Comp., 1861. S. 11–149. [in German].

Стаття надійшла до редакції 06.09.2017

УДК 78.03 +785

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-293-303

Зиновий Павлович Буркацкий

<https://orcid.org/0000-0003-1402-9966>

кандидат искусствоведения, и.о. профессора,

заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов

Одесской национальной музыкальной

академии имени А. В. Неждановой

Zinoviy.burkatsky@gmail.com

ИНСТРУКТИВНЫЕ ЭТЮДЫ В ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЕ ДУХОВОГО ОТДЕЛА ОДЕССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ ИМЕНИ А. В. НЕЖДАНОВОЙ

Целью работы является рассмотрение инструктивных этюдов, в том числе предложенных автором статьи в составленных им трех сборниках, в их конкретной направленности на выработку тех или иных показателей виртуозной кларнетной техники, что позволяет систематизировать инструктивный материал как средство овладения комплексом актуальных технически-смысловых позиций в игре кларнетиста-профессионала. Методологической базой исследования является современный интонационно-исполнительский подход, начало которого положено в работах Б. Асафьева и получившего развитие в музыковедении Украины, в том числе в работах Н. Давыдова, В. Апатского, И. Котляревского, И. Ляшенко, К. Мюльберга и др. Особо выделяем жанрово-типологический и сравнительно-стилевой методы анализа. Научная новизна исследования обеспечивается оригинальностью теоретико-методической позиции автора, обобщающего свой творчески-исполнительский опыт, а также крупнейших мастеров одесской кларнетной школы, в ракурсе предложения комплекса виртуозных навыков в концертных этюдах, при-

нимаючих на себя функции «малой энциклопедии» актуальных показателей мастерства кларнетиста. **Выводы.** Этюды обычно имеют целью развитие ряда технических навыков — специальных в каждой отдельной пьесе, но существует суммирование их (по листовскому принципу!) в одном этюде как в «малой технической энциклопедии». И такого рода «суммирование» смысловых и технических задач находим в концертных этюдах, в том числе в авторских этюдах, например, Этюдах И. Оленчика, апробированных в успешных выступлениях одесситов-кларнетистов на ответственных международных конкурсах.

Ключевые слова: жанр этюда, инструктивный этюд, концертный этюд, виртуоз, исполнительский стиль, выразительность кларнетной игры.

Burkackiy Zinoviy, Ph.D. in the History of Art, acting Professor, Head of the department of wind and percussion instruments of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Instructive etude in the creative work of the wind department of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The Purpose of the work is consideration technical etude, including offered by author to articles in formed by him three collections, in their concrete directivity on production that or other factors of the virtuoso clarinet technology, that allows to systematize technical material as facility of the mastering by complex actual technically-semantic position in play of the clarinetist-professional. **The methodological base** of the study is modern intonation performance approach, begin which mortgaged in work of B. Asafiev and which has got the development in musicology of the Ukraine, including in work N. Davydov, V. Apatskij, I. Kotljarevskij, I. Ljashenko, K. Mulberg and others. Specifically select genre-typical and relatively-style methods of analysis. **Scientific novelty** of the study is provided by originality theorist-methodical position of the author, generalizing its creative-performance experience, as well as the most largest masters of the Odessa clarinet school, in for shortening of the offer of the complex virtuoso skill in concert etude, taking over functions «small encyclopedia» of actual factors skill clarinetist. **Conclusions.** The etudes usually aim the development of the row technical skill — special in each separate play, but exists the summation their (on Liszt principle!) in one etude as in «small technical encyclopedia». And such sort «summation» semantic and problems of engineering find in concert etude, including in author's etude and above named Etude I. Olenchik, approved in successful appearances clarinetists of Odessa on responsible international contest.

Keywords: genre of the etude, technical etude, concert etude, virtuoso, performance style, expressiveness of the clarinet play.

Буркацький Зіновій Павлович, кандидат мистецтвознавства, в.о. професора, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Инструктивные этюды в творчій роботі духового відділу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Метою роботи є розгляд інструктивних етюдів, у тому числі запропонованих автором статті в складених ним трьох збірниках, у їх конкретній спрямованості на вироблення тих або інших показників віртуозної кларнетової техніки, що дозволяє систематизувати інструктивний матеріал як засіб оволодіння комплексом актуальних технічно-значеневих позицій у грі кларнетиста-професіонала. **Методологічною базою** дослідження є сучасний інтонаційно-виконавський підхід, початок якого закладений в роботах Б. Асаф'єва і який одержав розвиток у музикознавстві України, у тому числі в роботах М. Давидова, В. Апатського, І. Котляревського, І. Ляшенка, К. Мюльберга і ін. Особливо виділяємо жанрово-типологічний та порівняльно-стильовий методи аналізу. **Наукова новизна** дослідження забезпечується оригінальністю теоретико-методичної позиції автора, що узагальнює свій творчо-виконавський досвід, а також досвід найбільших майстрів одеської кларнетової школи, у ракурсі пропозиції комплексу віртуозних навичок у концертних етюдах, що приймають на себе функції «малої енциклопедії» актуальних показників майстерності кларнетиста. **Висновки.** Етюди звичайно мають на меті розвиток ряду технічних навичок — спеціальних в кожній окремій п'єсі, але існує підсумовування їх (за лістівським принципом!) в одному етюді як в «малій технічній енциклопедії». І такого роду «підсумовування» виразних і технічних завдань знаходимо в концертних етюдах, у тому числі в авторських етюдах, наприклад, Этюдах І. Оленчика, апробованих в успішних виступах одеситів-кларнетистів на відповідальних міжнародних конкурсах.

Ключові слова: жанр етюдів, інструктивний етюд, концертний етюд, виртуоз, виконавський стиль, виразність кларнетової гри.

Актуальность. Использование этюдов в учебной и концертно-исполнительской деятельности музыканта-кларнетиста позволяют уделить специальное внимание тому отбору, который осуществляет художественно-педагогическая практика в конкретном учебном заведении, в том числе профессионалами отделения духовых инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой. Специфика методических и методологических установок ведущих специалистов названного отделения определена во многом тем, что руководство осуществляет один из выдающихся исполнителей и педагогов Украины К. Мюльберг — заслуженный деятель искусств Украины, профессор, кандидат искусствоведения. По ини-

циативе профессора К. Мюльберга профессиональные наблюдения автора статьи были апробированы экспериментами в русле разработанного им исследования техники игры кларнетиста [4]. Эти последние осуществлены с целью демонстрации преимуществ методики работы над этюдами в процессе воспитания виртуозов. В свою очередь методический выбор определил работу над сочинениями С. Розанова, Б. Дикова, П. Суханова, А. Федотова. Особенно выделяем композиции первого, поскольку наши методически-творческие разработки осуществлялись в русле теоретического осмысления педагогических наработок [5].

Целью работы является рассмотрение инструктивных этюдов, в том числе предложенных автором статьи в составленных им трех сборниках, в их конкретной направленности на выработку тех или иных показателей виртуозной кларнетной техники, что позволяет систематизировать инструктивный материал как средство овладения комплексом актуальных технически-смысловых позиций в игре кларнетиста-профессионала.

Изложение основного материала. Известно, что этюды как инструктивный учебный материал кларнетиста появились в первых сборниках «Школ для кларнета» в начале XX столетия, например, в «Школе» Ф. Блатта. В XIX и XX веках европейские школы кларнета были представлены Г. Клозе и П. Жан-Жаном во Франции, К. Берманом в Германии. Из Италии пришли этюды А. Маньяни, Габучи, из Чехии — И. Кратохвила, М. Этлика, А. Дозезала, из Польши — Л. Куркиевича, Л. Видеманна, Й. Мадея, из Болгарии С. Димитрова, из Венгрии — Вакзи. В России сформировался ряд музыкантов-кларнетистов, писавших этюды, — С. Розанов, Б. Диков, А. Володин, А. Штарк, Р. Штарк, а в Украине — С. Рыгин, В. Гурфинкель, В. Носов, И. Оленчик, автор статьи.

Указанные авторы этюдов имеют преимущества перед другими, с нашей точки зрения, в том смысле, что овладение заложенными в их пьесах приемами-умениями могут гарантировать выход на высшую ступень кларнетовой техники исполнения произведений высокого художественного смысла. Таковы результаты ряда выступлений наших воспитанников на конкурсах национального и международного значения. Так, студент IV курса В. Ж., лауреат международного конкурса в Молдове, осуществлял тренинг на материале этюдов, предложенных автором работы. Аналогична ситуация с выступлениями студента II курса Д. Р., готовившего конкурсные программы в мето-

дическом русле, определенном сборниками этюдов, составленных автором исследования. Получают признание во всеукраинских и городских концертных мероприятиях и конкурсах-смотре выступления студентов Ю. Г., Ю. Р. и других, прошедших школу совершенствования кларнетовой игры по указанным сборникам этюдов.

Отбор этюдов в эти сборники осуществлялся, как отмечалось выше, по итогам апробации коллективного опыта поколений музыкантов, воспитанных в Одесской музыкальной академии, а также индивидуальным выбором, осуществляемым наиболее авторитетными музыкантами духовой кафедры вышеназванного музыкального вуза. Этих сборников было выпущено три; в дальнейшем описываем их сборник № 1, сборник № 2, сборник № 3. Мы акцентируем в данном отборе иерархию технических приемов, ценных по тем или иным показателям в профессиональном совершенствовании кларнетиста.

Этюды В. Гетмана, С. Розанова, В. Петрова направлены на овладение подвижностью в *legato* при неудобных интервальных переходах в быстром темпе. Этот способ работы дает свои положительные результаты при исполнении классических композиций типа «Кларибель» С. Бозза. Этюды А. Перье, С. Розанова, Р. Гофмана, К. Милле, предназначенные для отработки пунктирных ритмов, составляют незаменимое средство совершенствования техники кларнетной концертной игры, например, «Пьеса в соль миноре» Ж. Бара. Аналогичный ритмический рисунок, но в более живом движении, имеем в этюдах Р. Штарка.

Этюды П. Жан-Жана, А. Маньяни позволяют отрабатывать технику мелизмов в тональностях с большим количеством знаков альтерации, сложными метрами, группировкой, размерами, внеключевыми знаками, модуляциями и др. Этюд В. Гурфинкеля, ориентированный на овладение мелизматикой, запечатлевает фактурные тенденции фольклористичных произведений современности. Те же приемы имеют место в оригинальных композициях румынского композитора Т. Олаха и россиянина Э. Денисова, написавших Сонаты для кларнета-соло. Удачным является этюд на мелизмы Р. Гофмана, в котором тренирующемуся дана возможность отработать короткие форшлагги и морденты. Напомним, что мелизмами называют мелодические фигуры, которые «украшают» отдельные звуки мелодии. К мелизмам относятся короткие форшлагги, морденты, группетто и трели.

Выдающиеся московские музыканты С. Розанов и Б. Диков предложили способ работы над «скрябинской» ритмофигурой «полета», в которой в особенности трудно дается объединение пунктира и триольных групп. Такой тип ритмики у духовых в целом и в частности у кларнета находим в значительном количестве произведений не только А. Скрябина, но и у Р. Штрауса, П. Хиндемита и других композиторов XX ст.

Украинские авторы этюдов, знатоки проблем кларнетной техники — В. Гурфинкель, В. Гетман, И. Оленчик, В. Носов — предлагают оригинальные находки в тренировочном использовании приемов с учетом стилового контекста музыкального произведения. Так, В. Гетман написал свой этюд для отработки ритмического чувства в несимметричных метрах с переменными ритмо-группами. Автор опирается на старинную «кантовую формулу», общая употребительность которой предоставляет будто бы «указатель» в объединении непривычных, довольно сложных группировок с традицией.

Та же цель — чувствительность к непривычным ритмическим изменениям групп в несимметричных размерах — обрисовывается в этюдах известного болгарского кларнетиста С. Димитрова. Как известно, болгарские ритмы с точки зрения Б. Бартока воплощают наиболее актуальную и наиболее сложную сторону ритмики XX ст. Ведь именно пьесами «в болгарских ритмах» Б. Барток заканчивает свой «*Gradus ad Parnasum*» — VI тетрадь «Микрокосмоса». В Этюдах С. Димитрова отрабатываются сложные метры, размеры и группировка, которые употребительны и в современном кларнетном обиходе.

Этюды А. Штарка, Б. Дикова, Р. Гофмана направлены на развитие умений игры хроматических последовательностей в различных тональностях, темпах, динамике, и выстроены нами по возрастающей сложности.

Этюды Р. Штарка, Г. Вахеса также предлагаются нами для освоения необычайно важного, часто встречающегося в произведениях для кларнета штриха *staccato*. Повышенное внимание к исполнению этого штриха определено тем, что здесь требуется точность координации движений языка и пальцевого аппарата музыканта-кларнетиста. Исполнение этюдов Л. Видемана, И. Мюллера, Г. Клозе, П. Мимара, предлагающих упражнения на различную интервалику, особенно на широкие интервалы в *legato*, составляет большую трудность, как для молодых музыкантов, так и для музыкантов-профессионалов, и по-

этому особенно необходимо при работе над произведениями любых жанров и стилей.

Этюды Л. Видемана, Г. Клозе включают в себе приемы отработки арпеджированных последовательностей. По сравнению с интервальной и репетиционной техникой, техникой мелизмов арпеджио не столь трудны для исполнителя, хотя весьма важны и часто употребляемы и поэтому требуют соответствующих умений и навыков. Этюды Г. Клозе, Л. Видемана отобраны нами для освоения смешанных видов техники. В них совмещены все перечисленные выше виды техники одновременно, т. е. эти этюды предполагают быстрое психологическое и техническое переключение исполнителя, что соответственно требует его повышенного внимания и мастерства. Подобные этюды наиболее близки к концертным произведениям, так как отличаются техническим и образным разнообразием и помогают исполнителю выразительнее и точнее воплотить намеченные композитором характер и эмоциональное качество образа.

Этюды Г. Клозе и Р. Штарка представляют собой удачную подборку приемов осуществления гаммообразного движения, весьма часто применяемого академическими, романтическими и современными композиторами. Этюды Л. Видемана, З. Буркацкого, И. Оленчика, Г. Вахлса, Р. Штарка, А. Маньяни специально были созданы для отработки сложной аппликатуры, штрихов и видов техники (пассажной, гаммообразно-моторной) методом многократного повторения мелодической (ритмической) фразы и репетиционной их отработки.

Эти и другие этюды были предложены студентам музыкального вуза для демонстрации технических возможностей и дальнейшего их совершенствования. Эксперимент предусматривал анкетирование учеников, которым было предложено выучить незнакомые этюды самостоятельно, но в присутствии членов комиссии. Продолжительность подготовки одного этюда составляла 1 час. Подобные акции проводились на протяжении двух лет, в них приняло участие свыше 20 студентов-кларнетистов.

Члены комиссии внимательно наблюдали за процессом работы музыкантов и анализировали его, записывая эти наблюдения в анкету. После самостоятельной работы студента над этюдом члены комиссии давали необходимые советы индивидуально каждому участнику эксперимента — на какой именно вид техники и штрихов следует обратить больше внимания студенту, указывали на подбор правильной аппликатуры, на темпы, при которых целесообразно изучать новые

этюды. Особое внимание обращалось на работу над сложными фрагментами этюдов и необходимое количество повторов при их изучении, с постепенным увеличением темпа от медленного, учебного до указанного автором темпа.

Мы обнаружили одну из наиболее слабых сторон в процессе освоения инструктивного материала — это недостаточность усвоения техники мелизмов, затрудненность перевода данного навыка с уровня представления на уровень навыка игры исполнения. Ведь большое количество концертов, сонат, ансамблевых и оркестровых произведений не может обойтись без стилистически правильного выполнения мелизмов в различных стилях, эпохах и направлениях. Точное исполнение мелизмов раскрывает стилистические особенности и художественную выстроенность целого произведения (последовательное описание данного процесса апробации этюдного материала в практике дано в статьях автора исследования [2; 3].

«Жемчужины» кларнетного репертуара, в которых авторы целенаправленно использовали технику мелизмов как яркое средство художественной выразительности — это произведения: Э. Боцца «Буколика»; Л. Шпор Концерты № 1, 2, 3; К. Вебер «Концертино», Концерты № 1, 2; Дж. Россини «Интродукция, тема и вариации»; Э. Габлер Концерт № 1 и многие другие произведения. Мелизматика в инструментализме — эта мало разработанная тема, которая требует дальнейшего изучения. Корни этой техники были заложены в вокале, в приемах «украшений» звука, ценного своей тоновой устойчивостью и значимого в запечатлении высокой абстракции выражения.

Украшение словесного текста пением находим еще в античные времена, что и составило базу так называемой «вокальной риторики», положенной в основание риторики инструментальной. Еще древние индейцы пользовались «кампо» — нотой, которая создает эффект «дрожи», ее знак в тексте очень характерен и по запечатлевающему ее рисунку. Мелизмы в современных нотных текстах также тяготеют почти к иероглифической наглядности, поскольку в основе их — иконические знаки, знаки-изображения направления мелодии. И если более ранней является запись мелизмов в нотах по вертикали, то есть в воспроизведении «приставленности» этого оборота к конкретной ноте, то позднее возникло обозначение по горизонтали, предполагающее в восприятии музыканта «параллелизм» представлений относительно основного тематического хода и сопровождающей его риторической мелизматической фигуры.

А. Бейшлаг в своей работе «Орнаментика в музыке» пишет, что старинный культовый напев описывался как «пышно украшенный». И если Платон был удовлетворен тем, что его ученик-грек умел выполнять мелодию просто, то от учителя он требовал более «разрисованного» выполнения [1, 5]. Но это — специальная тема, неизбежно затрагиваемая в аспекте усвоения техники приема мелизмов, поскольку владение этими оборотами неотделимо от смыслового решения разделов и самого целого музыкальных композиций. Проведенный эксперимент «от логики жизни искусства» обратил внимание на технический прием, словесная терминология которого («украшение»!?) настраивает учеников по отношению к нему как к чему-то «вспомогательному» и отнюдь не главному в техническом обеспечении как таковом.

Судя по откликам, которые были получены и которые поступают до сегодняшнего дня от преподавателей, где по месту их работы проходят апробацию сборники этюдов, использование этих последних неизменно дает положительный результат. Предлагаются рекомендации по типографскому оформлению издания трех сборников на разные виды техники и штрихов. Очень важным, с нашей точки зрения, является подбор этюдов для студентов с разной степенью профессиональной подготовки по видам техники и штрихов. Как показывает опыт, эта дифференциация трудностей наиболее сложна для наших студентов. Педагогическая помощь необходима конкретно тому или иному ученику с конкретной же целевой установкой на преодоление технической трудности.

Выводы. Подводя итоги работы над сборниками и их воплощением в практику подготовки студентов, акцентируем такие положения.

Во-первых, в сборниках целесообразно отбирать по 5, 6, 7 вариантов этюдов в движении от простого к сложному по каждому виду техники и штриха. При таком размещении материала имеется возможность отбора этюдов специально для молодых музыкантов и музыкантов-профессионалов.

Во-вторых, предлагаем для гармоничного технического развития специалистов-кларнетистов не «засиживаться» на одном виде техники или штриха при подготовке в силу комплексности навыков и психологии освоения трудностей игры. Необходима установка на всеобъемлющий характер технического развития, умение «быть в форме», что вызывает интенсивность приобретения новых навыков и умений — «по смежности» технически приобретенного и получаемого навыка.

В-третьих, музыканту-кларнетисту, довольно часто находящемуся в режиме преодоления сложных, «неудобно-разнообразных» трудностей в учебной, концертной, оркестровой деятельности, необходимо установить для себя принцип работы по индивидуальному графику, смысл которого — исключительная гибкость тренировки в выборе и предмета, и целеполагания.

Не представляемо на сегодня звучание симфонических, духовых, народных, джазовых оркестров и разнообразных ансамблей без участия в них кларнета, незаменимого по разнообразию тембра, диапазона, яркости звучания, возможностям нюансировки в согласованности с другими деревянными духовыми инструментами. А это все — стилистически самостоятельные качества исполнения, подготовка к которым требует особого режима работы и выбора для этой работы соответствующего этюдного материала.

Не случайно современная музыкальная наука и, главное, творческая практика утверждают: этюды обычно имеют целью развитие ряда технических навыков — специального в каждой отдельной пьесе, но также суммирование их (по листовскому принципу!) в одном этюде как в «малой технической энциклопедии». И такого рода «суммирование» технических задач находим в *концертных* этюдах, в том числе в авторских, например, Этюдах И. Оленчика, апробированных в успешных выступлениях одесситов-кларнетистов на ответственных международных конкурсах.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва, 1978. 320 с.
2. Буркацкий З. Экспериментальность выработки этюдных кларнетовых збірників за їх місцем у самостійній роботі виконавця. *Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2002. Вип. 3. С. 214–222.
3. Буркацкий З. Про специфіку функціонування етюдів в учбовій діяльності кларнетиста. *Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2001. Вип. 2. С. 189–198.
4. Мюльберг К. Исследование некоторых компонентов техники кларнетиста: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. 23 с.
5. Розанов С. Школа игры на кларнете. Москва: Музыка, 1958. 162 с.

REFERENCES

1. Beiszhlag A. (1978) Ornamentation in music. Moscow [in Russian].

2. Burkackiy Z. (2002) Eksperimental character of straightening etude clarinet collection up on their placeinin dependent working of the performer. *Naukoviy visnyk Odeskoyi derzhavnoi konservatorii imeni A. V. Nezhdanovoi*. Issue 3. Odesa. P. 214–222 [in Ukrainian].

3. Burkackiy Z. (2001) About specifics of the operation etude in scholastic activity of the clarinetist. *Naukoviy visnyk Odeskoyi derzhavnoj iconservatorij iimeni A. V. Nezhdanovoji*. Issue 2. Odesa. P. 189–198 [in Ukrainian].

4. Mulberg K. (1980) Study some component technology of the clarinetist. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow, GMPI im. Gnesinyh. [in Russian].

5. Rozanov S. (1958) School of the play on clarinet. Moscow, Muzyka. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2017

УДК 78.071.2+781.6

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-303-311

Олеся Григорівна Небога

<https://orcid.org/0000-0001-8731-4130>

*аспірантка третього року навчання кафедри мистецтвознавства
Київського національного університету культури та мистецтва,
викладач Київського інституту музики імені Р. М. Глієра
lesigor@rambler.ru*

КИЇВСЬКА ВОКАЛЬНА ШКОЛА У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XX ст.

Мета статті полягає у спробі на основі аналізу методів діяльності представників київської вокальної школи з'ясувати їх внесок у розвиток вітчизняного вокального мистецтва. **Методологія** дослідження — застосовано метод історизму, що полягає в еволюційному аспекті побудови дослідження. Окрім цього застосовано структурний та системний методи, як загальнонаукові, при описі існуючих концепцій наукового осмислення школи та методу кожного з викладачів, та компаративний — задля їхнього співвідношення. **Наукова новизна** проведеного дослідження полягає у систематизації сучасних концепцій осмислення київської вокальної школи першої половини XX століття та у розгляді криз її призму процесу становлення та розвитку. **Висновки.** На підставі проведеного дослідження оцінено внесок київських педагогів з сольного співу розвиток професійної вокальної освіти на теренах України. Перша половина XX ст. характеризується розвитком професійного українського вокального мистецтва. У цей час закладаються методологічні засади вокального мистецтва, формується професійна київська вокальна школа. Значний внесок у формування професійного вокального мистецтва XX ст.

зробили представники київської вокальної школи — О. Муравйова, О. Мишуга, М. Микиша, М. Донець-Тесеїр, які намітили подальші шляхи розвитку київської вокальної школи.

Ключові слова: вокальне мистецтво, київська вокальна школа, історичний аспект, соціокультурні умови розвитку, методи роботи.

Neboha O. *Third's year postgraduate by the Art Science Chair on the Kyiv national university of the Culture and Arts, teacher of the Kyiv Music Institute named after R. M. Glier*

Kyiv vocal school on the first half of XX st.

The purpose of the research is attempt to find out the contribution to the development of Ukrainian solo singing art, on the basis of analysis of the methods of activity of representatives of the Kiev vocal school. Methods of research — used the historicism, because the evolutionary aspect of the construction of the research. Also structural and systematic methods, such as general science, are used to describe existing concepts of scientific understanding of the school and the method of each of the teachers, and the comparative — to their ratio. **The scientific novelty of the research carried out is to systematize the modern concepts of comprehension of the Kiev vocal school, the first half of the twentieth century, and in consideration, through their prism, the process of formation and development. Conclusions** Based of the conducted research, the contribution of the Kiev teachers of solo singing to the development of professional vocal education in the territory of Ukraine was performed. The first half of the twentieth century. is characterized by the development of professional Ukrainian vocal art. At this time, the methodological foundations of vocal art are laid, a professional vocal school in Kiev is formed. Significant contribution to the formation of professional vocal art in the twentieth century. Representatives of the Kiev vocal school — O. Muraviova, O. Mishuga, M. Mykysha, M. Donets-Teseyr, who've influenced to the further ways of development of the Kiev vocal school, made it.

Keywords: vocal art, Kiev vocal school, historical aspect, sociocultural conditions of development, methods of work.

Небога О., аспирантка третьего года обучения кафедры искусствоведения Киевского национального университета культуры и искусств, преподаватель Киевского института музыки имени Р. М. Глиера

Киевская вокальная школа в первой половине XX в.

Цель статьи заключается в попытке на основе анализа методов деятельности представителей киевской вокальной школы выявить их вклад в развитие отечественного вокального искусства. **Методология исследования** — применен метод историзма, который заключается в эволюционном аспекте построения исследования. Кроме этого применены структурный и системный методы, как общенаучные, при описании существующих концепций научного осмысления школы и метода каждого из преподавателей, и компаративный — для их соотношения. **Научная**

новизна проведенного исследования заключается в систематизации современных концепций осмысления киевской вокальной школы первой половины XX века и в рассмотрении сквозь их призму процесса становления и развития. **Выводы.** На основании проведенного исследования оценен вклад киевских педагогов основного пения в развитие профессионального вокального образования на территории Украины. Первая половина XX в. характеризуется развитием профессионального украинского вокального искусства. В это время закладываются методологические основы вокального искусства, формируется профессиональная киевская вокальная школа. Значительный вклад в формирование профессионального вокального искусства XX в. сделали представители киевской вокальной школы — А. Муравьева, А. Мишуга, М. Микиша, М. Донец-Тесеїр, которые наметили дальнейшие пути развития киевской вокальной школы.

Ключевые слова: вокальное искусство, киевская вокальная школа, исторический аспект, социокультурные условия развития, методы работы.

Актуальність теми продиктована необхідністю дослідження творчої спадщини виконавців, які зробили свій вагомий внесок в історію розвитку національного співацького мистецтва. Якщо говорити про київську школу академічного сольного співу, то зауважимо, що протягом останніх десятиліть з'явилася велика кількість досліджень, що в різних аспектах розкривають особливості розвитку національної культури. Зокрема проблеми наукового осмислення, функціонування й розвитку українського вокального мистецтва розглядаються в працях провідних науковців (В. Антонюк, Б. Гнида, В. Вотріної, С. Людкевича та ін.), у яких висвітлено історичні засади української вокальної школи, простежується розвиток співацької освіти та церковної музики в Україні. Активно ведуться дослідження аспірантів та пошукачів, які висвітлюють історичні аспекти розвитку київської школи співу XX ст.: О. Берегова, Л. Гринь, Г. Швидків тощо. Але й досі ще залишаються «прогалини» у дослідженнях цієї галузі, які потребують подальшого вивчення та систематизації дискурсу київської школи академічного сольного співу.

Мета статті полягає у спробі, на основі аналізу методів діяльності представників київської вокальної школи, з'ясувати їх внесок у розвиток вітчизняного вокального мистецтва.

Викладення основного матеріалу. Процес формування з окремих осередків, київської школи сольного співу відбувався у першій половині XX ст. У цей час в місті працювали митці широкої ерудиції, які в своїй діяльності синтезували надбання різних європейських шкіл, а

саме О. Мишуга, О. Муравйова, М. Микиша, М. Е. Донець-Тесеїр. Шляхи розвитку сучасної мистецтвознавчої науки актуалізують переосмислення естетичних засад цих шкіл на національній основі. Вирішення цих питань зумовлене орієнтацією дослідників на осмислення розвитку українського вокального мистецтва в цілісності та багатогранності.

У широкому розумінні поняття «школа» бере свій початок від грецького слова «схола», що означає дозвілля, звільнення від фізичної праці. Пізніші публікації вказують, що школа — це освітньо-виховний заклад для навчання, освіти і виховання дітей, молоді, дорослих. У словнику С. Ожегова школа розуміється як «досягнутий у чомусь досвід, а також те, що дає такий вишкіл, досвід». Під поняттям «школа» розуміється і «напрямок в галузі науки, мистецтва і т. ін.» [7, 779]. Нами київська вокальна школа розглядається як національна школа, яка існує там, де професійна музична культура досить розвинена, де розвинена національна композиторська школа та пов'язана з нею професійна виконавська культура.

Перша половина ХХ ст. в історії української культури характеризується розквітом багатьох видів мистецтва, що пов'язано з «професіоналізацією мистецької освіти та бурхливим розвитком творчих і наукових шкіл» [3, 132].

Заснування філармонійних і музичних товариств, відкриття ними музичних шкіл; зростання ваги мистецького компонента у змісті загальної середньої освіти, що виявилось у наданні навчальним предметам «спів» і «музика» статусу обов'язкових і введення їх до обов'язкової частини навчальних програм середніх загальноосвітніх навчальних закладів; творча діяльність українського театру під керівництвом корифеїв театрального мистецтва (М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського); відкриття перших оперних театрів у найбільших культурних центрах України (Київ, Одеса, Харків) та перших професійних вокальних закладів — все це вплинуло на становлення і розвиток професійної вокальної освіти в Україні.

Розвитку професійної освіти також сприяло відкриття консерваторій у різних містах (Київ, Одеса, Львів, Харків), що впливало не тільки на організацію уніфікованої системи професійної музичної освіти, а й на загальний рівень професіоналізації музичної культури. Відбувалася активна громадська та просвітницька діяльність видатних українських композиторів, музикантів, виконавців, які вели

активні пошуки створення оптимальної системи освіти високого науково-теоретичного та практичного рівня.

Визначною постаттю серед діячів української музичної культури був М. Лисенко — засновник української музичної класики, для якого діяльність у галузі музики стала професією, провідний композитор, митець, який відіграв значну роль у піднесенні українського народного мистецтва, зростанні багатогранної співацької культури на національних засадах, професіоналізації вокального мистецтва.

Значному розвитку вокальної справи сприяли відкрита у 1904 р. Музично-драматична школа ім. М. Лисенка та діяльність викладачів, які працювали у школі в різні роки: Є. Конча, Ф. Орешкевич, Є. Єгорова, Ф. Гушина, В. Астаф'єва. Плідна діяльність майстрів оперного мистецтва професорів М. Зотової, О. Муравйової, О. Мишуги, позначилася на розвитку вокальної майстерності учнів.

Одним із перших українських вокальних педагогів у заснованій М. Лисенком школі була *Олена Олександрівна Муравйова (1867–1939)* — професор, представниця «тієї плеяди музикантів, які в скрутних обставинах проявляли дійсний патріотизм у своєму безмежному бажанні служити народові, допомагати йому прилучитися до скарбниці світової культури» [1, 79].

О. Муравйова приїхала до Києва на запрошення М. В. Лисенка у 1906 році і до самої смерті працювала в музичних установах міста (музично-драматична школа, пізніше Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка, Київська консерваторія та ін.). Олена Олександрівна постійно самовдосконалювалась. Вона пильно стежила за кожною новою думкою у питаннях вокального мистецтва, наполегливо вивчала все нове.

До вокальних принципів роботи Олени Олександрівни можна віднести такі: кожен студент — індивідуальність і вимагає індивідуального підходу; спів — це психофізичний процес; дихання у співі повинно бути глибоким (абдомінальним), проте при необхідності можливий відхил у бік грудного; положення гортані — фіксовано понижене, але не насильне; скорочення м'якого піднебіння не завжди постійне (педагог допускала вхід звуку в носову порожнину); перехідною нотою для драматичного сопрано й тенора вважала ноту «ребемоль»; при поєднанні регістрів (грудного і головного) вважала за обов'язкове піднімати (скорочувати) завіску піднебіння при кожній наступній вищій ноті; *credo* О. Муравйової — єдність ідейно-художнього та вокально-технічного образу виконавця, тобто співака-му-

зиканта [5]. У такий спосіб педагог виховала цілу плеяду блискучих співаків вітчизняного вокального мистецтва (всього понад 400 вихованців). Серед них З. Гайдай, Н. Захарченко, М. Литвиненко-Вельгемут, Л. Руденко, Д. Євтушенко, Р. Разумова та ін.

Видатний співак, педагог, патріот-громадянин — *Олександр Пилипович Мишуга (1853–1922)* з 1906 до 1911 року працював у Музично-драматичній школі М. Лисенка за його запрошенням. Він був першим в Україні вокалістом-викладачем, який прагнув вивести вокальне мистецтво зі сфери емпіричності та «секретності» та вивести його на професійний рівень.

Новаторські мистецькі принципи О. Мишуги відрізнялись від принципів його попередників тим, що він осмислив та узагальнив на науковому рівні здобутки європейського вокального мистецтва, зробив їх доступними та зрозумілими для тих, хто бажав навчитися співати: це була «доцільна та послідовна система природної установки емісії голосу в усіх регістрах та добування з нього якнайбільшої звучності, гнучкості і округлості, без порушень при цьому всіх природних умов та основ творення і резонування звука голосовими органами» [6, 435].

О. Мишуга не тримав у секреті свого методу, а хотів, щоб його опанували всі, хто став на нелегку дорогу вокального мистецтва. Свої вимоги щодо цього викладач записав у вірші:

Щоби правильно співати,
Треба добре вимовляти
Кожну букву в кожному слові
Так, як вимовляють в мові,
Та не горлом, а губами,
Пред язиком, за зубами,
Піднебіння вверх стягати
І в самих вустах співати.

Найважливішою у методі О. Мишуги була мета досягти високої культури голосу, співати так легко, як легко говорить; спів має бути продовженою мовою, впливати на душу людини, виховувати, облагороджувати її. Школа О. Мишуги була побудована на точних даних, студент добре знав, як йому добиватися вироблення, вдосконалення голосу. Педагог вимагав від вокалістів суворой дисципліни, великої наполегливості і не терпів легковажного ставлення до занять.

О. Мишуга був свідомим українцем, активно пропагував українські народні пісні і твори українських композиторів, а заняття в Му-

зично-драматичній школі М. Лисенка вів виключно рідною мовою, що в ті часи було нечуваною сміливістю. «Маестро викладав у Києві українською мовою. Теперішнє молоде покоління не може собі навіть уявити, яка це була велика подія на ті часи, коли під час публічного співу він говорив по-українськи про теорію співу, а його учні демонстрували просто блискучу техніку і обробленість звука» [3, 138].

О. Мишуга виховав цілу плеяду високопрофесійних співаків. Серед них: М. Гребінецька, В. Долинська, М. Е. Донець-Тесейр, М. Микиша та ін. Учні М. Микиша і М. Е. Донець-Тесейр, розвинули його метод у Київській консерваторії, «передавши творчо-педагогічну естафету свого наставника своїм вихованцям» [2, 29].

Михайло Венедиктович Микиша (1885–1971) — блискучий оперний виконавець, продовжувач вокальної школи О. Мишуги, досконало володів італійським *bel canto*, прекрасною дикцією, широким диханням, гарними верхніми нотами. Він був талановитим інтерпретатором української музики, особливо народних пісень і романсів М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, мав науково-педагогічний дар.

Методи вокального виховання найсумліннішого послідовника О. Мишуги — М. Микиші не мали схвального ставлення керівництва Київської консерваторії, тому найпроблемніші студенти випадково виявлялись учнями класу Михайла Венедиктовича, проте такий стан справ не заважав педагогу виховувати професійні кадри.

М. Микиша також займався науково-методичною роботою, зокрема, такі праці: «Практичні поради співакам щодо вокальної гігієни», «Вокальна термінологія», «Практичні основи вокального мистецтва». Він, як і О. Мишуга, був прихильником створення єдиної української вокальної школи на основі принципів вокальної методології.

М. Микиша виховав відомих вокалістів: К. Малащенко, Н. Чубенко, А. Григор'єва, Г. Станіславову, С. Кагана й ін.

Марія Едуардівна Донець-Тесейр (1889–1974) — учениця та послідовниця школи українського співака і педагога О. Мишуги та відомого італійського професора В. Ванцо, блискуча співачка першої половини ХХ ст., видатний педагог, майстер виховання високих жіночих голосів. М. Е. Донець-Тесейр зуміла синтезувати все найкраще, що засвоїла від своїх вчителів, «розбудувала свою педагогічну систему на найкращих зразках тогочасної вокальної культури, узагальнила у своєму методі досягнення епохи «bel canto», активно впроваджуючи й те краще, що мала вітчизняна співоча школа» [4, 5].

До методів роботи М. Е. Донець-Тесеїр можна віднести такі: заняття завжди розпочинались із роботи над звуком і вироблення техніки; особлива увага свідомо приділялася голосу, його відчуттю, вона мала чітку уяву про фізіологію голосового апарату; вокальний слух як основа всього педагогічного процесу вдосконалюється за умов виконання належних вправ, а також при прослуховуванні інших учениць; працюючи над диханням, Марія Едуардівна уважно слідкувала за виконанням вправ, дихала, а іноді і артикулювала разом з ученицями, які повинні були співати на добрій дихальній опорі з особливою манерою піано та піанісімо на верхніх нотах; до педагогічних методів роботи відноситься і показ голосом, задача якого полягає у «формуванні вірності співочого тону, набутті дзвінкого насиченого обертонами звуку, підтриманого диханням» [2, 33]; опанування техніки зосереджувалось на резонаторних та м'язових відчуттях, які напряму залежать від ступеня самоконтролю над звучанням голосу; відвідування оперних вистав (як в студії консерваторії, так і театрі) було важливою складовою у навчанні. До вокального репертуару М. Е. Донець-Тесеїр входили твори італійських композиторів, які завжди виконувались мовою оригіналу, а також народні пісні та романси. Для неї важливою була кожна деталь.

Марія Едуардівна зростила цілу плеяду талановитих співаків і викладачів. Серед них — І. Масленікова, М. Звездіна, Т. Петрова, Є. Мирошниченко, Н. Куделя, Р. Колесник, М. Міщенко, А. Савченко, М. Малій, Р. Науменко, М. Єгоричева, Н. Макарова, Р. Зінич, М. Лепихова, Г. Блажко та ін., які вдосконалювали творчі та педагогічні засади свого викладача.

Наукова новизна проведеного дослідження полягає у систематизації сучасних концепцій осмислення київської вокальної школи, першої половини ХХ століття, та у розгляді крізь їхню призму процесу становлення та розвитку.

Висновки. Перша половина ХХ ст. характеризується розвитком професійного українського вокального мистецтва: відкриваються музичні школи, оперні театри, консерваторії в різних містах (Київ, Одеса, Львів, Харків). У цей час закладаються методологічні засади вокального мистецтва, формується професійна київська вокальна школа. Значний внесок у формування професійного вокального мистецтва ХХ ст. зробили представники київської вокальної школи — О. Муравйова, М. Мишуга, М. Микиша, М. Донець-Тесеїр, які намітили подальші шляхи розвитку українського вокального мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акритова Е. О. Професор О. О. Муравйова. *Виконавські школи вищих учбових заходів України*. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. С. 79–85.
2. Антонюк В. Нарис з історії київської школи сольного співу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 8. С. 25–34.
3. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 67. С. 131–150.
4. Вотріна В. В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тесеїр: монографія. Київ, 2001. 273 с.
5. Гнидь Б. Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 8. С. 7–17.
6. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 430–438.
7. Ожегов С. И. Школа. *Словарь русского языка* / ред. Н. Ю. Шведова. Москва: Русский язык, 1999. С. 779.
8. Швидків Г. Ретроспективний аналіз становлення вокальної педагогіки в Україні на прикладі київської вокальної школи *Нова педагогічна думка*. 2013. № 2. С. 149–152

REFERENCE

1. Akrytova, E. O. (1990). Professor O. O. Muraviova. The musical performs schools on the Ukrainian universities. Kyiv (pp. 79–85) [in Ukrainian]
2. Antoniuk, V. (2000) The Essays from the Kyiv vocal school's history., The Science Prophet of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky. (Vol. 8). Kyiv : NMAU (pp. 25–34) [in Ukrainian].
3. Berehova, O. (2008) The Ukrainian schools of the musical performances : stage of formations on the XX st. The Science Prophet of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky. (Vol. 63) Kyiv : NMAU (pp. 131–150) [in Ukrainian].
4. Votrina, V. V. (2001) The Arts of singing and vocal methods by M. E. Donets-Tesseir, Kyiv, 273 [in Ukrainian].
5. Hnyd, B. P. (1997) The history of the Vocal Art, Kyiv, 319 [in Ukrainian].
6. Liudkevych, S. (1999) Oleksandr Myshuha as artist and solo singing teacher. The Reseachers, articles, reviews. (Vol. 1), Lviv: Dyvosvit. (pp. 430–438) [in Ukrainian].
7. Ozhegov, S. I. (1999) Schkola. A Dictionary of Russian language. Moscow : Russkyi Yazik Pub. 779. [in Russian].
8. Shvydkiv, G. (2013) The retrospective analyze of becoming process of the vocal pedagogic in Ukraine on example of Kyiv vocal school. The New Pedagogical Think. (Vol. 2), Kyiv (pp. 149–152). [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017

УДК 78.03+785.7

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-312-326

Андрій Юрійович Єрьоменко<https://orcid.org/0000-0002-4349-4288>

викладач кафедри музично-інструментального виконавства

СумДПУ імені А. С. Макаренка

yeremenkoandrey80@gmail.com

**БАЯННІ П'ЄСИ НА ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ
АНАТОЛІЯ ГАЙДЕНКА**

Мета роботи. Розгляд баянних п'єс А. Гайдєнка, пов'язаних з опорою на фольклорні джерела — українські та інонаціональні, спрямований на виявлення способів відтворення композитором духу та стилю народної музики. **Методологія** дослідження базується на історичному, структурно-функціональному, жанрово-стильовому та інтонаційно-драматургічному методах, застосованих для вивчення жанрових, стилістичних та композиційних особливостей творів. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні характерних для Гайдєнка способів роботи з фольклорним матеріалом та впливу жанрових позначень, зафіксованих у заголовковому комплексі п'єс, на їх образний зміст, стилістику, форму, характер викладення музичного матеріалу. **Висновки.** Виявлено, що серед апробованих в композиторській практиці підходів до втілення музичного фольклору А. Гайдєнку близький той, що характеризується асиміляцією окремих фольклорних елементів у власному стилі, хоча це не виключає використання фольклорних цитат. Порівняно справжні фольклорні мелодії та авторські теми, створені «в народному дусі», з метою виявлення їхньої спорідненості у метроритмічній, ладовій, мелодичній площинах. Охарактеризовано способи роботи А. Гайдєнка з тематизмом, які не залежать від генези останнього: точний та варіантний повтор, а також уведення нового тематичного матеріалу, що виступає важливим фактором розгортання музичної думки в баянних п'єсах композитора. Проаналізовано вплив на образний зміст та стилістику творів жанрових позначень, зафіксованих у заголовковому комплексі: коло, хоро, вербунк, коломийка, фантазія, етюд, обробка. Наголошено, що властива розглянутим творам А. Гайдєнка віртуозність викладення, разом із модельованою імпровізаційністю виконання, є підставою поширити на них позначення «фантазія», адресоване п'єсі для двох баянів «Коло».

Ключові слова: творчість А. Гайдєнка, українська баянна музика, способи перетворення фольклорних джерел в академічній музиці, балканська тематика.

Yeremenko Andrei, the teacher of the musical and instrumental performance department of Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University

Bayan pieces for folklore motifs by Anatoly Haidenko

The purpose of the work. The bayan pieces by A. Haidenko, connected with the reliance on folklore sources — Ukrainian and foreign, is aimed at revealing the ways of composer's reproduction of the spirit and style of folk music. **The research methodology** is based on historical, structural-functional, genre-style and intonational-dramaturgic methods used to study genre, stylistic and compositional features of works. **Scientific novelty** consists in the discovery of A. Haidenko's ways to work with folklore material and the influence of genre designations fixed in the headline complex of pieces, on their figurative content, style, form, and nature of the presentation of the musical material. **Conclusions.** It is revealed that among the approaches methods to the embodiment of musical folklore that are in composer practice approved, A. Haidenko is chooses the method of assimilation of individual folklore elements in their own style, although this does not exclude the use of folklore citations. Comparison of authentic folklore melodies and author's themes «in the national spirit» becomes the basis for the conclusion about their metrorhythmic, ladylike, melodic relationship. A. Haidenko's methods of working with thematology are outlined, independent of the genesis of the latter: precise and variant repetition, as well as the introduction of new thematic material, which is an important factor in the development of musical thought in the composer's bayan pieces. The influence on the figurative content and stylistics of the works of genre designations fixed in the header complex is analyzed: kolo, horo, verbunk, kolomyka, fantasy, etude, processing. It is noted that virtuosity of the presentation, inherent in the reviewed works by A. Haidenko, together with the simulated improvisation of performance, makes it possible to extend to them the designation «fantasy», addressed to the play for two accordion «Kolo».

Keywords: creativity by A. Haidenko, Ukrainian bayan music, ways of transformation of folklore sources in academic music, Balkan themes.

Ерьоменко Андрей Юрьевич, преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства СумГПУ имени А. С. Макаренка

Баянные пьесы на фольклорные мотивы Анатолия Гайдєнка

Цель работы. Рассмотрение баянных пьес А. Гайдєнка, связанных с опорой на фольклорные источники — украинские и инонациональные, направлено на выявление способов воспроизведения композитором духа и стиля народной музыки. **Методология исследования** базируется на историческом, структурно-функциональном, жанрово-стилевом и интонационно-драматургическом методах, применяемых для изучения жанровых, стилістических и композиционных особенностей произведений. **Научная новизна** заключается в обнаружении характерных для А. Гайдєнка способов работы с фольклорным материалом и влияния жанровых обозначений, зафиксированных в заголовочном комплексе пьес,

на их образное содержание, стилистику, форму, характер изложения музыкального материала. **Выводы.** Выявлено, что среди апробированных в композиторской практике подходов к воплощению музыкального фольклора А. Гайденко ближе метод ассимиляции отдельных фольклорных элементов в собственном стиле, хотя это не исключает использования фольклорных цитат. Сравнение подлинных фольклорных мелодий и авторских тем «в народном духе» становится основанием для заключения об их метроритмическом, ладовом, мелодичном родстве. Охарактеризованы способы работы А. Гайденко с тематизмом, не зависящие от генезиса последнего: точный и вариантный повтор, а также введение нового тематического материала, выступающее важным фактором развертывания музыкальной мысли в баянных пьесах композитора. Проанализировано влияние на образное содержание и стилистику произведений жанровых обозначений, зафиксированных в заголовочном комплексе: коло, хоро, вербунк, коломийка, фантазия, этюд, обработка. Отмечено, что присущая рассмотренным произведениям А. Гайденко виртуозность изложения, вместе с моделируемой импровизационностью исполнения, позволяет распространить на них обозначение «фантазия», адресованное пьесе для двух баянов «Коло».

Ключевые слова: творчество А. Гайденко, украинская баянная музыка, способы преобразования фольклорных источников в академической музыке, балканская тематика.

Актуальність теми дослідження. Значну частину баянного доробку Анатолія Гайденка складають концертні п'єси, пов'язані з опорою на фольклорні джерела — переважно інонаціональні. В них втілені враження композитора від подорожей просторами колишнього Радянського Союзу та європейських країн — Румунії, Болгарії, Югославії, Чехословаччини, Польщі, Німеччини. Ці поїздки ставали для Анатолія Павловича невичерпним джерелом духовного розвитку та творчого натхнення. Ось що він пригадує у розмові з А. Семешком: «Буваючи за кордоном, намагаюся вивчити хоч мінімум слів та виразів народів тієї чи іншої країни, вслухатися в їх народну музику, що дало мені можливість проникнути, скажемо, у балканський фольклор, написати твори з використанням його стильових рис — інтонацій, ритму, мелізматика, гармонії і особливостей акордеонно-баянної техніки» [8, 65]. Разом з тим творче звернення А. Гайденка до музики народів світу обумовлене не тільки зовнішніми чинниками — знайомством з чужою культурою в процесі подорожей, але й внутрішніми — ширим інтересом до людського життя, розумінням єдності народів і культур, прагненням до національної автентичності. Вміння А. Гайденка з однаковим успіхом відтворювати властиві музиці різних

країн особливості дає привід Д. Кужелеву говорити про поліетнічну ментальність митця [6, 61].

Серед концертних п'єс на фольклорні мотиви, створених А. Гайденком, переважають балканські за «походженням». Окрім «Балканського триптиху», назва якого говорить сама за себе, вказівки на країни Балканського півострова є у підзаголовках таких творів як «Коло» («фантазія на південнослов'янські теми») та «Здравейте, друзари!» («болгарське хоро»). «Плетениця» для дуету баянів також має балканське джерело, адже слово, винесене у заголовок, перекладається з сербсько-хорватської мови як «дівоча коса». «Невестіно коло» містить справжню народну мелодію, записану югославським акордеоністом Любічем Павковичем [3]. Назва ще однієї баянної п'єси співпадає з позначенням жанру хороводу у різних балканських народів — «Весняна хора». Однак є серед фантазій А. Гайденка і ті, що засновані на враженнях композитора від фольклору інших народів: «Вербунк», «Палехські замальовки», «Коломийка», «Вечір у горах». З назв перших трьох творів зрозуміло, що вони написані на основі угорських («Вербунк»), російських («Палехські замальовки») та українських («Коломийка») мотивів, що ж стосується п'єси «Вечір у горах», то тут йдеться про Кавказькі гори і, відповідно, в ній знайшло відображення захоплення А. Гайденка музикою народів Закавказзя.

Аналіз досліджень і публікацій. В музикознавчій літературі баянні п'єси на фольклорні мотиви А. Гайденка висвітлені нерівномірно. Майже усі дослідники, що звертаються до постаті цього композитора, відзначають особливе місце таких творів у його доробку, однак у більшості випадків справа обмежується простим переліком відповідних заголовків. Певним виключенням є навчальний посібник Д. Кужелева [6], в якому міститься лаконічна характеристика п'єси «Вечір у горах» та «Балканського триптиху» в аспекті переломлення в їх стилістиці ознак «чужого» фольклору. Цікаві спостереження щодо фольклорних джерел «Плетениці» та «Невестіного кола» знаходимо також у посібнику Т. Большакової [3]. Однак питома вага п'єс на фольклорні мотиви в творчому багажі А. Гайденка та їх виконавська затребуваність актуалізує необхідність цілісного аналітичного розгляду цієї групи творів.

Мета дослідження — виявити, яким чином відтворює А. Гайденко дух та стиль чужого фольклору в своїх баянних п'єсах.

Виклад основного матеріалу. У музикознавстві давно проаналізовані та науково обґрунтовані існуючі в композиторській практиці підходи до втілення музичного фольклору. Одним з перших класифікацію

методів перетворення народнопісенного тематизму обґрунтував угорський композитор та фольклорист Бела Барток. У своїй статті «Про вплив селянської музики на музику нашого часу» він охарактеризував три таких методи: (1) більш-менш точне проведення народної мелодії та гармонізація її засобами, що не суперечать інтонаційно-ладовим основам першоджерела; (2) осучаснення фольклорного наспіву через застосування новаторських гармонічних та темброво-фактурних прийомів, що покликані врівноважити первісну архаїчність звучання; (3) нецитатне використання фольклорних елементів — інтонаційних, ритмічних, ладових, фактурних — та їх асиміляція у власному стилі композитора [2, 245–249].

Три методи фольклоризму, сформульовані А. Іваницьким, відображають форми існування фольклору в композиторському тексті. Це — (1) обробка народних мелодій, (2) використання фольклорних наспівів в якості тематичного матеріалу для побудови форм академічного типу, (3) сутнісна трансформація фольклорних джерел без цитування. Як бачимо, третій метод в класифікації А. Іваницького співпадає з бартоківським, а перший і другий розрізняються не за ступенем переосмислення першоджерела, а за функцією народного наспіву в композиторському тексті [4].

На формах взаємодії композиторського та фольклорного зосереджує увагу також О. Протопопова, яка пропонує диференціювати: (1) пряме цитування фольклорного матеріалу без його наступного розвитку; (2) обробку народних тем в умовах певного жанру — варіацій, фантазії, сюїти; (3) концептуальне звернення до фольклорної стилізації у конкретному музичному творі; (4) фольклорну стилізацію як визначальний стилевий напрям композитора. Дві останні форми розрізняються рівнем функціонування фольклорної стилізації, під якою дослідниця розуміє поєднання сучасних засобів художнього виловлювання з фольклорними [7, 149].

Спираючись на наведені класифікації, спробуємо розглянути баянні п'єси на фольклорні мотиви А. Гайденка, враховуючи такі моменти. По-перше, цитує композитор справжні народні мелодії чи обмежується асиміляцією характерних фольклорних елементів. По-друге, як працює композитор з фольклорним джерелом, наскільки радикально переосмислює його за допомогою сучасних техніко-композиційних засобів. По-третє, чи впливає жанрове позначення, зафіксоване композитором у заголовковому комплексі, на образний зміст, стилістику, форму, характер викладення музичного матеріалу.

Почнемо зі з'ясування того, яким є співвідношення у баянних п'єсах А. Гайденка справжніх фольклорних мелодій та авторських тем, створених у народному дусі. Т. Большакова, пишучи про особливу зацікавленість композитора культурою балканських народів, підкреслює той факт, що для нього не характерне звернення до конкретних національних джерел: «Його сприйняття фольклору цього регіону — це погляд українського митця на музичне побутування «Балканщини», подібно позиції М. А. Римського-Корсакова та О. П. Бородіна, які у своїй творчості відображали не конкретні музичні культури певних народів, а певний узагальнений образ Сходу» [3, 20]. Однак це не виключає використання А. Гайденом фольклорних цитат. Так, зі слів самого Анатолія Павловича відомо, що такі цитати є у «Балканському триптиху», «Невестіному колі», концертній фантазії «Коло». Порівняємо декілька музичних тем з «балканських» творів Гайденка.

Тема з «Невестіного кола» є справжньою народною темою, записаною югославським акордеоністом Любічем Павковичем та розміщеною ним у збірці «*Odabrana kolo*»¹. Ритмічна структура теми детермінована її метричною основою. Такт у розмірі 11/8 складається з чотирьох різних за тривалістю груп: 2+2+3+2+2. Однак ці групи об'єднуються у більші утворення завдяки подвійним форшлагам, що прикрашають мелодію, одночасно акцентуючи певну долю такту. В результаті виникає відчуття розподілу такту на дві нерівні частини: 4 (2+2) і 7 (3+2+2). Така структура має місце у перших трьох тактах кожного чотиритактного речення, в останньому ж такті ритмічний рух ніби «спотикається»: форшлагі з'являються частіше (на другій, п'ятій та восьмій долях), призводячи до роздроблення такту. В подальшому розгортанні теми (ц. 1) зберігається як принцип внутрішнього членування такту за допомогою форшлагів, так і епізодичне зміщення таких акцентів на його різні долі. Відразу слід сказати, що при гармонізації теми А. Гайденом ускладнив її метроритмічну будову, оскільки фактурна формула «бас-акорд» привнесла додатковий «наголос» у розподіл сильних та слабких долей: бас припадає кожного разу на першу, п'яту та восьму долі, вибудовуючи ще один рівень багатоярусної метроритмічної конструкції теми. Серед ладових особливостей теми необхідно виокремити елементи подвійно-гармонічного мажору, який стає основою для обігрування специфічних ходів на збільшену секунду, а також змінність високих та низьких ступенів

¹ Судячи з назви збірки, запозичена тема є хорватською за походженням, адже «*Odabrana kolo*» перекладається як «Вибрані коло» саме з хорватської мови.

ладу. Що стосується мелодичної лінії, то вона складається з низки двозвучних та тривозвучних мотивів, які чіпляються один за одного, в цілому ж її обриси мають заокруглений характер, відповідний до «кругового» характеру танцю («коло»).

У «Весняній хорі» А. Гайденко, за його власними словами, намагався відтворити стилістичні особливості румунської музики, однак цитат не використовував. Оскільки «Весняна хора» написана у формі рондо з двома епізодами, то тут є три самостійні теми — досить контрастні відносно одна одної.

Тема рефрену (т. 10) нагадує запальні румунські танці. Невпинний рух шістнадцяток спирається на басо-акордовий акомпанемент, що ніби підхльостує цей стрімкий звуковий потік, однак несподівані акценти на різних долях такту, створені завдяки епізодичному застосуванню мелізматичних прикрас — трелей, мордентів, форшлагів, порушують рівномірність руху, надаючи йому примхливості та непередбачуваності. Ладовою основою теми є подвійно-гармонічний мінор, що спричиняє постійне використання збільшеної секунди у мелодії.

Тема першого епізоду несе в собі риси імпровізаційності. Чисельні повторення тонічної сексти *re-ci* зрідка відтіняються спадним мотивом від I до V ступеня (*ci* — *ля* — *соль* — *фа-дієз*) та висхідною питальною інтонацією (*ci* — *ля* — *до-дієз*). Гранична «економність» мелодичних засобів виразності компенсується різноманітністю артикуляційних та мелізматичних прийомів колористичного забарвлення звучання. Національної характерності темі надає також прийом глісандування, який застосовується тут для продовження тривалості звучання основного тону ладу.

Тема другого епізоду поєднує танцювальну основу з емоційною чуттєвістю (ремарка *espressivo*). Метрична нерегулярність та асиметричність ритмічних фігур тимчасово поступаються місцем рівномірній пульсації та повторюваності мелодико-ритмічних формул. Розмір 6/8 з майже вальсовою фігурою у супроводу та пластичні мотиви, нанизування яких утворює мелодичну лінію, вказують на «жіночі» риси цього танцю. Вишуканості образу надають мерехтіння високих та низьких ступенів, сковзання хроматизмів, витончені глісандо.

Тож, порівняння справжньої фольклорної мелодії з авторськими темами, створеними «в народному дусі», демонструє їх спорідненість, що виявляється в метроритмічній, ладовій, мелодичній площинах.

Це свідчить про глибоке занурення А. Гайденка в музику балканських народів, ретельну аналітичну роботу з фольклорним матеріалом та досконалість передачі його своєрідності в оригінальному тематизмі.

Способи роботи А. Гайденка із музичним матеріалом фактично не залежать від його генези. Композитор однаково працює з темами, що мають фольклорне походження, і з оригінальними темами, що представляють собою фольклорні стилізації.

Найпростішим способом роботи з музичним матеріалом та, водночас, природним для фольклору є точний повтор тематичних побудов, позначений за допомогою спеціальних абревіатур. Такі повтори доволі часто зустрічаються в різних частинах баянних п'єс А. Гайденка, охоплюючи як невеличкі фрагменти нотного тексту (4–8 тактів), так і доволі розгорнуті. Особливо показовими є невиписані репризи усієї форми, наявні у «Невестіному колі», «Здравейте, другарі», «Вербунку», «Вечорі у горах», фінальній частині «Плетениці».

Однак найчастіше розвиток тематичного матеріалу відбувається у фольклорних п'єсах А. Гайденка шляхом варіювання. У випадках, коли фольклорна мелодія (або авторська тема в народному дусі) зберігає свій первісний вигляд, може змінюватися регістр, тональність, фактура супроводу. До мелодичної лінії також може додаватися новий контрапункт, а якщо йдеться про баянні дуети, то дуже характерним є перерозподіл музичного матеріалу між двома інструментальними партіями. Часткове оновлення звучання досягається зміною ладового нахилу теми, її ритмічним збільшенням чи зменшенням. Варіювання самої мелодичної лінії, як правило, здійснюється через застосування мелізматичних прикрас. Ще один рівень варіювання — структурний: тема може стискуватися або, навпаки, розширюватися завдяки внутрішнім повторам, секвенціюванню, включенню нових елементів. Одним зі способів оновлення теми є зміна послідовності елементів усередині теми.

Уведення нового тематичного матеріалу, що також виступає важливим фактором розгортання музичної думки та побудови форми [1], для баянних п'єс на фольклорні мотиви А. Гайденка є не менш показовим, ніж варіювання. Зіставлення тем, що вже прозвучали, з новими тематичними утвореннями не тільки переключає музичне розгортання в іншу площину, але й дає можливість переосмислити усе, що відбувалося у тематичній сфері твору раніше.

Використання в межах конкретного твору лише одного способу розвитку зустрічається досить рідко, на практиці різні способи поєд-

нуються, однак можна говорити про домінування якогось одного з них. Так, наприклад, «Невестіно коло» будується на варіюванні однієї теми. Форму цієї п'єси можна відобразити у схемі A а A_1 a_1 A_2 a_2 A_3 a_3 A_4 $a_{4(предикт)}$ A а, де A , A_1 , A_2 , A_3 та A_4 — варіанти теми, a , a_1 , a_2 , a_3 та a_4 — варіаційні повторення варіантів. Варіанти теми — досить самостійні за інтонаційним змістом та рівні за значущістю, їх послідовність демонструє наявність рис, які об'єднують і які відрізняють їх від попередніх. Варіаційні ж повторення кожного з варіантів містять незначні видозміни, пов'язані, перш за все, з оновленням фактури та перерозподілом матеріалу між партіями двох баянів.

Твір для двох баянів «Коло» містить цілу низку тем — фольклорних або наближених до них, які змінюють одна одну ніби у калейдоскопі. Їх послідовність зафіксовано у схемі A B C D E G F J , де літерами позначено самостійні тематичні утворення, що наповнюють відповідні розділи форми. У середині розділів кожна тема отримує варіантно-варіаційний розвиток. В чергуванні тематичних розділів присутній контраст танцювального та пісенного начал, хоча танцювальність, безумовно, переважає. Більше того, варіювання пісенних тем у середині розділів спрямоване в бік активізації руху, перетворення розспівності на танцювальність або моторику. Тож, концертну фантазію «Коло» можна охарактеризувати як танцювальну сюїту, де на композиційному рівні домінує принцип зіставлення більш-менш контрастного тематичного матеріалу, а становлення форми відбувається шляхом уведення нових тем, які корелюють одна з одною через взаємодію різних жанрових начал.

Баянні п'єси на фольклорні мотиви А. Гайденка можна систематизувати за жанровим показником. Майже усі вони мають вказівки на жанр або у підзаголовку, або безпосередньо у заголовку. Так, назва балканського танцю-хороводу «хоро» або «коло» фігурує у заголовках трьох творів («Весняна хора», «Невестіно коло», «Коло») та у підзаголовках ще двох (болгарське хоро «Здравейте, другари!» та панорама коло балканських слов'ян «Плетениця»). Назва «Вербунк» апелює до однойменного угорського танцю. Твори для двох баянів «Коло» та «Коломийка», заголовки яких вже містять згадку про той чи інший жанр, мають додаткові позначення: «концертна фантазія на південно-слов'янські теми» в «Коло» та «обробка» в «Коломийці». «Балканський триптих» Гайденко позначив у підзаголовку як «Три концертних етюди», а «Вечір у горах» та «Палехські замальовки» як «концертні п'єси».

Коло — народний танець-хоровод — широко розповсюджений в країнах Балканського півострова¹. Хореографічна сторона танцю пов'язана переважно з рухами по колу. Як правило, танцюристи тримаються за руки або обіймають один одного за плечі. Від майстерності та винахідливості виконавців залежить і тривалість цього танцю, який може складатися з необмеженої кількості самостійних за типом руху епізодів, що утворюють сюїту. Музична сторона хоро/коло — доволі різноманітна. Темп коливається від повільного до швидкого, метрична основа може бути дводольною (2/4, 4/4), тридольною (3/4, 9/16) або асиметричною (5/16, 7/16, 11/16).

Як хореографічні, так і музичні особливості хоро/коло різняться у тих чи інших регіонах Балканського півострова. Іноді танець навіть називається за місцем побутування, наприклад, «орхейське», «македонське», «родопське» хоро/коло, в інших випадках отримує назву від особи чи події, на честь яких виконується. Так, серед творів А. Гайденка є «Невестіно коло», пов'язане, напевно, з весільним святом, та «Весняна хора», виконання якої приурочене, вочевидь, до приходу довгоочікуваного тепла після зимових морозів. Що ж стосується регіональних різновидів, то двічі композитор дає узагальнену вказівку на балканських («Плетениця») або південних слов'ян («Коло»), а у п'єсі «Здравейте, другари!» уточнює географічну адресу, називаючи хоро «болгарським».

Можливо, що саме болгарські орієнтири обумовили особливу складність метроритмічної організації твору під назвою «Здравейте, другари!», адже відомо, наскільки своєрідними є притаманні болгарському фольклору метри та комбінації ритмічних фігур. У болгарському хоро А. Гайденка складність метроритмічної сторони музики тягне за собою необхідність використання у нотному записі таких розмірів як 7/16, 10/16, 11/16, 15/16 при дуже частих їх змінах. В побудові музичних мотивів, фраз, речень спостерігаються різноманітні сполучення симетричних та несиметричних структур. Синкопи чергуються з подвійними пунктирами, а додатковим фактором ускладнення метроритмічної будови твору виступає рясна мелізматика, що прикрашає мелодію та акцентує щоразу інші долі такту. «Круговий» характер танцю обумовлює часом і звуковисотні обриси фактурних ліній: переважання обертового типу інтонацій, постійні повернення до одного тону, хвилеподібність мелодичного руху.

¹ Коло — це назва, під якою цей танець існує в Сербії та Хорватії. В Болгарії його називають «хоро», в Румунії та Молдові — «хора».

На танцювальний жанр вказує і назва такого твору Анатолія Гайденка як «Вербунк». Вербунк¹ походить від давніх стрибучих танців пастухів, які звалися «угросами» і нерідко виконувалися із оголеними мечами, з посохами чи батогами. Притаманні вербувальним танцям музичні риси пізніше стали сприйматися як уособлення стилевих особливостей національної музики, а слово «вербункош» наприкінці XVIII — початку XIX століть вказувало вже не стільки на танцювальний жанр, скільки на стиль угорської інструментальної музики в цілому. У «Вербунку» А. Гайденка знайшли відображення практично усі ознаки стилю вербункош: чотиридольний метр, пунктирні ритми (переважно обертального типу), збільшені секунди, що репрезентують подвійно-гармонічний мінор, численні форшлаги та морденти, які прикрашають мелодію та, як правило, акцентують сильні долі такту або посилюють агогічне розширення наприкінці фраз. В формі п'єси відобразилося також характерне для вербунку та похідного від нього чардашу зіставлення повільного та швидкого розділів.

П'єса «Коло» має підзаголовок «концертна фантазія на південно-слов'янські теми». Жанр фантазії традиційно пов'язується зі свободою висловлювання, втіленням імпровізаційного начала, спрямованістю на пошуки нового. Структурні особливості фантазії впливають з властивої семантичному ядру жанру ідеї свободи, вільного вираження думок і почуттів. Звідси — типова для фантазійних форм багатоепізодність, де епізоди чергуються за принципом контрастного зіставлення темпу, фактури, динаміки, метроритмічних показників. Характерним для музичних фантазій є також широке використання віртуозних фігураційно-пасаажних форм викладу, їх поєднання з варіаційними елементами. В фантазії А. Гайденка «Коло» можна спостерігати майже усі вказані риси жанру. Її форма складається з восьми епізодів, заснованих на яскравих, в більшості випадків контрастних темах. Нанизування все нових тем та їх варіантів створює враження вільного імпровізування, коли кожна група виконавців по черзі демонструє свої вміння, намагаючись «перетанцювати» один одного.

Ще один балканський опус А. Гайденка — «Балканський триптих» — має підзаголовок «Три концертних етюди». «Етюдність» цих п'єс виявляється через віртуозні прийоми гри та остинатність викладення. І якщо віртуозність властива практично всім іншим розгля-

¹ Назва танцю походить від німецького слова «Werbung», що перекладається як «вербувати», «рекрутувати», тому що з середини XVIII століття набір солдат в австро-угорську армію супроводжувався саме такими танцями.

нутим у статті творам, то витриманість однієї фактурної формули та технічного прийому — особливість тільки п'єс «Балканського триптиху», що обумовлено приналежністю їх до жанру етюд.

Дещо відокремлена від більшості творів А. Гайденка на фольклорні мотиви його «Коломийка». Це єдиний серед баянних опусів композитора зразок власне обробки. Мелодія, покладена в основу цього твору, є дуже відомою, вона часто поєднується з різними текстами або виконується як суто інструментальна композиція. «Коломийка» Гайденка належить до типу етнографічно-адаптаційної обробки [5], про що свідчать пряме цитування народної мелодії, збереження їй образно-емоційного змісту, відтворення властивого їй гармонічного плану, куплетно-строфічна форма. Зберігаючи характерні для жанру коломийки особливості побудови, А. Гайденко, разом з тим, збагачує викладення введенням та наскрізним розвитком додаткових тематичних елементів — спадного мелодичного контрапункту та синкопованої фактурно-ритмічної формули. Сполучення ж типового для фольклорних жанрів принципу варіантної куплетності з системою тональних, фактурних і ритмічних арок надає формі п'єси цілісності та довершеності.

Два твори А. Гайденка не мають спеціального жанрового позначення: «Вечір у горах» та «Палехські замальовки». Композитор (а слідом за ним і дослідники) називає їх просто «концертними п'єсами». Відмінні риси цих творів детерміновані фольклорним джерелом, до якого звертається автор.

Образний та жанровий контраст двох розділів п'єси «Вечір у горах», нагадуючи аналогічні зіставлення повільного та швидкого руху в таких п'єсах А. Гайденка як «Вербунк», «Плетениця», «Коло», демонструє зовсім інший національний вектор пошуків композитора, зі всією очевидністю виявлений у «східному» стилістичному забарвленні твору. Повільна частина має вокальну природу, підкреслену темповим позначенням *Andante cantabile* і відчутну в характері мелодичного малюнку. Стрімкий рух тріолей, підтриманих на сильних долях такту різкими акордами, в швидкій частині п'єси передає стійкі уявлення про войовничі кавказькі танці, в яких чоловіки намагаються показати властиву їм силу та спритність.

Відсутність жанрового підзаголовку у «Палехських замальовках» частково компенсується словом «замальовки» у його назві. Апелюючи до таких жанрових позначень як «картина», «ескіз», «фреска», «ілюстрація», що доволі часто зустрічаються в композиторській прак-

тиці, А. Гайденко намагається викликати у слухачів живописні асоціації. Останні виникають завдяки постійній грі барвами — регістровими, ладотональними, динамічними, тембровими. Особливо цікавими є політональні нашарування мелодичних ліній чи акордових пластів.

Помітною рисою усіх розглянутих в статті творів А. Гайденка є віртуозність викладення. В «балканських» опусах підґрунтям ефектної віртуозності звучання є, безумовно, властива народному акордеонному виконавству орнаментальність, про що свідчить насиченість музичної тканини цих п'єс усілякими мелізматичними прикрасами — мордентами, форшлагами, групетто, трелями, які буквально «нанизуються» одне на одне. Однак у віртуозного стилю як «балканських» опусів А. Гайденка, так і тих, що спираються на угорський, російський, грузинський чи український фольклор, є й інші джерела — жанрові. На нашу думку, позначення «фантазія», адресоване п'єсі для двох баянів «Коло», може бути поширене практично на всі твори композитора, розглянуті вище. Залучення різноманітних прийомів віртуозної гри, винахідливі способи оновлення тематичного матеріалу, значне місце фігураційно-пасажних форм викладення — все це, разом із модельованою імпровізаційністю виконання, покликане втілити культ артистичного «Я», що складає найважливіший компонент семантичного ядра фантазії як музичного жанру.

Наукова новизна статті полягає у з'ясуванні характерних для А. Гайденка підходів до втілення музичного фольклору різних країн та впливу жанрових позначень, зафіксованих у заголовковому комплексі п'єс, на їх образний зміст, стилістику, форму, характер викладення музичного матеріалу.

Висновки. Таким чином, у відтворенні культури різних народів А. Гайденко використовує як справжні народні мелодії, так і авторські, що узагальнюють специфічні ладові та мелодико-ритмічні риси певного національного різновиду фольклору. Провести чітку межу між фольклорним та авторським не завжди уявляється можливим через те, що композитор органічно поєднує фольклорні елементи з власним мовним арсеналом. Що ж стосується сучасних техніко-композиційних засобів, то, на відміну від інших своїх творів, у розглянутих баянних п'єсах А. Гайденко не «зловживає» ними, намагаючись зберегти необхідний баланс традиційного та новаторського. Саме це стає підставою для висновку, який робить Д. Кужелев у книзі «Баянна творчість українських композиторів» стосовно місця Анатолія Гайденка у вітчизняній баянній культурі: «творчість Гайденка уособлює <...>

парадигму невичерпного потенціалу традиційності, сфокусованої в історично стабільному тандемі *жанр — народний інструмент*. Відтак, творчість композитора є зразком музики перехідного етапу, з властивими для неї фантомами канонічного, відсвіженого відблисками нестандартних явищ сучасної мови, характерні акценти якої аж ніяк не руйнують народно-жанрової генези виражального комплексу» [6, 63].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 344 с.
2. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени. *Бела Барток*: сб. статей / [сост. Е. И. Чигарева]. Москва: Музыка, 1977. С. 245–249.
3. Большакова Т. Концертні твори для баяна А. Гайденка: посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів. Харків: ХДАК, 2007. 118 с.
4. Іваницький А. Українська народна музична творчість: навч. посібник / [під ред. М. Поплавського]. 2-ге вид., доп. Київ: Музична Україна, 1999. 222 с.
5. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2007. 19 с.
6. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів: навч. посібник. Львів: Сполом, 2011. 206 с.
7. Протопопова О. Поставаггардний діалог «композитор — фольклор»: до постановки проблеми. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*: зб. ст. Київ: НМАУ м. П. І. Чайковського, КІМ м. Р. М. Глієра, 2012. Вип. 41. С. 147–156.
8. Семешко А. Анатолий Гайденко: Портреты современных украинских композиторов-баянистов (в форме диалогов). Харьков: Майдан, 2010. 82 с.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1998). Music text: structure and properties. Moskoy: Kompozitor [in Russian].
2. Bartok, B. (1977). On the influence of peasant music on the music of our time. Chigareva E. I. *Bella Bartok*. Moskoy: Muzika [in Russian].
3. Bolshakova, T. (2007). Concert works for the accordion by A. Gaidenko. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
4. Ivanyczkyj, A. (1999). Ukrainian folk musical creativity. Poplavskiy M. (Eds). Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
5. Konovalova, I. (2007). Phenomenology of musical processing (on the material of choral works of Ukrainian composers of the XIX–XX centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KhNUM im. I. P. Kotliarevskogo [in Ukrainian].

6. Kuzhelev, D. (2011). Bayan creativity of Ukrainian composers. Lviv: SPOLOM [in Ukrainian].

7. Protopopova, O. (2012). The post-dialogue dialogue «composer — folklore»: to the problem statement. Kyiv musicology. Culturology and Art Studies, 41. Kyiv: NMAU im. P. I. Chajkovskogo, KIM im. R. M. Gliera [in Ukrainian].

8. Semeshko, A. (2010). Anatoly Gaidenko: Portraits of modern Ukrainian composers-bayanists (in the form of dialogues). Kharkov: Maydan [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2017

УДК 784.087.68«20»(477) DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-326-338

Оксана Іванівна Дондик

<https://orcid.org/0000-0002-9181-5242>,

заслужена артистка України,

старший викладач

кафедри академічного хорового мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

dondikoi@ukr.net

**НОВІТНІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ
У КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКАДЕМІЧНОГО
КАМЕРНОГО ХОРУ «ХРЕЩАТИК»
(на прикладі аналізу сценічного проекту
«Класика жартома: Choir Smiles»)**

Мета дослідження: проаналізувати прояви новітніх жанрово-стильових тенденцій, котрі простежуються у сучасній концертно-сценічній практиці Академічного камерного хору «Хрещатик» (на прикладі аналізу сценічного проекту «Класика жартома: Choir Smiles»). **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні універсальних наукових методів: індукції, дедукції, аналізу, синтезу, структурного та компаративного аналізу, систематизації, узагальнення. Використання вказаних методів дає змогу виявити і детально проаналізувати концертно-сценічні та образно-драматургічні параметри, покладені в основу творчих пошуків у процесі роботи над мистецьким проектом «Класика жартома: Choir Smiles». У цьому контексті особливого значення набуває аналіз оригінальних новаційних алгоритмів, творчо втілених режисером-постановником та керівництвом хору, сутність яких актуалізується на перетині різних мистецьких площин та жанрово-стильових і хронопомічних ареалів. **Наукова новизна** полягає у збагаченні сучасного музикознавства новими аналітичними розробками та спостереженнями щодо функціонування новітніх жанрово-стильових тенденцій у сучасній вітчизняній камерно-

хоровій сценічній практиці. В зв'язку з цим особливої наукової цінності набуває впровадження в науковий вжиток цілком оригінальної авторської дефініції, котра характеризує створення принципово нового жанру мистецтва — «театр хорової мініатюри». **Висновки.** Виходячи з проведеного аналізу сценічного проекту «Класика жартома: Choir Smiles», є підстави стверджувати, що у мистецькій діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» простежуються, принаймні, дві новітні жанрово-стильові тенденції. Одна з них спрямована на залучення до хорової концертно-сценічної практики специфічних лексичних елементів, притаманних суто театральним, хореографічним та кінематографічним жанрам: використання візуально-сценічних ефектів (застосування характерних кінематографічно-операторських прийомів, зокрема рапиду, стоп-кадру, зіставлення різних візуальних ракурсів тощо). Інша — характеризується прагненням до хронопомічно-еклектичного стильового синтезу, пов'язаного із поліваріантним поєднанням всесвітньо відомих музичних «емблем», втілених у конкретних інтонаційно-ритмічних формах вітчизняної та зарубіжної музики минулого і сучасності. Принципово важливим новаторським фактором творчої діяльності колективу є трансформація аудіо-візуальних параметрів сценічного простору (переміщення різних груп хористів-виконавців, хореографічні мізансцени, різнорольові співвідношення), яка здійснюється відповідно до режисерського задуму, водночас оптимально враховуючи актуальні запити різноманітної аудиторії. Отже є підстави стверджувати, що невід'ємною складовою мистецької діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» є експериментальний пошук оригінальних музично-драматургічних алгоритмів, спрямованих на оптимальне розкодування музично-сценічної інформації, запрограмованої в мистецькій концепції режисера-постановника та художньому задумі конкретного композитора.

Ключові слова: концертна діяльність Академічного камерного хору «Хрещатик», жанрово-стильовий синтез, експериментальні сценічно-хорові концепції, театр хорової мініатюри.

Dondyk Oksana, Honored Artist of Ukraine, Senior lecturer of the academic choral art department of Kyiv National University of Culture and Arts

The newest genre and style tendencies in the concept activities of the Academic chamber choir «Khreshchatyk» (based on the example of the stage project analysis «Classic for fun: Choir Smiles»)

Main objectives of the study are to analyze the manifestations of the newest genre and style tendencies, which are traced in the modern concert and stage practice of the Academic chamber choir «Khreshchatyk» (based on the example of the stage project analysis «Classic for fun: Choir Smiles»). **Methodology of the study** is based on using the universal scientific methods, such as induction, deduction, analysis, synthesis, structural and comparative analysis, systematization and summarizing. Using mentioned above methods allows to identify and

analyze in detail the concert, stage, figurative and dramatic parameters, which are the basis of the creative searches in the process of working on an art project «Classic for fun: Choir Smiles». The analysis of original innovative algorithms takes the special meaning in such context, which are creatively personified by the producer and the choir's management. The point of these algorithms is actualized at the crossing of different artistic planes, genre, style and chronotopic areas. **The scientific novelty** of the work consists in enriching the modern musical science with new analytical developments and observations as for functioning the newest genre and stylistic tendencies in the modern national chamber and choir stage practice. Due to it, the special scientific value acquires the introduction into the scientific use of the completely original author's definition, which characterizes the creation of the fundamentally new genre of art named as «the theater of choir miniature». **Conclusions.** Basing on the conducted analysis of the stage project «Classic for fun: Choir Smiles», there are grounds to confirm, that, at least, two of the newest genre and style tendencies of the artistic activity of the Academic chamber choir «Khreschatyk» are traced. One of them is aimed at attracting to the choral concert and stage practice specific lexical elements, which are inherent to merely theatrical, choreographic and cinematic genres, such as using of visual and stage effects (the use of typical cinematic and camera methods, especially rapids, freeze frame, comparisons of various visual foreshortenings, etc.). The other tendency is characterized by the desire of chronotropic and eclectic style synthesis connected with multi-choice combination of world-famous musical «emblems», which are realized in the specific intonation and rhythmic formulas of national and foreign music of the past and present days. The fundamentally important innovative factor of the collective's creative activity is the transformation of audio and visual parameters of the stage space (the movement of the different groups of choir performers, choreographic mise en scenes and multi-role correlation). This transformation is been doing in accordance with the producer's conception and, at the same time, the actual requests of the various audience are optimally taken into consideration. So, there are grounds to confirm that the experimental search of original musical and dramatic algorithms is an inalienable part of the artistic activity of the Academic chamber choir «Khreschatyk». These algorithms are aimed at optimal decoding of musical and stage information, programming in the producer's artistic concept and the artistic conception of the particular composer.

Keywords: concerts of the Academic chamber choir «Khreschatyk», genre and style synthesis, experimental stage and choir concepts, the theater of choir miniature.

Дондик Оксана Ивановна, заслуженная артистка Украины, старший преподаватель кафедры академического хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Новейшие жанрово-стилевые тенденции в концертной деятельности Академического камерного хора «Крещатик» (на примере анализа сценического проекта «Классика шутя: Choir Smiles»)

Цель исследования: проанализировать проявления новейших жанрово-стилевых тенденций, которые прослеживаются в современной концертно-сценической практике Академического камерного хора «Крещатик» (на примере анализа сценического проекта «Классика шутя: Choir Smiles»). **Методология исследования** основана на использовании универсальных научных методов: индукции, дедукции, анализа, синтеза, структурного и компаративного анализа, систематизации, обобщения. Использование этих методов способствует возможности выявить и детально проанализировать концертно-сценические и образно-драматургические парметры, положенные в основу творческих поисков в процессе работы над художественным проектом «Классика шутя: Choir Smiles». В этом контексте особое значение приобретает анализ оригинальных новационных алгоритмов, творчески воплощенных режиссером-постановщиком и руководством хора, сущность которых актуализируется на пересечении разных художественных плоскостей, жанрово-стилевых и хронотопических ареалов. **Научная новизна** заключается в обогащении современного музыковедения новыми аналитическими разработками и наблюдениями касательно функционирования новейших жанрово-стилевых тенденций в современной отечественной камерно-хоровой сценической практике. В связи с этим особую научную ценность приобретает введение в научное употребление совершенно оригинальной авторской дефиниции, которая характеризует возникновение принципиально нового жанра искусства — «театр хоровой миниатюры». **Выводы.** Исходя из произведенного анализа сценического проекта «Классика шутя: Choir Smiles», есть основания утверждать что в художественной деятельности Академического камерного хора «Крещатик» прослеживаются, по крайней мере, две новейшие жанрово-стилевые тенденции. Одна из них направлена на вовлечение в хоровую концертно-сценическую практику специфических лексических элементов, свойственных театральным, хореографическим и кинематографическим жанрам: использование визуально-сценических эффектов (применение характерных кинематографически-операторских приемов, в частности рапида, стоп-кадра, сопоставление разных визуальных ракурсов и т. д.). Вторая характеризуется стремлением к хронотопически-эклетическому стиливому синтезу, связанному с поливариантным соединением всемирно известных «музыкальных эмблем», воплощенных в конкретных интонационно-ритмических формулах отечественной и зарубежной музыки прошлого и

современности. Принципиально важным новаторским фактором творческой деятельности коллектива является трансформация аудио-визуальных параметров сценического пространства (перемещение разных групп хористов-исполнителей, хореографические мизансцены, разноуровневые соотношения), которая осуществляется соответственно режиссерскому замыслу и одновременно оптимально учитывая актуальные запросы разнообразной аудитории. Таким образом, есть основания утверждать, что неотъемлемой составляющей творческой деятельности Академического камерного хора «Хрещатик» является экспериментальный поиск оригинальных музыкально-драматургических алгоритмов, направленных на оптимальное раскодирование музыкально-сценической информации, запрограммированной художественной концепцией режисера-постановщика и творческим замыслом конкретного композитора.

Ключевые слова: концертная деятельность Академического камерного хора «Хрещатик», жанрово-стилевой синтез, экспериментальные сценическо-хоровые концепции, театр хоровой миниатюры.

Актуальність теми дослідження. Як засвідчує досвід вітчизняного камерно-хорового виконавства, вагомим фактором формування сучасного мистецького простору в умовах складних євроінтегративних процесів постає віднайдення оригінальних художньо-драматургічних алгоритмів, які адекватно враховують актуальні запити різноманітної аудиторії. Їх спектр значною мірою характеризується уподобаннями слухачів, вихованих на традиціях театрального та кінематографічного мистецтва. Це переконує у необхідності аналізу різних площин мистецького синтезу, котрий уособлює специфіку переосмислення універсальних образно-лексичних елементів, задіяних у процесі формування нових жанрово-стильових напрямків сучасної концертно-сценічної практики. Вказана обставина обґрунтовує потребу у наукових працях, присвячених висвітленню цієї проблематики. Її недостатньо глибоке опрацювання засвідчує актуальність обраного напрямку дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Аналіз напрацювань, присвячених висвітленню різних рівнів хорознавчої проблематики переконує в тому, що до цього часу недостатньо простеженими залишаються аспекти, пов'язані з музично-драматургічною та сценічно-театральною специфікою камерного хорового виконавства. Це стосується, насамперед, площини реалізації новаторських жанрово-стильових тенденцій, актуалізованих у творчій діяльності сучасних камерно-хорових колективів, і зокрема Академічного камерного хору «Хрещатик». Прагнення надолужити цю аналітичну прогалину обумов-

лює актуальність нашої статті і передбачає подальше висвітлення досліджуваного аспекту, розпочате автором у попередніх наукових публікаціях [2; 3].

Сукупність питань, пов'язаних зі специфікою сучасної концертно-хорової практики, обумовлює різновекторність науково-аналітичних підходів до висвітлення даної проблематики. Проведений в процесі дослідження аналіз різних наукових публікацій дає підстави стверджувати, що переважна більшість напрацювань спрямована на з'ясування характерних особливостей хорової та вокально-ансамблевої фонації або застосування тих чи інших виконавських штрихів та прийомів у залежності від певного жанрово-стильового та музично-драматургічного концепту. Втім, зважаючи на поліаспектну специфіку обраної теми дослідження, автором залучено до роботи ряд наукових праць, тематика яких екстрапольована поза межами суто хорознавчої сфери. Виходячи з цього, аналітично-джерельна база дослідження ґрунтується на декількох ракурсах, представлених такими площинами:

- у хорознавчій сфері (праці П. Ковалика [5], А. Лашенко [7], Ю. Ткач [10]);
- у сфері мистецького синтезу (О. Кузьмініх [6], І. Первишева [9]);
- у сфері, пов'язаній з театральнo-хореографічним та кінематографічним мистецтвом (Н. Ігнат'єва [4], О. Кузьмініх [6]);
- у сфері музично-сценічної драматургії (І. Алфьорова [1], І. Неволов [8]).

Мета дослідження полягає у висвітленні новітніх жанрово-стильових тенденцій у концертній діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» (на прикладі аналізу сценічного проекту «Класика жартома: Choir Smiles»). Досягнення окресленої мети передбачає вирішення наступних завдань: охарактеризувати стан досліджуваної проблематики; окреслити специфіку концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»; висвітлити новітні жанрово-стильові тенденції, актуалізовані у концертній діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»; детально проаналізувати прояви вказаних тенденцій в процесі реалізації сценічного проекту «Класика жартома: Choir Smiles».

Виклад основного матеріалу. Як засвідчує актуальний досвід вітчизняної концертно-виконавської практики, сучасний розвиток українського хорового мистецтва ґрунтується на різноманітних вокально-хорових прийомах і засобах, котрі є відповідними різним

жанрово-стильовим парадигмам еволюції європейського професійного музичного мистецтва. Визначну роль у цьому процесі відіграють провідні вітчизняні українські колективи, зокрема камерні хори. Серед них одним з найвизначніших вже впродовж майже чверті століття є Академічний камерний хор «Хрещатик». Його мистецька діяльність відзначається не лише традиційною формою виконання, але й постійними новаторськими пошуками, спрямованими на віднайдення принципово нових художньо-образних вимірів. Це переконливо засвідчує низка різноманітних проєктів, здійснених колективом впродовж останніх десяти років. Серед них слід виокремити мистецькі заходи, спрямовані на синтез різножанрових та різностильових елементів в межах єдиної розгорнутої драматургічної концепції.

Найновішим з таких проєктів є сценічно-хорова постановка «Класика жартома: Choir Smiles». Початковий задум цього проєкту вперше виник у директора колективу А. Ю. Воїнова, котрий захопився ідеєю переосмислення західноєвропейського досвіду, спрямованого на сценічно-жартівливий формат трактовки класичних творів у найбільш доступних для сприйняття аудиторії формах. Така концепція була неодноразово апробована в численних концертах відомих світових оркестрів, зокрема камерного оркестру «Кремерата Балтика», Берлінського філармонічного оркестру, Лондонського симфонічного оркестру та інших, а також у виступах академічних вокалістів (А. Гіцба, М. Єгіазар'я та інші). Своєю творчою невимушеністю і високохудожньою імпровізаційністю вони незмінно створювали неповторну ауру гумору, легкої іронії, котрі змушували слухачів перебувати постійно в стані очікування комічних ситуацій та музично-театральних несподіванок. Суть ідеї директора хору полягала в прагненні адаптувати вказаний досвід таких інструментально-вокальних переосмислень до специфіки сучасного камерного-хорового виконавства.

До реалізації проєкту було запрошено режисера хору, А. Гнатюк, котра, в свою чергу, також внесла зміни до початкової концепції задуму, збагативши її новими цікавими гранями. На підготовчому етапі роботи над проєктом було здійснено ретельний підбір музичного матеріалу, який здебільшого складався з відомих інструментальних творів видатних західноєвропейських композиторів. Такий підхід ґрунтувався на досвіді різних оркестрових концертів, в основу яких було також покладено виконання популярних класичних творів, інтонації яких давно стали певними звуковими емблемами (символами).

На рівні практичної реалізації це передбачало аранжування відібраних в процесі підготовчої роботи музичних матеріалів. Це було з успіхом здійснено відомими українськими аранжувальниками, які вже мали досвід творчої співпраці з хором «Хрещатик» — Євгеном Петриченком та Веронікою Тормаховою. Їх досконалі й високохудожні обробки створили музично-образне підґрунтя хорового спектаклю, спрогнозувавши поліваріантність сюжетних колізій, актуалізованих режисером-постановником у процесі реалізації творчого задуму. Це спонукає детальніше розглянути аспект взаємодії музичного ряду з театральньо-сценічною фабулою хорового спектаклю.

Вже з перших кроків на шляху реалізації художнього задуму режисером-постановником та керівництвом колективу передбачалася абсолютна відмова від слова. Головна ідея полягала у створенні комічних сюжетів за допомогою мізансцен та мімічних рухів за формулою (*жест + музика + хореографія, помножені на асоціативність*), які у синтезі формують різнопланову й водночас наскрізну драматургічну сюжетіку.

Застосування вказаного алгоритму апіорі передбачало використання жанрово-стильових елементів хореографічно-кінематографічної лексики, органічно пов'язаних з технологією «німого» кіно. Саме цим обумовлене неодноразове застосування у спектаклі міміко-хореографічних ефектів, які майже ідеально імітують цілу низку специфічно кінематографічних прийомів, наприклад, таких як рапід, стоп кадр, комбінована зйомка із застосуванням різних камер та візуальних ракурсів¹.

Принципово важливим фактором розвитку сценічної дії постає ускладнення образної семантики через застосування специфічних, хореографічно-кінематографічних, мімічних та акустичних (звуко-імітативних) засобів, які в поєднанні з використанням певної атрибутики — особливих символічних предметів (масок, віял, білих рукавичок, парасольок тощо) формують розгалужену асоціативно-смыслову систему, яка відтворює емоційний світ героїв². У цьому

¹ Поліваріантне переосмислення цих прийомів відчутно простежується зокрема у № 14 Пісня циганок з опери «Кармен» Ж. Бізе (аранж. В. Тормахової), № 15 Увертюра з опери «Вільгельм Телль» Дж. Россіні (аранж. В. Тормахової), і особливо у № 16 «Куплети Тореодора» з опери «Кармен» в поєднанні з композицією «Smells Like Teen Spirits» гурту Nirvana (аранж. В. Тормахової).

² В зв'язку з цим особливого значення набуває досить розгалужена система сценічних персонажів, задіяних у спектаклі. Основу цієї системи складають дійові особи, а саме «Він» (прототип Чапліна, Дженкінса), «Вона» (прототип Луїз Брукс, Нора Грегор,

контексті важливого значення також набуває імітація розмовних реплік, яка у спектаклі актуалізується за аналогією до легендарних старовинних фільмів епохи німого кінематографу. Їх органічно доповнюють і відтіняють різноманітні ілюстративно-сміслові елементи, зокрема стихійні явища (дощ, вітер, грім); звуки природи (пташки, півні, собаки); прояви людської діяльності (мотор, постріли, імітація африканських барабанів, аплодисменти-овації тощо), котрі майстерно відтворюються артистами хору через застосування прийомів звукоімітації. Їх алгоритм структурно координує послідовність виконання творів, які заздалегідь були підібрані відповідно до особливостей розвитку художньої драматургії проекту. Всі складові драматургічної архітектоники взаємодіють в процесі розгортання спектаклю в найрізноманітніших комбінаціях. При цьому формується складний драматургічний рельєф, який складається з декількох сюжетно-персоніфікованих ліній, а саме: лінія кохання, лінія ревності, лінія конфлікту, лінія підкреслено-саркастичного гротеску, лінія дружби, ілюстративно-коментуюча (народ, придворні тощо), комічна лінія, лінія інтерактиву з глядачем¹.

Образно-стильові та жанрові паралелі з відомими сценічно-театральними зразками переконують у цілеспрямованій прогнозованості роботи усіх учасників проекту, підпорядкованій єдиному чітко усвідомленому смислово знаменнику. У цьому зайвий раз переконує суб'єктивне трактування спектаклю «Класика жартома: Choir Smiles», сформульоване самим режисером. Зокрема в одному з інтерв'ю, даним у процесі роботи над цим задумом, А. Гнатюк визначає його жанр як «Театральна хорова мініатюра» або «Хоровий мюзикл».

Аналогічні міркування висловлює також і народний артист України, художній керівник та режисер Національної філармонії України В. А. Лукашев². Аналізуючи постановку «Хрещатика», він констатує,

Ліліан Гіш, Долорес де Ріо). Персонаж «Він» асоціативно можна пов'язати з образом П'єро та Арлекіно, натомість «Вона» доповнює та відтіняє образ головного героя в жіночій іпостасі. Разом вони складають нерозривну пару, сюжетна лінія якої формує драматургічну основу всього спектаклю.

¹ Прикметною рисою спектаклю постає його спрямованість на пошуки нових засобів емоційного впливу на глядача. Це простежується як на рівні оригінального алгоритму поєднання добре всім відомих музичних зразків, так і в площині суто театральних засобів, притаманних жанру мюзиклу та почасти рок-опери. У зв'язку з цим протягом усієї постановки мимоволі іноді виникають певні аналогії з деякими всесвітньо відомими шедеврами, зокрема таким як «Нотр-дам», «Нью-Йорк», «Привид опери».

² Наведені нижче цитати маестро взяті з імпровізованої усної бесіди-інтерв'ю, проведеної автором статті.

що «ця робота заявляє про принципово нове спрямування роботи колективу, про створення повноцінних цілісних спектаклів виразними засобами хорового колективу». З огляду на це В. Лукашеву видається особливо важливим те, що, «...шукаючи динамічні форми виразу хорового твору, і режисер, і хореограф, і диригент мають знати міру співвідношення руху (дії) і співу та що має працювати на розкриття змісту. Таким чином визріває перспектива навіть назви хорового колективу, як колектив хорової театральної мініатюри, де можуть дати особливе враження принципи дійового хорового виконання».

Висловлені А. О. Гнатюк та В. А. Лукашевим міркування переконують у правильності обраного керівництвом хору «Хрещатик» шляху, у виправданості новачійних режисерських пошуків, які з кожним спектаклем стають усе оригінальнішими і цікавішими.

Наукова новизна полягає у збагаченні сучасного музикознавства новими аналітичними розробками та спостереженнями щодо функціонування новітніх жанрово-стильових тенденцій у сучасній вітчизняній камерно-хоровій сценічній практиці. У зв'язку з цим у статті здійснено ретельний аналіз оригінальних художньо-драматургічних алгоритмів, втілених у сценічному проекті «Класика жартома: Choir Smiles», які характеризуються різноаспектним синтезом елементів хорового, театального та кіномистецтва, а також конкретним профілем застосування різних експериментальних засобів, що адекватно враховують актуальні запити різноманітної аудиторії. В цьому контексті особливої цінності набуває впровадження у науковий вжиток цілком оригінальної авторської дефініції, котра характеризує створення принципово нового жанру мистецтва — «*театр хорової мініатюри*».

Висновки. Підсумовуючи нашу публікацію, окреслимо основні положення, які характеризують результати проведеного дослідження:

1. У мистецькій діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» (зокрема у проекті «Класика жартома: Choir Smiles») простежуються, принаймні, дві новітні жанрово-стильові тенденції. Одна з них спрямована на залучення до хорової концертно-сценічної практики специфічних лексичних елементів, притаманних суто театральним, хореографічним та кінематографічним жанрам: використання візуально-сценічних ефектів (застосування характерних кінематографічно-операторських прийомів, зокрема рапиду, стоп-кадру, зіставлення різних візуальних ракурсів тощо). Інша — характеризується прагненням до хронотопічно-еклектичного стильового синтезу, пов'язаного

із різноваріантним поєднанням всесвітньо відомих музичних «емблем», втілених у конкретних інтонаційно-ритмічних формулах вітчизняної та зарубіжної музики минулого і сучасності (наприклад, «тема доли» із симфонії № 5 Л. Бетховена, головна тема із симфонії № 40 (g-moll) В. А. Моцарта, увертюра до опери «Кармен» Ж. Бізе тощо).

2. Невід'ємною складовою мистецької діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» є експериментальний пошук оригінальних музично-драматургічних «алгоритмів», спрямованих на оптимальне розкодування музично-сценічної інформації, запрограмованої в драматургічній концепції режисера-постановника і сценариста та художньому задумі конкретного композитора.

3. Принципово важливим новаторським фактором творчої діяльності колективу є трансформація аудіо-візуальних параметрів сценічного простору (переміщення різних груп хористів-виконавців, хореографічні мізансцени, різнорольові співвідношення), яка здійснюється відповідно до режисерського задуму, водночас оптимально враховуючи актуальні запити різноманітної аудиторії.

Насамкінець варто зазначити, що розглянуті у статті питання потребують додаткового ґрунтовного висвітлення. Їх детальне з'ясування стане метою наступних авторських публікацій.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алфьорова О. Драматургія музичного кліпу: кліпове мислення. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*: матеріали всеукр. наук-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2017 р. / [під ред. проф. В. М. Шейка та ін.]. Харків: ХДАК, 2017. С. 232–233.
2. Дондик О. Репертуарна спрямованість концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» в контексті розвитку сучасної української хорової музики (кінець 90-х років XX століття — початок XXI століття). *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес*: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 13–14 берез. 2014 р.). Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 2014. С. 97–101.
3. Дондик О. Синтез жанрів у концертно-мистецькій діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик». *Україна — Греція: духовна спільність, наукові контакти, культурні зв'язки*: зб.наук.пр. / [упор. В. А. Личковах, Л. В. Терещенко-Кайдан, З. О. Босиц]. Київ: НАККіМ, 2014. С. 144–150.
4. Ігнат'єва Н. Значення акторської пластики в сучасному театрі. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*: матеріали всеукр. наук-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2017 р. / [під ред. В. М. Шейка та ін.]. Харків: ХДАК, 2017. С. 185–186.

5. Ковалик П. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2002. 15 с.

6. Кузьмініч О. Музика як художньо-виразний засіб у масових формах театрального мистецтва. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*: матеріали всеукр. наук-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2017 р. / [під ред. В. М. Шейка та ін.]. Харків: ХДАК, 2017. С. 194–195.

7. Лашенко А. Українське хорове мистецтво XX ст. *Музичне виконавство*: науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 1999. Вип. 14. С. 18–31.

8. Неволов В. Погляд на проблему «театр і глядач». *Культурна трансформація сучасного українського суспільства*: VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва: збірн. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 4–5 червня 2009 р. К.: ДАККіМ, 2009. Ч. 2. С. 245–251.

9. Первишева І. Тенденції розвитку принципів монтажності нового та новітнього часу. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*: матеріали всеукр. наук-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2017 р. / [під ред. В. М. Шейка та ін.]. Харків: ХДАК, 2017. С. 203–205.

10. Ткач Т. Деякі теоретичні аспекти музичної комунікації у сфері хорового виконавства. *Естетика і практика сучасної мистецької освіти*: науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: зб. статей. К., 2008. Вип. 74. С. 50–57.

REFERENCES

1. Alforova O. (2017). Dramaturhiia muzychnoho klipu: klipove myslennia [Musical clip drama: clip mode of thinking]. Culture and information society of the XXI century: Vseukr. nauk-teoret. konf. molodykh uchenykh, 20–21 kvitnia 2017 r. The materials of the all-Ukrainian science and theoretical conference of the young scientists (pp. 232–233). Kharkiv: KSAC [in Ukrainian].
2. Dondyk O. (2014). Repertuarna spriamovanist kontsertnoi diialnosti Akademichnoho kamernoho khoru «Khreshchatyk» v konteksti rozvytku suchasnoi ukrainskoi khorovoi muzyky (kinets 90-kh rokiv XX stolittia — pochatok XXI stolittia). 5th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. (pp. 97–101). Luhansk: LDAKM [in Ukrainian].
3. Dondyk O. (2014). Syntez zhanriv u kontsertno-mystetskii diialnosti Akademichnoho kamernoho khoru «Khreshchatyk» Ukraina — Gretsia: dukhovna spilnist, naukovi kontakty, kulturni zviazky — Ukraine — Greece: spiritual community, scientific contacts, cultural relations (pp. 144–150). Kyiv: NAKKIM [in Ukrainian].
4. Ihnatieva N. (2017). Znachennia aktorskoj plastyky v suchasnomu teatri. The materials of the all-Ukrainian science and theoretical conference of the young scientists. (pp. 185–186). Kharkiv: KSAC [in Ukrainian].
5. Kovalyk P. (2015). Khorove vykonavstvo yak fenomen tvorchoi vzaiemodii (z dosvidu Kyivskoi khorovoi shkoly). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Muzyka [in Ukrainian].

6. Kuzminykh O. (2017). Muzyka yak khudozhno-vyraznyi zasib u masovykh formakh teatralnoho mystetstva. Culture and information society of the XXI century: Vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh, 20–21 kvitnia 2017 r. The materials of the all-Ukrainian science and theoretical conference of the young scientists (pp. 194–195). Kharkiv: KSAC [in Ukrainian].

7. Lashchenko A. (1999). Ukrainske khorove mystetstvo XXI st. [Ukrainian choral art of the XX century]. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Tchaikovskogo. Kyiv [in Ukrainian].

8. Nevolov V. (2009). Pohliad na problemu «teatr i hliadach». The view for the problem «The Theater and the viewer». VII Cultural studies in the memory of Volodymyr Podkopyayev «The cultural transformation of the modern Ukrainian society»: Vseukr. nauk.-prakt. konf. All-Ukrainian scientific and practical conference. (pp. 245–251). Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

9. Pervysheva I. (2017). Tendentsii rozvytku pryntsyypiv montazhnosti novoho ta novitnoho chasu. The tendencies in the development of the principles of montage of the new and up-to-date time. Culture and information society of the XXI century: Vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh, 20–21 kvitnia 2017 r. The materials of the all-Ukrainian science and theoretical conference of the young scientists (pp. 203–205). Kharkiv: KSAC [in Ukrainian].

10. Tkach T. (2008). Deiaki teoretychni aspekty muzychnoi komunikatsii u sferi khorovoho vykonavstva. Some theoretical aspects of musical communication in choral performance. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi Akademii Ukrainy im. P. I. Tchaikovskogo. Scientific Bulletin NMAU named after Petro Tchaikovsky, 74, 50–57. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017

УДК 78.01/.08+782.1/784.95 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-338-349

Дун Синьюань

<https://orcid.org/0000-0003-0804-1547>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнології

ОНМА ім. А. В. Нежданової

OdDongXinyuan@gmail.com

МУЗИЧНІ ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА В ОПЕРАХ М. А. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА

Мета статті — виявити музично-мовні принципи створення образу оперного персонажа в творчості М. А. Римського-Корсакова, також визначити роль музичного начала в образній драматургії опер російських композиторів класичної доби. **Методологія** дослідження визначається

текстологічним та жанрово-типологічним підходами. **Наукова новизна** пов'язана з виділенням головних принципів побудови образу персонажа в творчості М. А. Римського-Корсакова та з доведенням фундаментального значення категорії хронотопу в його оперній поезиці. **Висновки** вказують на те, що збільшення виразових можливостей мелодійної тематизації оперного тексту виступає провідним способом персоніфікації оперного образу, у тому числі мотивне формування музично-тематичної горизонталі та її щільне заповнення лейтмотивами дозволяє створювати в оперному тексті ефект «нескінченної мелодії» як один з характерних моментів мимовільного вагнеріанства М. А. Римського-Корсакова.

Ключові слова: Римський-Корсаков, оперна поезика, хронотоп, образ героя, музичні доміанти оперної творчості Н. А. Римського-Корсакова, музична мова, музичний тематизм.

Dong Xinyuan, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

Musical principles of creating an opera character in the N. A. Rimsky-Korsakov's operas

The purpose of the article is to reveal the musical and linguistic principles of creating an image of an opera character in the works of M. A. Rimsky-Korsakov, as well as to determine the role of the musical beginning in the figurative drama of the operas of Russian composers of the classical age. **The methodology** of the research is determined by the textual and genre-typological approaches. **Scientific novelty** is connected with the allocation of the main principles of constructing the image of the character in the works of M. A. Rimsky-Korsakov and the proof of the fundamental significance of the category of chronotope in his operatic poetry. **The conclusions** indicate that the increase of expressiveness of the melodic thematisation of the operatic text acts as the leading way of personification of the operatic image, including the motive formation of the musical-thematic horizontal and its dense filling with leitmotifs, allows us to create in the operatic text the effect of «infinite melody as one of the characteristic moments of involuntary wagnerism M. A. Rimsky-Korsakov.

Keywords: Rimsky-Korsakov, operatic poetics, chronotope, image of the hero, musical dominants of N. A. Rimsky-Korsakov's opera works, musical language, musical thematism.

Дун Синьюань, соискатель кафедры истории музыки ОНМА им. А. В. Неждановой

Музыкальные принципы создания образа персонажа в операх Н. А. Римского-Корсакова

Цель статьи — выявить музыкально-языковые принципы создания образа оперного персонажа в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, также определить роль музыкального начала в образной драматургии опер русских композиторов классической эпохи. **Методология** исследо-

вання *определяется текстологическим и жанрово-типологическим подходами. Научная новизна* связана с выделением главных принципов построения образа персонажа в творчестве Н. А. Римского-Корсакова и с доказательством фундаментального значения категории хронотопа в его оперной поэтике. *Выводы* указывают на то, что увеличение выразительных возможностей мелодической тематизации оперного текста выступает ведущим способом персонификации оперного образа, в том числе мотивное формирование музыкально-тематической горизонтали и ее плотное заполнение лейтмотивами позволяет создавать в оперном тексте эффект «бесконечной мелодии» как один из характерных моментов невольного вагнерианства Н. А. Римского-Корсакова.

Ключевые слова: Римский-Корсаков, оперная поэтика, хронотоп, образ героя, музыкальные доминанты оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова, музыкальная речь, музыкальный тематизм.

Актуальність теми та проблемного напряму дослідження визначається тим, що уся творчість М. Римського-Корсакова від «Псковитянки» до «Китежа» являє собою прямий шлях оперної реформи, обумовлений прагненням композитора створити єдину універсальну модель оперного жанру. Опера поетика Римського-Корсакова — унікальний у світовій художній практиці приклад системної логічної єдності всіх творів у даному жанрі, коли всі композиційні компоненти спрямовані на виявлення духовної єдності людини. Те, що прийнято називати мотивом поведінки героя, психологічним підтекстом його вчинків, є явищем дуже широким, що не лише індивідуалізує персонажа, а й дозволяє побачити й зрозуміти загальні для свідомості людини стани та прагнення. Мотиви, що рухають героями опер Римського-Корсакова, не випадкові, відповідають тем антиноміям буття, що як загальну двоїстість життя розкриває композитор у сюжетах та драматургії своїх опер [5].

Названі мотиви дії, що відображують становлення образів, набувають більшої конкретності завдяки їх *персоніфікації*. Іншими словами, вони сприймаються не стільки як ставлення одного героя до іншого, скільки як його сутнісне визначення, як підтвердження основної риси характеру героя. Наприклад, Февронія переймається жалем і високою християнською любов'ю до Григорія Кутерьми тому, що вона є носієм дару всепрощаючої любові. Нещастя Грязного не визначається його егоїстичною любов'ю до Марфи, навпаки, його почуття до Марфи поглинається фатальною похмурністю його душі як головним властивим йому станом. Герої опер для Римського-Корсакова із самого початку — носії певного типу почуттів, які вони й

розкривають у своїх відносинах. Тому для композитора дуже важливо глибоко розробити характер цього почуття, дати йому ціннісне визначення, вивести його в ролі оперного символу з широкою смисловою основою. Уточненню, конкретизації, художній завершеності подібних символів служить музична мова опер.

Мета статті — виявити музично-мовні принципи створення образу оперного персонажа в творчості М. Римського-Корсакова, також визначити роль музичного начала в образній драматургії опер російських композиторів класичної доби.

Основний зміст роботи. Музичну сторону опер М. Римського-Корсакова можна назвати провідним засобом, головним важелем інтерпретації основних мотивів-символів. Серед них — символіка часу й простору, яка, на перший погляд, видається фоновим засобом, але в загальному жанрово-композиційному контексті обертається вищим і граничним знаком деміургічного природно-стихійного начала історії, що ввергає окремі людські долі до круговороту знаменних подій.

Ігрова змінність часу — простору, а також гра із ціннісно завершеним, абсолютно «готовим», що перебуває в острівному положенні, самодостатнім, тому епічно обумовленим минулим (у термінології М. Бахтіна), опирається на емансипацію часу й простору як художніх феноменів, тобто на їх подання як «зображених», виражених художньо-композиційними засобами. За спостереженням Д. Лихачова, «час фактичний і час зображений — істотні сторони художнього цілого твору...»; він також відзначає, що «...у тісному зіткненні із проблемою зображення часу перебуває й проблема зображення позачасового й «вічного»...» [2, 212, 217, 234]. Специфіка музичної поетики Римського-Корсакова полягає в тому, що він і «фактичний» час запроваджує як зображений — не тільки як час життя (сценічного) і вчинків своїх оперних героїв, але і як власний авторський музичний час — сучасні йому, оновлені засоби музичної виразовості, що вступають в «діалог незгоди» із традиційним, типізованим матеріалом обрядово-фольклорних жанрів, що несуть епічне, тобто вже позачасове, у чистому вигляді. Цей матеріал композитор показує шляхом і цитування, і стилізації — але *стилізації, гранично уподібненої до цитування*, що ототожнює авторське й анонімне колективне висловлення, з підпорядкуванням першого другому, розчиненням в ньому.

Музика як онтологічний феномен (первинні народнописенні, хороводні жанри) протистоїть вторинній індивідуальній авторській

композиції, одночасно реалізуючись у ній як в певному досвіді пізнання першооснов музичної творчості. Між різними музично-часовими вимірами проведені чіткі межі, забезпечені риторичністю музичних «формулювань».

Модель кожної опери служить виявленню основної ідеї, основного сюжету — «метасюжету» — у конкретному композиційному матеріалі. Це перехід від однієї групи уявлень про світ до іншої в пошуках істини про людину та її загальноісторичне призначення. Кожна з цих груп представлена через сукупність персонажів. Різні композиційні ходи, способи композиційного здійснення окремих оперних сюжетів спрямовані на виявлення цієї уніфікованої семантичної основи. Мова йде не просто про універсальне трактування композиційно-драматургічних принципів опери, але *про розуміння опери як універсальної форми музичної творчості, здатної осягнути, сполучити весь накопичений, наявний матеріал музики, а тому здатної виявити загальну єдину природу людської особистості*. Саме такий підхід до жанру стає реформою оперної поезики в творчості М. Римського-Корсакова. Ця творчість дозволяє говорити про відкриття іншої системи зв'язків між словесно-поетичним текстом як першоджерелом лібрето й структурою самого лібрето, законами сценографії й композиційним розгортанням сюжету, образними структурами та їх стильовим вирішенням, мовою поетичного опису й музичною мовою, інтонаційним вибором і загальною семантикою жанру. Усі названі явища утворюють нерозривне коло оперної поезики композитора. Сполучним рівнем служить композиція опери, що набуває типових ходів, котрі забезпечують образну типологію.

Значення «мотиву» стає загальнодраматургічним: це й вираження ціннісної зумовленості образу, тобто мотив дії, поведінки героя, що виділяє й об'єднує долю групи персонажів, і власне музичний мотив — лейтмотив, що володіє своєю специфічною інтонаційною семантикою, відсилає до «долі» самої музики, до історії музичного формування. З останнім пов'язана «енциклопедичність» оперної мови Римського-Корсакова. Римський-Корсаков звертається і до такої, типово трагедійної теми-мотивації, як «творення — руйнування», у деяких випадках перехідної у «загибель — відродження»; смерть героя або його відхід з реального людського світу є обов'язковим сюжетно-композиційним ходом опери.

Однак трагедійною концепцією опери в творчості Римського-Корсакова назвати не можна. Навіть у випадку звернення до конкретної

історичної події та її учасників (в «Псковитянці», «Царевій нареченій», «Сервілії». «Пану воеводі») загибель позитивних персонажів виявляється «дозволеною», виправданою й «виправленою», перетвореною *в композиційному завершенні опери, тобто переведеною у посттрагічний вимір*.

«Сказання про Китеж» стає грандіозним синтезом, підведенням підсумків усієї оперної діяльності Римського в напрямі великої «серйозної» епічної опери глінкінського взірця. Одночасно це підведення підсумків історії й усієї російської класичної опери, що як така впливала саме з глінкінської парадигми. Відразу відзначимо, що Римський-Корсаков підводить підсумки еволюції російської опери двічі: піднесено-«меморіально» в «Китежі» і «фамільярно»-профанно — в «Золотому півнику», що здійснив насамперед автопародію. Показово для творчого підходу композитора те, що в «Китежі» він звертається не до героїчних повістей епохи татаро-монгольського ярма, що несуть готові сюжетні моделі, а до різних летописно-легендарних першоджерел, узагальнюючи їх у лібрето, яке, по суті, є самостійним літературним твором, тобто дозволяє композитору висловити свою, досить незалежну від подійно-фактичних передумов ідею — «метасюжет», монотему. Як і раніше, композитор іде від точно хронологізованої історичної драми, а характер героїв і тип розвитку дії пояснюється наміром символічно розкрити ті природні властивості, здатності людини, які визначають її взаємини зі світом — способи входження до дійсності. Звідси й уникнення індивідуалізації персонажів; особливо помітно це в образах китежан (починаючи з явно риторичної спрямованості словесного тексту всіх сцен, що відбуваються в Китежі) і в ще більш уніфікованих образах татар. Останні являють собою узагальнену ворожу силу без конкретної історичної «адреси» і яскравіше всього втілені в «чистій» музиці — у симфонічному антракті «Січа при Керженці». Римський-Корсаков переконує в тому, що ані словесний матеріал, ані сценічна ситуація не здатні досягти такого ступеня семантичної цілісності, як музичне звучання.

Прагнення показати цілісний зміст загальної для всіх події, вчинку окремої людини й взаємозалежності названих начал змушує Римського-Корсакова обирати літописний тон — як у лібрето, так і в музичній композиції опери, щоб досягти «органічної цілісності настроїв» і логічності їх зміни. Зовнішня драматична динаміка «положень» поступається місцем динаміці «станів», почуттів. Звідси й особливий характер музичної символіки опери, що дозволяє зрозуміти

символічні функції музичних прийомів і в більш ранніх операх, висвітлює їх ретроспективно.

«Гра часів» виникає як гра музично-стильових меж усередині твору. Сполучення ціннісно-завершеного епічного часу й гостроти переживання теперішнього моменту відбувається не тільки в часовій послідовності опери, діахронно, але й у просторовій фактурній вертикалі, відбиває наповнення сценічного простору, здійснюється симультанно — шляхом «гармонійних ускладнень», включення «автономної гармонійної логіки», комплексів дисонантної діатоники й «сторонньої хроматики» [4].

Музика майже завжди розглядається як часове явище, оскільки в будь-якому музичному творі безпосереднє звучання створює відчуття перебігу часу. В опері рух музичний створює той ефект безперервного часового розгортання, який компенсує неминучі для драматичного твору протиріччя між сценічними розтяжками й стисканням у часі, тобто музика в опері перетворює умовний сценічний зображуваний час у безумовний фактичний. Але через цю свою «фактичність», часову безпосередність музика апелює — музичними ж засобами — до того, що вже відбулося у минулому, закріпленому, замкненому у відомих жанрових формах, котрі стали невід’ємною частиною певного культурно-семантичного простору; адже відношення жанру до культури визначається його *місцем* у ній, у соціально-ідеологічній ієрархії культурних артефактів.

З іншого боку, музичний час опери, по суті, є відбиттям психологічних станів героїв, динаміки розвитку основних образів, а в більш широкому сенсі — відбиттям світорозуміння самого автора, тобто затверджує сьогодення як провідний часовий аспект. У такий спосіб в оперну поетику входить і часова антиномія «минуле — сьогодення», актуальність якої для Римського-Корсакова виявляється через його інтерес до казково-легендарного часу. Слушне зауваження Д. Лихачова: «Вихід з казкового часу в реальність відбувається... за допомогою самовикриття оповідача: вказівки на несерйозність казкаря, на нереальність усього, що ним розповідається, зняттям ілюзії» [2, 227]. З таким самовикриттям пов’язані завершення пізніх казкових опер («Казки про царя Салтана», «Золотого півника»); але Римський-Корсаков використовує й інші прийоми виходу до реальності. По-перше, це фінальне об’єднання учасників сценічної дії у визначеній позасюжетній післямові, що несе актуальне моральне твердження як вказівку на підвищену серйозність автора-«оповідача» (другий етап

фіналів); по-друге, застосування далекої щодо казково-епічного матеріалу, учудненої дисонансної сфери, що демонструє реальний драматизм буття музичної свідомості.

Проблема простору в опері пов’язана насамперед зі сценічним простором, зі зміною декорацій. Разом з тим це обсяг сприйняття світу, даний тому або іншому герою. Так виникає антиномічність і просторових координат опери як «двосвітність» реального — уявленого (ілюзорного), замкненого — відкритого, кінцевого — нескінченного, історичного (побутового) — природного простору, що певним чином віддзеркалює перехідність як особливу якість мислення композитора (див. про перехідність: [1]).

Відбиття реального часу і простору знаходить місце в операх з найбільш виявленим історизмом сюжету (Псков епохи правління Івана Грозного, Александрівська слобода 1572 року, прадавній Рим часів правління Нерона, 67 р. н. е.). Однак вже перша опера «Псковитянка» відходить від точної хронології. Л. Мей з’єднав у своїй драмі дві історичні події (1510 і 1570 рр.) для досягнення більшої драматичної напруженості; композитор же відходить від цієї напруженості, забарвлює оперу в оповідальні «літописні» тони, абстрагує дійсний зміст історичних подій у вигляді надчасової боротьби добра і зла, яка може відбуватися в будь-який час і в будь-якому місці...

У деяких випадках Н. Римський-Корсаков користується умовним, приблизним визначенням місця і часу: Польща XVI–XVII ст., «напівлегендарний — напівісторичний» час Новгород, напівхристиянська — напівязичницька Русь. Частіше ж усього він звертається до уявленого простору й часу: міфічно-язичницький час похмурого кашеєва царства, країни берендеїв; міфічно-християнський час казкового додонова царства; час і простір у гоголівських операх — час і простір повістей Гоголя, тобто вже художньо-вигадані. Нарешті використовується уявлення про час і простір як про категорії природних сил, що збігаються. Так, пори року в операх представлені як статичні стани, як даності (на це вперше звертає увагу Б. Асаф’єв); природа стає одночасно й часом буття, і місцем проживання людини. Так, весна — *місце* дії в «Снігурці», «Травневій ночі», літо — в «Младі», зима — в «Ночі перед Різдом», осінь — в «Кашеї», «Царевій нареченій».

З іншого боку, певні природні простори символізують часове життєве становлення героя; такими є водний простір в «Садко», «Салтані», зоряне піднебесся, повітряний простір — у гоголівських операх, в «Младі», ліс — в операх «Псковитянка», «Снігурка», «Млада», «Бо-

яриня Віра Шелога», «Пан воевода», «Китеж». Особливістю ігрового трактування хронотопів є вільне розміщення персонажів як у часі, так і в просторі. У підзаголовку «Ночі перед Різдом» композитор указує, що «дія відбувається в Малоросійському селі Диканька, у палаці в столиці та у повітряному просторі». Таке ж вільне переміщення героїв ми зустрічаємо в «Младі», «Садко», «Кащеї». «Салтані» і в деяких інших операх. Зіставлення кінцевого, обмеженого й нескінченного, безмежного часу й простору виявляє опера «Моцарт і Сальєрі»: час Сальєрі обмежений проміжком від задуму злочину до його здійснення; час Моцарта є тотожним буттю його музики. Для виявлення внутрішнього стану Сальєрі композитор користується показом замкненого простору, обмеженого кімнатою, яку цей персонаж не залишає, тоді як Моцарт, ідучи, залишається в думках Сальєрі й у звучанні своєї музики, назавжди належить вільному від злих помислів творчому простору... Символічним щодо цього уявляється завершення «Псковитянки»: Ольга відкидає пропозицію батька, і загибель її наступає як «крок до волі» у той момент, коли вона виходить із замкненого простору намету Грозного. Схожа ідея руйнування, подолання сковуючого простору стане провідною в опері «Кащей безсмертний».

Провідними засобами музичної характеристики простору стають «мальовничо»-колеристичні сонорні, що породжують особливий фігураційний тематизм — переосмислені загальні форми руху, що часто спираються на перетворення гармонійної вертикалі у мелодійну горизонталь.

Одухотворена людською присутністю природа та обцинне народне буття, пов'язане з природним началом, представляють завжди й тільки позитивну сферу опер. До неї примикають музичні характеристики героїв, частіше — героїнь, що персоніфікують здатність до любові-дару; їх лейтмотиви заміняють звичайні теми любові, оскільки останні виражають особистісне почуття, обмежені ним. Римський-Корсаков же прагне виявити загальнолюдську важливість любові як особливого «резонансного» духовного стану. З цією метою він обирає пісенно-діатонічні теми, близькі фольклорним, що сприяють узагальнено-типізованому тлумаченню образів прекрасних героїнь — Марфи, Марії, Февронії, для яких любов-дар є споконвічно притаманною, природною властивістю. Так музично втілюється і мотив соборності.

У тих випадках, коли внутрішній світ героїні вимальовується поступово, Римський-Корсаков поглиблює кантиленну пісенну сторону їх партій у міру того, як народжується й розкривається в їх образах

здатність до піднесеної любові. Так, Ольга в першій дії «Псковитянки» охарактеризована переважно речитативними й короткими музичними фразами. Перша кантиленно розвинена мелодія з'являється в її дуєті з Хмарою, заснованому на справжній народній пісні «Уж ти, поле». В «Травневій ночі» зміна вигляду Оксани від примхливої й норавливої красуні (перша картина) до глибоко люблячої дівчини також «ілюструється» за допомогою введення в її партію двох виразних народних наспівів: «Летіла стріла» і «Вийди, вийди Іванку» (арія з дев'ятої картини). На широкому, вільному пісенному інтонуванні засновані тема потягу Ольги до батька, арія Марфи, вихідна арія Февронії. До цього монотематичного комплексу любові-дару наближені народно-пісенні жанри, іноді — справжні народні мелодії в характеристиках Хмари, Левка, Вакули, Івана-Королевича, Гвидона.

Природа в оперній поетиці Римського-Корсакова також «двоїста»; з одного боку, вона є частиною народного побуту, позитивним началом, що творить людину; з іншого боку — характеризується як сфера незвичайного, чудесного, що дивує й навіть лякає. Вона презентує фантастичну сферу опер Римського-Корсакова. В іншому своєму значенні природні образи змушують композитора шукати незвичайні виразні прийоми, оновляти музичну мову, вводити дисонантну гармонійну сферу, зіштовхувати дві діатонічні системи, створювати ділянки «автономної нестійкості» — невіршених функціональних тяжінь, тобто творити те саме «гармонійне зло», проти якого композитор часто повставав, виявляючи недозвільні й невідготовані дисонанси, «неправильні» функціональні послідовності у творчості Вагнера та Мусоргського [3; 4].

Ця сфера музичної мови опер Римського-Корсакова утворює найбільш яскраву його нову авторську риторичку (поряд з тематизмом природно-людської сфери), насамперед шляхом проектування гармонійних нововведень до мелодійної сфери. Іншими словами, мелодійна горизонталь визначається вертикальним ладово-гармонійним «профілем» (гармонізується), що значно відрізняє мелодійне новаторство Римського-Корсакова від мелодійних відкриттів Мусоргського: останній не тільки завжди керувався вокально-мовним матеріалом, але й підкоряв гармонійну будову мелодійному сполученню інтонацій (мелодизував гармонію).

Саме нові мелодійні формули, *мелодійні теми* дозволяють композитору музично виразити перехід від чудесного до згубного, так само як і показати рятівне переродження. Наприклад, арпеджований хід

по звуках зменшеного септакорда у високому регістрі, у партіях арфи або струнних передвіщає появу Панночки, Волхови, Царівни-Лебідь, тіні князівни Млади у снах Яромира. Ця ж гармонія в низькому регістрі, посилена тремолоючим звучанням, стає загрозливим знаком. Так, в операх «Псковитянка» і «Бояриня Віра Шелога» подібні сценічні ситуації (сцена в лісі) підкреслені за допомогою тривалого застосування зменшеного септакорда на тих самих словах: «А ліс густий: берези та осики...» Це ж співзвуччя набуває особливо похмурого характеру у сцені грози в «Псковитянці». Ланцюжок зменшених септакордів з'являється в партії Оксани, що милується картиною зоряного піднебесся, на словах «Ух, страшно...» Послідовність зменшених септакордів на відстані тритону використовується в «страшних секвенціях» в «Ночі перед Різдом».

Ставлення до музичного матеріалу виявляється в найбільш частому способі його викладу шляхом багаторазового варійованого повторення початкового короткого мотиву, тобто у варіантно-варіаційному методі тематичного становлення, який вважається типовим для кучкістів. Але Римський-Корсаков укрупнює деталі музичного висловлення, іноді виділяючи одну інтонацію, одну гармонію або ладову барву, підсилює композиційну й семантичну самостійність афористично коротких мотивів, здатних представляти різні стилістично-жанрово-стилістичні сфери музики (різні рівні музичного тексту), чергує їх, наближаючись у музичному розвитку до загальної сюжетної логіки. Прикладом такої мотивно-тематичної роботи з музичним матеріалом є третя й четверта дії «Китежа». Провідні короткі лейтмотиви змінюють один одного, а їх чергування, що веде до семантичних контрастів, як, наприклад, зміна теми навали другою фанфарною темою Китежа або ж лейттемою порятунку Китежа, буквально ілюструє сценічна дія.

Відтак **наукова новизна** дослідження пов'язана з виділенням головних принципів побудови образу персонажа в творчості М. А. Римського-Корсакова та з доведенням фундаментального значення категорії хронотопу в його оперній поетиці.

Висновки. Мотивне формування тематичної горизонталі та її щільне заповнення лейтмотивами дозволяє знаходити в «Китежі» ефект «нескінченної мелодії» — один з характерних моментів мимовільного вагнеріанства композитора.

У композиторській творчості дев'ятнадцятого століття, і це часто пов'язують із домінуючим романтичним напрямом, мелодика в

музиці набуває нових синтаксичних й формальних можливостей, обумовлюючи новий тип музичної теми, тематичного комплексу, а також нові аспекти взаємозалежності між тематизмом та музичною формою. Мелодика починає панувати над фактурними нормами, з одного боку, убираючи функціональні залежності тонів, властиві гармонійній вертикалі, тобто перетворюючись на лінійно розміщену гармонію (гармоніємелодію), а з іншої сторони — підкоряючи побудову гармонійної вертикалі інтонаційній волі мелодійної горизонталі, тобто перетворюючи гармонію в мелодію (мелодіегармонія). Перший напрямок збільшення виразних можливостей мелодійної тематизації оперного тексту є показовим для творчості М. Римського-Корсакова; інший обумовив інтонаційну природу музичного тематизму опер М. Мусоргського. Опера поетика П. Чайковського виявляє гармонійну рівновагу обох тенденцій взаємодії мелодійно-тематичного та фактурно-гармонійного планів музичного оперного тексту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века — встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994. 126 с.
2. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 352 с.
3. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 397 с.
4. Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. О музыкальной речи Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 2. 464 с.
5. Ястребцев В. Воспоминания. 1866–1897. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Л.: Музыка, 1959. Т. 1. 526 с.

REFERENCES

1. Gerasimova-Persian, N. (1994). Russian music of the XVII century — the meeting of two eras. M.: Music [in Russian].
2. Likhachev, D. (1979). Poetics of ancient Russian literature. M.: Nauka [in Russian].
3. Solovtsov, A. (1984). N. A. Rimsky-Korsakov. Sketch of life and work. M.: Music [in Russian].
4. Zukkerman, V. (1975). Musical and theoretical studies. About the musical speech of Rimsky-Korsakov. M.: Soviet composer, Vol. 2 [in Russian].
5. Yastrebtsev, V. (1959). Memoirs. 1866–1897. Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. L.: Music, V. 1 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017

УДК 78.03/781.1+786.2 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-350-360

Хе Веньлі<https://orcid.org/0000-0002-4315-3379>

здобувач кафедри історії музики
та музичної етнології
ОНМА ім. А. В. Нежданової,
OdHeWenli@gmail.com

ІНТЕРПРЕТАТИВНО-СТИЛЬОВІ ПІДХОДИ ДО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА Ф. ШОПЕНА

Мета роботи — обґрунтувати шляхи вивчення фортепіанної музики Ф. Шопена як «мистецтва гри», що має широкі стильові витоки, тому передбачає особливі способи інтерпретації, синтез інтерпретативних оцінок та виконавських прийомів. **Методологія** статті зумовлена культурологічним національно-стильовим та композиційно-стилістичним підходами, передбачає залучення епістемологічної позиції, дозволяє виокремлювати стильове мислення Шопена як унікальний образно-когнітивний феномен. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні піаністичного стилю Шопена як авторського на засадах епістемологічної класифікації, вилученні його провідних показників у єдності з динамікою звукотворчого хроноартикуляційного процесу. **Висновки** вказують на особливе місце фортепіанної творчості Ф. Шопена в розвитку романтичного методу та наданні цьому методу значущості історичної домінанти фортепіанно-виконавської культури, що тісно пов'язана з музично-виразовою системою, тобто висловлює себе насамперед музичною мовою.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, стиль Ф. Шопена, інтерпретація, когнітивний стиль, романтичний метод, музично-стильова домінанта.

He Wenli, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

Interpretative-style approaches to the piano art of F. Chopin

The purpose of this work is to substantiate the ways of studying the piano music of F. Chopin as «the art of the game», which has wide stylistic origins, therefore envisages special methods of interpretation, synthesis of interpretive evaluations and performances. **The methodology** of the article is determined by the cultural-national-style and compositional-stylistic approaches, involves the involvement of an epistemological position, which makes it possible to distinguish Chopin's style thinking as a unique figurative and cognitive phenomenon. **Scientific novelty** of the article is to determine the piano style of Chopin as an author on the principles of epistemological classification, removed its leading indicators in unity with the dynamics of sound producing chronoarticulative process. **The conclusions** point to the special place of F. Chopin's piano creativity in the development of the romantic

method and the provision of this method to the significance of the historical dominant of piano-performing culture, which is closely linked to the musical-expressive system, that is, it expresses itself primarily in musical language.

Keywords: piano art, F. Chopin style, interpretation, cognitive style, romantic method, musical style dominant.

Хе Веньлі, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнологии ОНМА им. А. В. Неждановой

Интерпретативно-стилевые подходы к фортепианному искусству Ф. Шопена

Цель работы — обосновать пути изучения фортепианной музыки Ф. Шопена как «искусства игры», которое имеет широкие стилевые истоки, поэтому предполагает особые способы интерпретации, синтез интерпретативных оценок и исполнительских приемов. **Методология** статьи обусловлена культурологическим национально-стилевым и композиционно-стилистическим подходами, предусматривает привлечение эпистемологической позиции, позволяет выделять стилевое мышление Шопена как уникальный образно-когнитивный феномен. **Научная новизна** статьи заключается в определении пианистического стиля Шопена как авторского на основе эпистемологической классификации, обособление его ведущих показателей в единстве с динамикой звукотворческого хроноартикуляционного процесса. **Выводы** указывают на особое место фортепианного творчества Шопена в развитии романтического метода и предоставлении этому методу значимости исторической доминанты фортепианно-исполнительской культуры, которая тесно связана с музыкально-выразительной системой, то есть выражает себя прежде всего музыкальным языком.

Ключевые слова: фортепианное искусство, стиль Шопена, интерпретация, когнитивный стиль, романтический метод, музыкально-стилевая доминанта.

Актуальність статті відкривається при зверненні до питань про витоки та визначальні фактори стильового мислення композиторів романтичної доби, зокрема тих, хто перетворював цілісні жанрові галузі, надаючи їм нового авторського змісту та значення. Таким увійшов до історії романтичного мистецтва Ф. Шопен, у музиці якого виділяються три основні особливі риси: зосередженість в одній виконавській (фортепіанно-піаністичній) сфері; узагальненість, водночас виразна оригінальність композиційних та стилістичних засобів; ідеальна в декількох значеннях стильова сутність: як найвища та найдосконаліша; як спрямована до ідеальних висот людського духу; як найбільш абстраговано — абсолютна та «чиста» — музична. **Мета** роботи — обґрунтувати шляхи вивчення фортепіанної музики

Ф. Шопена як «мистецтва гри», що має широкі стильові витоки, тому передбачає особливі способи інтерпретації, синтез інтерпретативних оцінок та виконавських прийомів.

Основний зміст роботи. Шукаючи відповіді на питання про витоки та оригінальний зміст стилю Ф. Шопена, як втіленого саме у виконавській стороні його фортепіанного мистецтва, тобто зумовлений звуковою природою, тембровими якостями обраного ним як «ідеального» інструменту, неминуче доводиться звертатися до явища національного стилю, національного менталітету та способу мислення, тобто до явища польського у його загальному культурологічному вимірі.

Питання про музично-мовні засоби, здатні реалізувати національно-стильову специфіку виконавської творчості, ставить Н. Буслаєва, вивчаючи вплив національно-специфічних виразних засобів польської фортепіанної творчості на «виконавську технологію», досліджуючи польську фортепіанну літературу та звукозаписи польських піаністів, спираючись на типологічний національно-стильовий підхід, розроблений М. Смирновим стосовно російської фортепіанної школи в єдності її композиторської та виконавської сторін; останній набуває загального теоретичного значення, здатний служити інструментом аналізу стильових установок інших національних шкіл, інших видів фортепіанного виконавства, у тому числі авторського.

Розбудовуючи ідею «світового шопенізму» як універсального стильового феномену, що зберігає виражені національні риси, дослідниця сприяє розвитку мовно-стилістичного підходу до явища піанізму, що, у свою чергу, підсилює значення індивідуально-смыслових авторських інтерпретативних критеріїв творчого процесу [2].

Стильова подвійність піанізму як прояву авторського мислення, як індивідуально-творчого феномену, спонукає знаходити критерії його вивчення й визначення в контексті етнопсихологічних уявлень. Зокрема можна відзначити, що сьогодні існують два типи етнопсихології — крос-культурна та антропологічна етнопсихологія (психологічна антропологія). Їх основна відмінність полягає в тому, що антропологічна етнопсихологія сформувалася на основі взаємодії культурної антропології та різних психологічних теорій (реформованого психоаналізу, когнітивної психології, гуманістичної психології й символічного інтеракціонізму Дж. Г. Міда), а крос-культурна психологія виникла на основі соціальної психології.

Особистість виявлялася аспектом культури, аспектом, у якому емоційні відповіді й когнітивні здатності індивідів були запрограмовані відповідно до загальної конфігурації їх культури («культурно модельована особистість»); соціальні відносини, релігія, політика, мистецтво були запрограмовані відповідно за тими ж самими конфігураціями [4].

Людська особистість і соціокультурні інституції є двома взаємодіючими системами. Кожна із систем включає вимоги до людської поведінки: особистісна система — вимогу задоволення психологічних потреб, соціокультурна система — вимогу соціально прийняттого виконання ролі, яка інституціоналізована в соціальній структурі.

Стабільність у взаємодії особистості та культури досягається лише тоді, коли їх вимоги функціонально інтегровані стандартами виконання ролі, що дозволяє індивіду задовольнити свої психологічні потреби і відповідати одночасно соціокультурним вимогам [7].

Це стосується і відносин культури і митця, що повинен враховувати канонічні настанови культури, виду мистецтва, художньої форми, прийнятих комунікативних систем тощо. Етнопсихологічна проблематика займає важливе місце в системі мистецтвознавчих знань, так само як і у процесі «живої» художньої творчості, адже свідомість людини завжди має певну національно-мовну адресацію, і йдеться не лише про знакові зовнішні фактори, а й про глибинні етичні потреби, емоційні звички та досвід почуттєвого реагування. Звідси необхідність не лише вивчення національного стилю в музиці й порівняльного аналізу різних національно-художніх явищ у музичному виконавстві, а й виявлення способів реалізації етнічних запитів та національних канонів в інтерпретативній особистісній авторській свідомості. Щодо музичного мистецтва та поезики Шопена, то на перший план виходить виконавська форма — засоби виконавської виразності, оскільки на них засноване музичне звучання, коли набуває *статусу мови*.

Висування на перший план у системі музичної інтерпретації виконавської форми цілком закономірне в силу звучної природи музичного тексту. Однак критерії оцінки *специфічного виконавського авторства в музиці*, особливо у відриві від композиторського матеріалу, тобто як самодостатні й автономні, залишаються дискусійними.

Так, у дисертації О. Потоцької [5] відзначається, що виконавський стиль, який вибирає піаніст в інтерпретації музики певної стильової епохи, у вирішальному ступені залежить від специфічних психоло-

гічних властивостей його особистості, хоча зміст інтерпретації музичного твору розкривається в органічній єдності багатьох факторів, що утворюють специфіку музично-артистичної діяльності кожного окремого виконавця. О. Потоцька підкреслює, що в прояві особистісних властивостей виконавця величезну роль відіграють його музичні здібності, а інтерпретація музичного твору — складний музично-розумовий процес, який вимагає їх повної акумуляції й тільки тоді приводить до конкретного виконавського результату. Указуючи, що під мисленням сучасна наука розуміє вищий ступінь процесу пізнання навколишньої дійсності, який приводить до усвідомлення об'єктів і предметів реальності, автор пропонує називати інтерпретативним мисленням певний (високий) рівень мислення музично-виконавського, яке, у свою чергу, виступає різновидом мислення художнього. Специфіка ж художнього мислення проявляється в тому, що об'єкт його відображення — не прямо реальна дійсність, а її перетворення в художній творчості.

За слушним зауваженням М. Бонфельда, художня дійсність у музиці займає особливе місце, «пронизуючи музичну тканину у всіх вимірах і часто виявляючись єдиною ланкою між субзнаковим шаром музичного повідомлення й реальним, внемузикальним змістом» [1]. Спираючись на концепції музикознавців-дослідників, а також на власне визначення музично-виконавської інтерпретації як загальної іманентної закономірності музично-виконавського мистецтва, О. Потоцька вказує на перетин об'єктивних і суб'єктивних факторів творчого мислення, передбачає ряд властивостей особистості виконавця (глибоке й різнобічне осмислення тексту, усвідомлення художнього контексту і т. д.), відзначає нероздільну єдність музичного й позамузичного начал у процесі інтонаційного мислення.

Ця єдність, на її погляд, виступає настільки міцною, що «ніякі музичні уявлення (у вигляді слухового сприйняття, або внутрішніх слухових образів) неможливі поза такою єдністю, як би сильно не виступала на перший план специфічна музично-формальна сторона мистецтва». З іншого боку, «які б екстрамузичні джерела не стимулювали творче мислення й не знаходили б у ньому відбиття, однаково вони неминуче переломлюються крізь призму інтрамузичних закономірностей» [5, 127].

Отже, як виконавська інтерпретація, так і безпосереднє інтерпретативне мислення формуються на перетині не тільки об'єктивних — суб'єктивних, але й екстрамузичних та інтрамузичних факторів. Крім

цієї обставини, О. Потоцька виділяє особливу важливість емоційної обумовленості музичного мислення, оскільки воно є мисленням-переживанням «вищого порядку», базується на художніх емоціях, які Л. Виготський визначав як «розумні», оскільки їх природа обумовлена глибинним рівнем свідомості, а їх дія є цілісною й катартичною для всієї особистісної свідомості.

Саме художні емоції виступають своєрідним «фільтром» художнього мислення, через який пропускаються відбиття об'єктивної дійсності. Безперечно, що формування художніх емоцій є обов'язковою умовою процесу образного мислення. Якість художніх емоцій і особливості їх прояву виступають визначальним фактором у формуванні різних типів інтерпретативного мислення.

У визначенні способів інтерпретації музики різних стильових епох і класифікації фортепіанно-виконавського стилю як риторизованого, раціоналізованого, емоціоналізованого й сенсуалізованого Потоцька також мала на увазі індивідуалізований, поглиблений до рівня особистісної свідомості, світосприймання підхід [5, 132–150].

Вона відзначала, що кожний виконавець, незважаючи на рівень його знань про музичний твір, досить суб'єктивно сприймає його образний зміст, адже на це сприйняття безпосередньо впливає його психічна організація. Різні сторони музичного образу трансформуються психікою виконавця, у результаті чого кожний інтерпретатор акцентує інші його грані, створюючи такий звуковий образ, який найбільше відповідає слуховим уявленням виконавця й відбиває риси його індивідуальності. Емоційна насиченість музичного твору є похідною від світогляду, характеру виконавця та особливостей його мислення. Продовжимо: образна насиченість композиторського опусу, особливо коли автор сам є виконавцем та йде від виконавських завдань, залежить від типу й характеру усно-текстової виконавської інтерпретації, від музично-інтерпретаційного мислення як виконавського у своїй основі.

Майже у всіх присвячених Ф. Шопену аналітичних матеріалах зазначається, що його авторський стиль відрізняється дивовижною єдністю. При цьому враховується, що мислення Шопена розвивалося впродовж майже чверті століття, а його стильові уподобання пройшли через різні етапи становлення. Шлях композитора та виконавця між його першим опусом («Рондо», 1825) та «Баркаролою» (1846) співпадає з періодом становлення романтичного мистецтва — з до-

сягненням музичним романтизмом своєї естетичної зрілості. Можна зазначити декілька рубіжних віх: ранній, варшавський період; 1829–1831 роки; паризький період до «Прелюдій»; 40-ві роки, відзначені тяжінням до укрупнених форм; останні роки. Але визнано також, що між творами Шопена 20-х і 40-х років немає тієї різкої відмінності, що притаманна, наприклад, музичному (фортепіанному зокрема) стилю Бетховена або інструментальному стилю Шуберта. Шопен належить до тих рідкісних творчих натур, що відразу знаходять і власну мовну систему, і власні образні позиції, й оригінальні авторські художні ідеї, тобто переважаючою відразу постає його творча індивідуальність, яка зумовила і напрями еволюції його фортепіанного стилю — стилю композиторсько-виконавської інтерпретації [3].

Неодноразово обговорювалася особлива «шопенівська інтонація», що пронизує всі твори польського композитора, тобто генералізується і навіть може оцінюватися як авторська інтонологія композитора й виконавця, тісно зумовлена піаністичними уподобаннями та семантичними настановами. Музика Шопена саме на інтонаційному рівні миттєво доводить своє авторство — презентує «образ автора», що є стильовим, хоча й виходить з оригінального тлумачення жанрово-композиційних правил, норм. Можна говорити про вдосконалення та ускладнення стилю Шопена, про розширення кола створюваних ним образів, але єдиною залишається інтонаційна аура його творів, що безпосередньо передає їх образні налаштування. При цьому Шопен поєднує точність і ясність логіки композиції з енігматичністю її семантики, тобто з певною загадковістю, завуальованістю музично-сміслового змісту. В шопенівській інтонології провідними можна вважати три моменти. По-перше, природність та пластичність інтонування, що базується на відповідності музичних синтагм темброво-регістровій природі інструмента (фортепіано), також специфічній пальцевої піаністичній техніці; по-друге, відтворення інтонаційним шляхом стану психологічної рівноваги між інтелектуальними вимогами та емоційно-афективними потребами; при всій своїй почуттєвій експресії, музика Шопена не створює афективної надмірності, таким чином знаходячи «золоту середину» між класицистичними канонами та романтичними інноваціями музичної мови.

По-третє — і це особливо важливе — стильове мислення Ф. Шопена спирається на ту мелодичну сутність музики, у тому числі інструментальної, що відкривається спершу оперно-вокальним шляхом, тобто виходить буквально з вокального співу та дихання як таких,

що віддзеркалюють живу людську природу музичного інтонування; ця природа зберігається музикою навіть тоді, коли з неї йде слово як формальний компонент, а на його заміну приходять програмна інтенція музично-творчої свідомості.

Стиль Ф. Шопена, залишаючись яскраво авторським, передбачає історичний вимір, може вважатися історичним у тому сенсі, що узагальнює, інтегрує множинні тенденції розвитку музичного мовлення, відповідно і образних настанов музичного мислення. Недарма в музиці Шопена помітним є моцартівський та бахівський вплив — не як риси стилізації, а як спорідненість методів, намагання узагальнити та поєднати, привести до спільних символічних знаменників досвід європейського музичного мистецтва.

Феномен смислової поліфонії інтегрований та «інстальований» Шопеном у звучанні фортепіано, у системі фортепіанно-виконавських прийомів. Серед них найбільш вагомими та дієвими постають такі.

Імпровізаційна манера викладу притаманна фактурному змісту фортепіанних творів Шопена, особливо поемно-одночастинних, коли свобода розвитку думки стає одним з композиційних завдань (баллади, скерцо, полонез-фантазії, баркарола, д. і.). Музикознавці справедливо відзначають, що музичні ідеї Шопена народжувалися безпосередньо з творення фортепіанного звучання, суто піаністичним шляхом. Звідси і знамениті артикуляційно-агогічні прийоми, специфічне авторське *rubato*, гра з темпоритмом та взяттям звуку, поглиблення динамічно-гучнісних відтінків тощо. Така манера є основою для створення індивідуально-особистісної сонорної атмосфери шопенівських образів, дозволяє використовувати й розвивати колористичні можливості фортепіанного звучання.

Принципова зміна ролі *педальних прийомів* впливає на гармонічні ефекти, дозволяє створювати *нові гармонічні контамінації, додаткові фактурно-мелодичні ефекти*. Погоджуємося з думкою про те, що музичний тематизм Шопена не існує поза його піаністичним вираженням, навпаки, часто головний художній зміст зумовлюється особливостями піаністичної фактури. Композитор відкриває нові способи організації фортепіанного звучного простору з динамічними засобами наближення та віддалення, розсіювання та концентрування інтонаційного матеріалу.

Вже аксіоматичним є твердження, що, на відміну від Ф. Ліста, який трактував фортепіано як інструмент, здатний відтворювати симфо-

нізовані звучання, вбирати оркестрові барви, тобто розвиватися екстенсивним шляхом, Шопен створював такі *фоноколористичні ефекти*, що притаманні саме піаністичним тембрам, тобто розкриває переваги *інтенсивного шляху*. На цьому шляху складно-асоціативними засобами композиторсько-виконавський стиль Шопена набуває якості *витонченого інтроспективного ліризму, поглибленого психологізму*, що може визначатися як «психологічний реалізм», настільки відповідає природним потребам соціалізованої людської свідомості. Шопен налаштовує на мелодично-співочу гру, на кантиленне звучання, що не допускає різкого звуковидобування, скеровує до естетизації музичної мови.

У цілому стилістиці фортепіанних творів Шопена притаманні плавність і м'якість звучання, широта мелодійного дихання та повна осмисленість технологічних ресурсів, суттєве семантичне навантаження кожного засобу звуковидобування, звідси — висока щільність хроноартикуляційного процесу при його невимушеності, вільному перебігу. Особливістю шопенівського туше постає також здатність до найтихішого звучання, до дослуховування тиші як кроку у бік семантики мовчання, що займе значне місце в «тихій музиці» ХХ століття, зокрема в творах В. Сильвестрова, який багато в чому наслідує фортепіанне (музичне) мислення Шопена.

Континуальність та значний просторовий обсяг фактури й звучання, гармонічне узгодження, водночас поліфонічне ускладнення хронотопічних ознак стають вирішальними у становленні образів шопенівської фортепіанної музики. Причому чинником єдності тексту завжди виступає специфічний музично-виконавський темпоритм, часто пов'язаний з жанрово-стилістичними витоками, але перетлумаченими на авторський лад. Висока темпоральна дисципліна, структурно-логічна вимогливість поєднуються з принципами *ad libitum* та *rubato*, виявляючи антиномічну основу шопенівського музичного мислення як наслідок протиставлення інтелектуально-раціонального та емоційно-почуттєво начал (свідомості, буття, художньої форми), що є найбільш показовим для людської екзистенції. Тому можна називати стиль Шопена (як стиль фортепіанної творчості в єдності двох типів авторизації — композиторського та виконавського) *персоналізовано ліричним, узагальнююче-інтровертним почуттєво-архітектонічним*. Цей стиль є взірцевим *когнітивним ідіостилем*, що породжує й ідіолект, тобто специфічну авторську музичну мову.

Деякі позиції сучасної когнітології, зокрема підходи В. Селіванова [6], дозволяють зрозуміти, що когнітивний стиль — базова структу-

ра свідомості, що забезпечує всі напрями її емоційно-інтелектуальної творчої роботи, передує мовному вибору, будь-якій професійній категоризації «мовної свідомості», картини світу. Тому класифікація/типологія, заснована на когнітивних стилях, є найбільш цілісною та загальною, у той же час — найбільш диференційованою стосовно психологічної організації особистісної свідомості.

Музично-творчий процес також передбачає єдність композиторської й виконавської установок («домінант») свідомості, що реалізується саме як мовна, як мислення на одній і єдиній мові з тими самими єдиними естетичними координатами — «герменевтичними об'ряями».

Можна також зауважити, що феномен шопенівського когнітивного ідіостилю цілком відповідає потребам існування й розвитку національно-стильового напрямку фортепіанного виконавства; він активно обумовлювався, що взагалі показово для романтичного періоду, завданнями формування національної школи, не минаючи і спільних для всіх етнічних шкіл потреб конкретизації і наближення до життєвого спілкування смислових інтенцій музики. Творчість Ф. Шопена дозволяє упевнитись, що фортепіанне виконавство є складною творчо-діяльнісною жанрово-стильовою формою, що має власні контекстуальні та інтенціональні виміри, завжди певним чином вирішує проблему національного розвитку як єдину для даного історичного етапу розвитку етнічної культури.

Таким чином, **наукова новизна** статті полягає у визначенні піаністичного стилю Шопена як авторського на засадах епістемологічної класифікації, вилучення його провідних показників у єдності з динамікою звукотворчого хроноартикуляційного процесу.

Висновки вказують на особливе місце фортепіанної творчості Ф. Шопена в розвитку романтичного методу та надання цьому методу значущості історичної доміанти фортепіанно-виконавської культури, що тісно пов'язана з музично-виразовою системою, тобто висловлює себе насамперед музичною мовою.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
2. Бушлаева Н. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Нижний Новгород, 2006. 178 с.

3. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя: підручник. Тернопіль: Астон, 2006. С. 189–250.
4. Лебедева Н. Этническая и кросс-культурная психология: учебник психологии для студентов гуманитарных вузов / под ред. В. Дружинина. СПб.: Питер, 2000. 560 с.
5. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2012. 239 с.
6. Селиванов В. Когнитивный стиль. *Энциклопедия эпистемологии и философии науки*. URL: http://epistemology_of_science.academic.ru/318
7. Стефаненко Т. Этнопсихология: учебник. М.: Ин-т психологии РАН: Академический проект, 1999. 320 с.

REFERENCES

1. Bonfeld, M. (1991). Music. Tongue. Speech Thinking: (Experience in the system analysis of musical art). Part 1. Abstracts. М.: MGZPI [in Russian].
2. Buslaeva, N. (2006). National Romantic Tradition in the History of Polish Piano Art: Candidate's thesis: 17.00.03 / Nizhny Novgorod [in Russian].
3. Kashkadamova, N. (2006). History of the piano of the 19th century. Pidruchnik. Ternopil: ASTON, P. 189–250 [in Russian].
4. Lebedeva, N. (2000). Ethnic and Cross-Cultural Psychology: A Psychology Textbook for Students of Humanitarian Universities: Ed. V. Druzhinin. SPb.: Peter [in Russian].
5. Pototska, O. (2012). Stilova typology of piano-wikonavskoy Ininterpretatsii: Candidate's thesis: 17.00.03 / Odesa [in Ukrainian].
6. Selivanov, V. Cognitive style // Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science. URL: http://epistemology_of_science.academic.ru/318 [in Russian].
7. Stefanenko, T. (1999). Ethnopsychology: Textbook. М.: Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences: Academic Project [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017

УДК 782.1+782/784.21/784.25/784.95 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-361-373

Го Цяньпин

<https://orcid.org/0000-0002-7601-4981>

соискатель кафедры истории музыки

и музыкальной этнографии

ОНМА им. А. В. Неждановой

OdGuoQianping@gmail.com

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСНОВАНИЯ ДЕКЛАМАЦИОННОГО- МЕЛОДИЧЕСКОГО РЕЧИТАТИВНОГО СТИЛЯ ОПЕРЫ С. БАРБЕРА «ВАНЕССА»

Цель статьи — выявить и обосновать принципы вокального языка, особенности вокального интонирования в опере С. Барбера «Ванесса». **Методология** работы образована жанрово-композиционным и стилистическим подходами, включает эстетические типологические позиции. **Научная новизна** исследования обусловлена последовательным анализом и семантической типологией содержания оперы С. Барбера «Ванесса», обоснованием стилиобразующей роли оперного речитатива с его специфическими декламационной и мелодической сторонами. **Выводы.** Статья позволяет обнаружить в оперном речитативном стиле главное авторское жанровое новаторство С. Барбера, а также раскрыть сложную образную игру персонажей, психологическую глубину оперных актантных характеристик как обусловленную способами вокально-речитативного интонирования.

Ключевые слова: оперная композиция, декламационный речитатив, мелодический речитатив, экспрессивность, нарративность, стиль, творчество С. Барбера.

Guo Qianping, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

Aesthetic and compositional foundations of the declamatory-melodic recitative style of S. Barber's opera «Vanessa»

The purpose of the article is to identify and substantiate the principles of vocal language, features of vocal intonation in S. Barber's opera «Vanessa». **The methodology** of the work is formed by genre-compositional and stylistic approaches, includes aesthetic typological positions. **The scientific novelty** of the research is due to the sequential analysis and semantic typology of the content of S. Barber's opera «Vanessa», the rationale for the style-forming role of an opera recitative with its specific declamatory and melodic sides. **Conclusions.** This article allows detecting the main author's genre innovation by S. Barber in the opera recitative style, as well as revealing the complex figurative play of

characters, the psychological depth of opera actant characteristics as due to the methods of vocal-recitative intonation.

Keywords: *opera composition, declamatory recitative, melodic recitative, expressiveness, narrativity, style, S. Barber's work.*

Го Цянпін, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А. В. Нежданової

Естетичні та композиційні засади декламаційно-мелодичного речитативного стилю опери С. Барбера «Ванесса»

Мета статті — виявити і обґрунтувати принципи вокальної мови, особливості вокального інтонування в опері С. Барбера «Ванесса». **Методологія** роботи утворена жанрово-композиційним і стилістичним підходами, включає естетичні типологічні позиції. **Наукова новизна** дослідження обумовлена послідовним аналізом і семантичною типологією змісту опери С. Барбера «Ванесса», обґрунтуванням стилістичної ролі оперного речитативу з його специфічними декламаційною та мелодичною сторонами. **Висновки.** Стаття дозволяє виявити в оперному речитативному стилі головне авторське жанрове новаторство С. Барбера, а також розкрити складну образну гру персонажів, психологічну глибину оперних актантних характеристик як обумовлену способами вокально-речитативного інтонування.

Ключові слова: *опера композиція, декламаційний речитатив, мелодичний речитатив, експресивність, нарративність, стиль, творчість С. Барбера.*

Актуальність статті обумовлена тем, що творчество С. Барбера недостатньо представлено в работах современных музыковедов, как украинских, так и китайских. Среди работ американских авторов, посвященных анализу творчества С. Барбера, можно выделить монографию Барбары Хейман «Сэмюэл Барбер: композитор и его музыка», в которой подробно прослеживается жизненный и творческий путь композитора, а также представлены различные материалы из интервью с композитором, письма, воспоминания современников, однако аналитический аспект в изучении музыкального наследия композитора явно недостаточен.

Изучив творческую биографию С. Барбера, можно отметить, что в процессе становления композиторской личности он пробовал себя в разных жанрах, испытал влияние различных стилей — романтизма, экспрессионизма, неоклассицизма. В отличие от общих тенденций развития американской музыки XX века Барбер выбрал свой собственный путь (традиционализм, позднеромантические черты) [4].

К произведениям зрелого периода творчества композитора (40–50-е годы) относятся: «Кэприкорнский концерт» («Carpicorn Concerto») для флейты, гобоя, трубы и струнного оркестра; Концерт для виолончели; Концерт для фортепиано, Соната для фортепиано. Балет «Медя» (другое название «Пещера сердца»), заказанный Барберу Мартой Грэхем, до сих пор пользуется наибольшей известностью среди его театральных композиций. Оркестровая сюита из этого балета впервые прозвучала в 1947 г. в исполнении Филадельфийского оркестра под управлением Ю. Орманди. Однако все же вершиной обозначенного периода является опера «Ванесса», за написание которой композитору была присуждена Пулитцеровская премия. Произведение все еще мало известно в вокально-исполнительском кругу, хотя относится к наиболее успешным примерам музыкально-театрального экспрессионистского стиля [6].

Основное содержание работы. «Экспрессивная природа музыкального дарования Барбера — в основном романтическая, лирическая. Именно поэтому в период творческого становления его не привлекла ни одна из «систем», возникших в музыке XX века, — ни неоклассицизм Стравинского, ни атонализм, ни додекафония Шенберга. Барбер предпочел им выразительные средства XIX века, и на этой основе рано сумел выработать технически совершенный стиль, главными признаками которого можно считать объективность и нейтральность» [1, 495].

Интересно, что поиски подходящего либретто заняли у Барбера около двух десятилетий. Когда его спрашивали, почему он так долго откладывал создание своей первой оперы, композитор отвечал: «Все тридцать лет, в течение которых я посещал оперный театр, я всерьез задумывался о создании своей собственной оперы. Но прежде чем ее написать, я хотел тщательно подготовиться, а именно — освоить приемы письма, необходимые для написания оперы. Как писать для оркестра, как писать для хора и балета, как писать для голоса и оркестра? Лишь ответив себе на эти вопросы, я был готов» [7, 375].

Опера была заказана талантливому и успешному американскому композитору директором Метрополитен. В 1942 году Барберу предложили комиссионные для создания двух опер, однако от одной из них он отказался, так как в Метрополитен-опера настаивали на использовании либретто Кристофера Ла Фаржа, которое Барбер находил «не вдохновляющим» [7, 378].

Для составления либретто Барбер пригласил в соавторы своего друга — композитора Менотти, который обладал литературным даром и писал тексты к своим собственным операм. В основу сюжета легла книга неординарной датской писательницы Карен Бликсен «Семь готических рассказов», изданная ею в 1934 году под псевдонимом Исаак Динесен.

Первоначально опера-мелодрама состояла из четырех актов, но позднее (в 1964 году) была сокращена до трех. Действие происходит в Северной Европе в 1905 году. История разворачивается вокруг двух женщин: Ванессы, «леди необычайной красоты», ждущей каждую зиму на протяжении вот уже двадцати лет возвращения своей единственной любви — Анатоля; и ее прекрасной молодой племянницы Эрики. Неожиданно появляется сын Анатоля, и сообщает о смерти отца. У Анатоля-сына начинается роман с племянницей Ванессы Эрикой, он совращает ее. Но затем, увлекшись Ванессой, бросает бывшую возлюбленную и уезжает с Ванессой в Париж. Эрика в отчаянии. Она понимает, что теперь ей предстоит пережить такое же испытание ожиданием, что и Ванессе.

Весьма сложной задачей является определение жанрового типа оперы Барбера. «Оперы «Сусанна» Флойда и «Ванесса» Барбера корнями уходят в жанр лирической оперы XIX века, являют примеры психологической драмы с мотивами одиночества и несчастной любви» [1, 495].

По типу сюжета, количеству персонажей «Ванесса» соответствует жанру камерной психологической оперы, однако в то же время она решена в стиле масштабной симфонизированной композиции. Так, композитор использует традиционный четверной состав оркестра (флейта пикколо, 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, перкуссии, арфа и струнная группа). Неоднозначность в определении жанровых особенностей «Ванессы» возникает также из-за ее масштабности. Самое протяженное действие — первое, каждая картина которого равнозначна по масштабу двум последующим действиям.

В опере используется сквозной тип развития. Каждая часть имеет свою индивидуальную интонационную сферу (иногда их несколько), в рамках которой строятся вокальные монологи и диалоги. Она также является остоном всей оркестровой партии. Наряду с такими интонационными сферами существуют интонации-эмблемы, проходящие сквозь всю оперу.

Вокальный стиль «Ванессы» соответствует типу камерной речитативной оперы, где особая роль отводится мелодраматическому началу. Интересен факт, что несмотря на изначально заданные тембральные отличия партий Ванессы и Эрики (сопрано и меццо-сопрано), в конкретном музыкальном воплощении эта разница «сглаживается», тем самым композитор «снимает» обособленность этих героинь, тесно связывает их друг с другом.

В целом для оперы характерен преимущественно активный темпоритм, яркие контрасты, частая смена размера, темпа, использование политональности; между консонансами и диссонансами отсутствуют функциональные противоречия. Композитор использует традиционные риторические приемы (*passus duriusculus*, *catabasis*, интонации *lamento* и др.). Также немаловажными являются звукоизобразительные приемы (звон бубенцов в первом действии).

В оперном стиле Барбера ощущается влияние таких выдающихся мастеров, как Р. Вагнер (с его развитой лейтмотивной системой), Дж. Верди, Дж. Пуччини.

В опере «Ванесса» можно выделить троих основных героев — Ванессу, «леди необыкновенной красоты» (*in her late thirties*), Эрику (ее племянницу, молодую девушку лет двадцати) и Анатоля — красивого молодого человека (*in his early twenties*). Среди второстепенных персонажей — Старая баронесса (мать Ванессы и бабушка Эрики), Доктор. Остальные действующие лица — Николас, мажордом; Лакей, Молодой пастор, слуги, гости, крестьяне, их дети, музыканты.

Эрика — романтическая натура и идеалистка — психологически центральный персонаж, претерпевающий большие изменения в процессе развития событий в опере. Изначально, будучи рассудительной и спокойной юной особой, она, тем не менее, постепенно погружается в пучину сильных и мучительных переживаний, в конце которых полностью перенимает облик, характерный для Ванессы.

Ванесса представляет собой невротический тип личности. Одной из характерных черт героини является чрезмерная эмоциональная возбужденность. Ее сильные переживания вынесены на всеобщее обозрение, «внешний» образный план — в сравнении с Эрикой. Ванесса — образ женщины в ожидании, взаперти, в изоляции, готовящейся к великой любви. Уезжая, она тем самым «освобождает место» для Эрики, которая бессознательно всегда к этому стремилась.

Анатоль — беспечен, молод, красив, но, оставшись без состояния, не лишен корыстности. Тем не менее, ярко отрицательные качества

ему не свойственны. Открытый, честный Анатолий, однако, не обладает чувством высокого. Он — реалист, материалист, не блуждающий в грезах, сознающий реальный мир, современность (как назвала его Баронесса — «современный человек, человек нашего времени, ищущий легких путей»). В этом контексте Анатолий является антиподом Эрики, как нейтральный персонаж — стабильный, уравновешенный с отсутствием резких смен настроения, сильных эмоциональных переживаний. Противоборствующие чувства для него не показательны, в отличие от женских образов. Однако жизнь Анатолия тоже далеко не безоблачна. Свою печальную историю (мать отравила себя и отца) он как бы невзначай рассказывает Эрике.

Баронесса — «блудительница» морали, которая прекращает общение с людьми, преступившими нравственные законы, рамки (после того, как у Ванессы был роман с женатым мужчиной; или в случае, когда Эрика избавляется от ребенка).

Три главных персонажа образуют, на первый взгляд, типичный любовный треугольник. Как отмечает И. Мартынов: «Содержание оперы, рассказывающей о судьбе девушки, брошенной ее возлюбленным, несложно и даже банально» [3, 285]. Однако нам представляется сюжет оперы Барбера куда более неоднозначным, глубоко психологизированным.

Действие происходит в загородном доме Ванессы в северной стране: «Ночь в начале зимы в роскошной гостиной Ванессы. Накрыт небольшой стол для ужина (на сцене справа). Все зеркала в комнате и большая картина над камином завешены тканью. Широкое французское окно открывает вид в затемненный зимний сад. Ванесса сидит у камина, ее лицо покрывает вуаль. Баронесса сидит перед ней и остается неподвижной на протяжении всей картины. Группа слуг в середине комнаты во главе с Николасом, мажордомом, стоит перед Эрикой; она дает им распоряжения. На улице метель» (указание в партитуре). Весьма интересным представляется оркестровое вступление, где уже начальные пять тактов образуют лейттему, которая в первой картине первого действия входит в музыкальный комплекс образа Ванессы и служит основой ее вокальной партии. Из этой темы вычленяются отдельные мотивы, составляющие интонационный каркас оперы, причем в шестом такте появляется еще один из лейтмотивов:

Три главных мотива представляют собой квинтэссенцию музыкального тематизма не только первой картины, но и всей оперы в це-

лом. Линейно прозвучав, эти мотивы впоследствии сочетаются вертикально, образуя несколько пластов. Так, в шестом такте параллельно звучат первый (у контрабасов и тубы) и третий (минималистского характера у кларнетов) мотивы. При этом происходит своеобразная «игра тембров», где различные инструменты обмениваются темами между собой. Барбер изобретательно использует приемы полифонического письма (включая полифонию пластов), благодаря чему создает из коротких мелодических попевок богатую оркестровую ткань. Заканчивается оркестровое вступление прозрачным аккордовым звучанием у скрипок — одним из составляющих компонентов музыкального комплекса Эрики. Так, во вступлении экспонируются основные мотивы оперы, которые в зависимости от контекста характеризуют состояние того или иного персонажа. Нетерпеливое ожидание Ванессы передается с помощью пиццикато у низких струнных и короткого моторного мотива в объеме терции у кларнетов (отражают мельтешение, внешнюю суматоху слуг).

В развернутом диалоге Ванессы и Эрики, начиная с первой реплики Ванессы («No, I cannot understand»), вокальную интонационную основу ее партии составляет тема-эмблема из вступления — второй мотив, дающий представление о том, что Ванессу терзают противоречивые чувства; тревожные мысли «подхватывает» оркестр.

Следующая реплика Ванессы («Has no message come?») построена на первом мотиве, оркестр затем завершает ее линию звучанием второго элемента, таким образом вокальная и оркестровые партии в единстве воплощают лейтмотив из вступления.

Сильная динамика (f), ускорение темпа (with motion), частая смена размера и ритмического рисунка отражают психологическое состояние героини, ее эмоциональную возбужденность, беспокойство. Уменьшение длительностей, стремительный темп создают почти физическое ощущение нетерпения главной героини: «Почему он еще не пришел?». Ванесса желает спокойной ночи Баронессе (та остается в молчании) и велит Эрике ложиться спать («I shall wait along»).

Далее следует ария Эрики «Must the winter come so soon?» — один из ярких лирических эпизодов в опере. На фоне отмеченного ранее музыкального комплекса, характерного для Эрики (аккордовая педаль у струнной группы), звучит диатоническая кантиленная мелодия, формируется психологический портрет юной романтической девушки, одновременно сочувствующей, сострадающей и печальной. В оркестре возникает новый музыкальный материал — изобразитель-

ная тема, которая отображает постепенно нарастающий звон бубенцов, оповещающий о приближении путника. Звучит небольшой оркестровый эпизод, основанный на третьем мотиве: Ванесса находится на пике волнения перед встречей с Анатолом. Она обращается к Эрике с просьбой: когда он придет, оставить их наедине.

Первая ария Ванессы «Do not utter a word» построена по типу арии *da caro*. Ария пронизана хроматизмами и является контрастной по отношению к интонационному комплексу Эрики. В первом разделе звучит тема креста, мелодия развивается секвенционно. Эта интонация проходит сквозь всю оперу. В целом для первого раздела характерен спокойный темпоритм; общий комплекс музыкальных выразительных средств, сродни музыкальной сфере Эрики (использование арфы как подражание музыкальной характеристике Эрики). Второй раздел — «oh how dark!» — быстрый и взволнованный, носит ярко экспрессивный характер. Ванесса вспоминает о двадцати мучительно длительных годах, которые она провела в безмолвии и одиночестве, ожидая Анатоля. Третий раздел «unless you still love me» — реприза. Ванесса впервые оборачивается и, увидев незнакомца, приходит в ужас: «Ах, нет! Кто вы такой? Самозванец! Помогите мне!». Вбегает Эрика и уводит из комнаты свою почти лишившуюся чувств тетю к выходу. Мотив вступления интервально видоизменяется, носит более сумрачный характер.

Вбегает Эрика и провожает Ванессу в ее комнату. Далее следует диалог Эрики и Анатоля. Она взволнована и просит незваного гостя покинуть поместье. В партии Эрики резко нарушается диатоника — своего рода предзнаменование череды событий, связанных с Анатолом, которые впоследствии изменят ее облик. В свою очередь путник говорит, что не соврал — его и вправду зовут Анатоль, и он приехал сюда вскоре после смерти отца. В ариозном эпизоде «Всю свою юность я слышал это имя: «Ванесса» Анатоль повествует о своей печальной истории: «мой отец потерял целое состояние, мечтая, а мать купила яд и разрушила его мечты. Теперь я могу пить только чужие вина...» Заканчивается первая картина оркестровым эпизодом с выделенным жестким ходом у флейт, что знаменует трагическую впоследствии развязку для Эрики.

Итак, в оркестровом вступлении экспонируются темы, которые в первой картине первого действия становятся лейттемами Ванессы; короткий мотив в конце оркестрового вступления (педаль у струнных) — музыкальная характеристика Эрики. Центральным

персонажем первой картины, на наш взгляд, является Ванесса ввиду доминирования ее интонационного комплекса. Сферы Ванессы и Эрики четко разграничены, ярко контрастны по отношению друг к другу. Декламационные и мелодические речитативы, которые преобладают в языке оперы и характеризуют ее главный интонационный план¹, строятся на основе оркестровых тем (прозвучавших во вступлении), а в ариозных эпизодах вводится новый тематический материал. Например, в сцене диалога Эрики и Ванессы вокальная декламация строится на основе лейтмотивов, в то время как ария «Must the winter come so soon» представляет собой новый музыкальный материал.

Этот же тип тематического развития используется и в последующих действиях, усиливая намеченные контрасты характеров, как повод к их заключительному сближению. Так, вторую картину завершает инструментальный эпизод, в котором взаимодействуют темы Ванессы (тема креста из первого действия, тема любви) и Эрики (первый лейтмотив). Тема-эмблема (синтез первых двух мотивов) становится характеристикой уже не Ванессы, а Эрики. Скорее всего, центральным персонажем второй картины можно назвать Эрику, где с первых тактов звучит ее лейтмотив. Со второй картины первого действия начинается «обмен» музыкальных характеристик Эрики и Ванессы (мотив А трансформируется, становится показательным уже для Эрики). Вторая картина менее драматична, самая разряженная в эмоциональном напряжении в сравнении с другими картинами.

«Сквозным» персонажем второго действия можно назвать Доктора. Он «разряжает» психологическую напряженность, вносит черты смехового, буффонадного (включая иронические передразнивания). Ярким лирическим эпизодом, контрастирующим с общей напряженной атмосферой второго действия, является дуэт согласия Ванессы и Анатоля. У Анатоля звучит тема любви (со второй картины), в партии Ванессы используется интонационная сфера Эрики.

Третье действие, являясь развязкой напряженных психологических отношений персонажей оперного действия, оказывается и экспозицией их нового этапа, еще более парадоксального. Во вступлении к третьему действию звучит лейтмотив-эмблема из первого действия. Таким образом, создается эффект музыкально-тематиче-

¹ О речитативах как компоненте оперной поэтики см.: [2; 5].

ского обрамления, который придает эффект целостности всей музыкальной композиции.

В диалоге Ванессы и Доктора Ванесса говорит о своих теплых чувствах к Эрике: ее отношение к ней сродни отношению матери к своей родной дочери. Ванесса уезжает с Анатолом в Париж, завещая поместье Эрике. Эрика дает распоряжение мажордому закрыть ворота, завесить все зеркала в доме. Она понимает, что теперь ей предстоит пережить такое же испытание ожиданием, что и Ванессе.

Интересно, что в интонационной сфере Эрики в третьем действии используются те музыкальные средства, которые были сперва характерны для Ванессы. То есть *лейттемы Эрики, начиная со второй картины первого действия, переосмысливаются в лейттемы Ванессы*, и к третьему действию окончательно закрепляются в ее сфере. Таким образом, лейтмотивы являются не портретными характеристиками, а отражением различных сторон отношений. Своеобразная «эстафета» между образами, диалог между двумя женскими персонажами, которые меняются местами, замещают друг друга, воплощен музыкальным путем.

В целом именно декламационно-мелодический речитативный стиль стал показательным для оперы «Ванесса» С. Барбера. Композитор создал авторскую разновидность оперного речитатива, который совмещает в себе (или синтезирует) два основных эстетических (а значит и семантических) качества — нарративность и экспрессивность. В опере практически отсутствуют привычная дифференциация: ария — речитатив, статика — динамика, внешнее развитие действия и внутренние переживания героев.

В «Ванессе» речитатив становится глубоко психологизированным, таким образом приобретая не совсем свойственные ему черты. Упрощается основная его функция «двигателя сюжета», поскольку развитие действия обусловлено мелодраматическим началом, а «сюжетность» сводится к передаче переживаний, состояний сознания героев оперы.

Для создания реалистичности, естественности воплощения отношений персонажей Барбер использует сквозное музыкально-тематическое развитие, при котором речитатив выполняет функции как развития действия (воспроизводя внешний мир), так и раскрытия противоречивых чувств героев (характеризуя их внутренний мир). Внешние, окружающие факторы (вплоть до обстановки комнаты) либо созвучны состоянию героя, либо нарочито кон-

трастны, подчеркивая обособленность персонажа в определенном контексте.

В оперной композиции внутренний план реализуется посредством внешнего — не за счет отдельных арий, в которых передавались бы эмоциональные состояния персонажей, а благодаря практически непрерывным диалогам (где меняются только его участники) — «выяснениям отношений», раскрывающих сущность характеров главных героев, динамику их преобразования. Экспрессивность наиболее явно обуславливает мелодическое начало, нарративность — эпический характер декламационного музыкального высказывания.

В качестве примеров, подтверждающих сказанное, укажем на следующее: мелодизированный речитатив встречается преимущественно в партии Ванессы, что связано с гипертрофированно экспрессивной природой персонажа («No, I cannot understand» из первой картины первого действия). Примером эпического речитатива можно назвать сцену диалога Эрики и Баронессы из второй картины первого действия.

Нарративный стиль более свойственен в целом для второстепенных героев, а иногда и вовсе исключает мелодическое начало, переходя непосредственно в речь (в партии Доктора — сцена объявления о помолвке из второго действия).

Таким образом, опера «Ванесса» С. Барбера является знаковой для музыкального театра США — как первая постановка *американской оперы* в Метрополитен-опера в период с 1947 по 1958 год.

Ей присущи образно-эстетические свойства и композиционные приемы:

— по характеру взаимоотношений персонажей оперу можно отнести к типу психодрамы (определение жанра оперы как мелодрамы, сочетающей в себе элементы психологизированной камерной оперы и большой оперы);

— декламационные и мелодические речитативы в опере строятся на основе оркестровых тем, а в ариозных эпизодах вводится новый тематический материал;

— использование приемов полифонического письма позволяет композитору из небольшого количества коротких мелодических попевок (основных мотивов) создать богатую оркестровую ткань;

— лейтмотивы, заданные во вступлении, являются не перманентными портретными характеристиками, а отражением разных сторон отношений между персонажами;

– важную роль в тематизме оперы С. Барбера играют квартетный комплекс и секвенционное развитие;

– первоначальное разграничение музыкальных сфер Ванессы и Эрики осуществляется посредством противопоставления диатоники (как показателя уравновешенного эмоционального состояния, стабильности, умиротворенности) и хроматики — воплощения драматизма, напряженного эмоционального состояния;

– декламационно-мелодический речитативный стиль является основой всей оперной композиции; композитор создает новую авторскую разновидность оперного речитатива, совмещающего в себе два основных эстетических и семантических качества — нарративность и экспрессивность.

В целом **научная новизна** исследования обусловлена последовательным анализом и семантической типологией содержания оперы С. Барбера «Ванесса», обоснованием стилеобразующей роли оперного речитатива с его специфическими декламационной и мелодической сторонами.

Выводы. Статья позволяет обнаруживать в оперном речитативном стиле главное авторское жанровое новаторство С. Барбера, а также раскрывать сложную образную игру персонажей, психологическую глубину оперных актантных характеристик как обусловленную способами вокально-речитативного интонирования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаврилова Н. История зарубежной музыки. XX век. М.: Музыка, 2005. 571 с.
2. Киреев Д. Духовно-мировоззренческая функция речитатива в русской опере второй половины XIX века: дис. ... канд. искусств.: спец.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2011. 215 с.
3. Мартынов И. История зарубежной музыки первой половины XX века. Очерки. М., 1965. С. 283–286.
4. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. М.: Музыка, 1977. С. 151–162.
5. Чжи Инь. Оперный речитатив как музыкально-языковой феномен в контексте исторической традиции европейской оперы: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03. Одесса, 2015. 186 с.
6. Harrison J. Samuel Barber Discusses «Vanessa». *New York Herald Tribune*, 1958 12 January. P. 6.
7. Heyman B. V. Samuel Barber: the composer and his music. N. Y.: Oxford University Press, 1992. 586 с.

REFERENCES

1. Gavrilova, N. (2005). History of foreign music. XX century. M.: Music [in Russian].
2. Kireev, D. (2011). The spiritual and ideological function of the recitative in the Russian opera of the second half of the XIX century: diss... kand. Arts.: specials: 17.00.02 / Nizhny Novgorod [in Russian].
3. Martynov, I. (1965). History of foreign music first half of the twentieth century. Essays. M. P. 283–286 [in Russian].
4. Schneerson, G. (1977). Portraits of American composers. M.: Music. S. 151–162 [in Russian].
5. Zhi, Yin. (2015). The opera recitative as a musical-language phenomenon in the context of the historical tradition of European opera: Candidate's thesis.: 17.00.03 / Odessa [in Russian].
6. Harrison, J. (1958). Samuel Barber Discusses «Vanessa» // *New York Herald Tribune*, 12 January. P. 6 [in English].
7. Heyman, Barbara V. (1992). Samuel Barber: the composer and his music. N. Y.: Oxford University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017

УДК 378.016:78-051:37.015.31 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-373-380

Чжан Сянюн

https://orcid.org/0000-0001-6229-8082
аспірант кафедри образотворчого мистецтва,
теорії, історії музики та художньої культури,
Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка
akosorich@gmail.com

ПОНЯТТЯ ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ПІАНІСТІВ У МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ

Мета дослідження — проаналізувати зміст поняття виконавська майстерність піаністів, визначити його компонентну структуру. **Методологія дослідження** — для реалізації мети в роботі використано комплекс взаємопов'язаних методів: аналітичний — для обробки й аналізу наукової літератури за темою дослідження вітчизняних і зарубіжних авторів з філософії, культурології, мистецтвознавства, які висвітлюють теорії та концепції виконавської майстерності піаністів; узагальнення — для визначення поняттєвого апарату статті, окреслення його концептуальних положень та результатів; системно-структурний — для розроблення структурних компонентів досліджуваного явища. **Наукова**

новизна — полягає у системному дослідженні виконавської майстерності піаністів, а саме: виявлено стан розробленості проблеми виконавської майстерності піаністів; розроблено структуру цього явища у єдності особистісно-мотиваційного, компетентісного, рефлексивного компонентів. **Висновки.** На основі аналітичного методу розкрито впливові наукові підходи (мистецтвознавчий, культурологічний, педагогічний), на базі яких узагальнено зміст ключових понять статті, а саме: майстерність та «виконавська майстерність». З метою збагачення наукової мистецтвознавчої бази запропоновано власне тлумачення цього поняття та розроблено компонентну структуру.

Ключові слова: сутність, структура, виконавська майстерність, піаніст, компоненти.

Zhang Xiangyong. postgraduate student of the Department of Fine Arts, Theory, History of Music and Art Culture of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

The concept of performing arts pianists in artistic discourse

The purpose of the research is to analyze the content of the notion of performing pianist's skills, to determine its component structure. **The methodology of the research** — for the purpose of realization of the goal in the work used a set of mutually agreed methods: analytical — for the study and analysis of scientific sources of domestic and foreign researchers on philosophy, theory of culture, psychology and art studies, which cover the theory and concepts of performance pianists; generalization — to determine the scientific apparatus of the study, the formulation of its conceptual provisions and conclusions; system-structural — for revealing the structure of the performance of pianists. **Scientific novelty** — is a systematic study of the performance of pianists, namely: the state of development of the problem of performing pianist skills is revealed; the structure of this phenomenon has been developed in the unity of personality-motivational, competence, reflexive components. **Conclusions** On the basis of the analytical method, influential scientific approaches (art studies, culturological, pedagogical) are revealed, on the basis of which the content of the concepts of «skill» is «performing skill». In order to disseminate theoretical and methodological basis, the actual interpretation of this concept is proposed and a component structure is developed.

Keywords: essence, structure, performing skill, pianist, components.

Чжан Сянйонг, аспирант кафедры изобразительного искусства, теории, истории музыки и художественной культуры Сумского государственного педагогического университета имени А. С. Макаренка

Понятие исполнительское мастерство пианистов в художественном дискурсе

Цель исследования — проанализировать содержание понятия исполнительское мастерство пианистов, определить его компонентную

структуру. **Методология исследования** — для реализации цели в работе использован комплекс взаимосогласованных методов: аналитический — для изучения и анализа научных источников отечественных и зарубежных исследователей по философии, теории культуры, психологии и искусствоведению, освещающих теории и концепции в области исполнительского мастерства пианистов; обобщения — для определения научного аппарата исследования, формулирования его концептуальных положений и выводов; системно-структурный — для определения структуры исполнительского мастерства пианистов. **Научная новизна** — заключается в системном исследовании исполнительского мастерства пианистов, а именно: выявлено состояние разработанности проблемы исполнительского мастерства пианистов; разработана структура этого явления в единстве личностно-мотивационного, компетентностного, рефлексивного компонентов. **Выводы.** На основе аналитического метода раскрыты научные подходы (искусствоведческий, культурологический, педагогический), на базе которых обобщенно содержание понятий «мастерство» «исполнительское мастерство». С целью расширения теоретико-методологической базы предложено собственное толкование этого понятия и разработана компонентная структура.

Ключевые слова: сущность, структура, исполнительское мастерство, пианист, компоненты.

Актуальність дослідження. Фортепіанна освіта має цікаві специфічні форми, відмінні від інших інструментальних шкіл, саме тому для більшості викладачів-піаністів, які здійснюють підготовку студентів за цим профілем, головним завданням стає формування виконавської майстерності, а саме їх забезпечення комплексним технологічно-виконавським ресурсом з метою наступного впровадження набутих знань у виконавстві. До головних завдань статті ми віднесли систематизацію основних понять, а саме визначення поняттєвого апарату роботи. Відомі дослідники у галузі музичної теорії і практики (Н. Гуральник, Г. Падалка, О. Хижна, О. Щолокова та ін.) звертають увагу на введення в наукову роботу важливої методологічної умови — узагальнення та визначення термінів, які складають основу поняттєвого апарату дослідження з метою їх переосмислення та уточнення, що зумовлено кількістю дефініцій та інтерпретацій їх змісту.

Теоретичні аспекти виконавської майстерності піаністів розглянуто в роботах українських науковців: питання фахової педагогіки щодо розвитку виконавської майстерності піаністів в системі музичної освіти (Е. Абдуллін, І. Довжинець, О. Лобова, Г. Падалка, О. Ростовський, В. Шульгіна та ін.); методичні практики підготовки піа-

ністів описано в роботах О. Антонець, С. Зуєва, Р. Сулім, Ю. Юцевич та ін.

Аналіз наукового доробку, в якому розглянуто актуальні проблеми підготовки піаністів, дає можливість дійти висновку про те, що ґрунтовної праці у галузі музикознавства, у якій здійснено системний аналіз досліджуваного явища, немає.

Мета статті — проаналізувати зміст поняття виконавська майстерність піаністів, визначити його компонентну структуру.

Виклад основного матеріалу. До основних термінів статті ми віднесли «майстерність», «виконавська майстерність», з метою з'ясування змісту цих термінів ми звернулись до аналізу освітньої документації. Теоретичний аналіз цієї групи джерел дає підстави констатувати відсутність визначення цих понять у змісті мистецької документації, що детермінувало подальший пошук інформації у працях сучасних науковців.

В. Білоус поняття «майстерність» розглянула шляхом узагальнення сутності його етимологічної складової «майстер». Посилаючись на роботу А. Івченко, В. Білоус узагальнює, що майстер — це «фахівець з якого-небудь ремесла... той, хто досяг високої майстерності, досконалості у своїй роботі, творчості» [2]. Впроваджуючи контекст цього терміна у виконавську галузь поняття «майстер» В. Білоус визначає так: «це музикант, який досконало знає свою справу — досконало володіє теорією і практикою гри на інструменті» [2]. Отже сутність терміна «майстерність» автор визначає як характерність особистості, яка сформована в процесі її досвіду як вищий рівень опанованих професійних вмій за фахом на базі творчих навичок [2].

Н. Кузьміна майстерність інтерпретує так: це озброєння фаховими знаннями, прийомами та засобами, що уможлиблює фахівцю якісно оцінювати професійну ситуацію (об'єкт та умови праці), ставити завдання та творчо їх вирішувати відповідно до цілей та мети [3].

Н. Барсукова термін «майстерність» визначає як «досконалисть», «довершеність», «зрілість», «вправність», вищий рівень формування фахових знань, здобутих на основі творчості в умовах системної роботи особистості [1].

Отже шляхом систематизації наукових концептуальних положень дослідників щодо визначення поняття «майстерність» його зміст ми інтерпретуємо так: *це міра готовності індивіда до здійснення певної галузі діяльності шляхом застосування у цей процес низки знань та прийомів у фахову роботу.*

Враховуючи узагальнюючий зміст запропонованих та проаналізованих дефініцій поняття «майстерність», ми звернулись до вивчення лише тих робіт науковців, які торкались проблем виконавської практики фахівців музичної справи з метою співставлення їхніх уявлень.

В. Білоус пропонує визначити зміст терміна «виконавська майстерність» так: це характерність індивіда, яка здобута в процесі фахового зростання та виконавської практики, що розкривається та стає показником рівня якості знань, умінь та творчості [2]. Ми поділяємо позицію дослідниці, яка зауважує, що рівень оволодіння означеним феноменом потребує не тільки наполегливості від особистості, але й високого рівня викладання фаху у виші. Проте освітній заклад незважаючи на освітньо-кваліфікаційний рівень має надати високу якість освітніх послуг майбутньому виконавцю.

З позиції Н. Барсукової, яка запроваджує системний підхід до вивчення поняття, «виконавська майстерність» — це відносно цілісне самостійне явище, що складається з таких компонентів: регулятивної та комунікативної (спілкування зі слухачем), що актуалізують різні форми діалогу виконавця у фаховій галузі; пізнавального (опанування знаннями та прийомами) [1]. Ми поділяємо думку дослідниці, проте вважаємо, що в означеній системі поняття не буде зайвим педагогічний компонент формування досліджуваного явища, а творча складова цього процесу потребує більш детального розгляду як елемента комунікативної сфери.

Аналіз спеціальних джерел дає можливість дійти висновку про те, що науковці звертають увагу на окремі компоненти виконавської майстерності піаністів, що заважає побудувати цілісне уявлення про його сутність та структурні компоненти як системи, що формується під час професійного зростання. Задля виявлення художньої складової досліджуваного феномена ми звернулись до аналізу змісту поняття «художність».

За І. Хатенцевою «художність» — це естетичний рівень якості музичних творів, ступінь їх привабливості [5, 16]. Художність цих зразків мистецтва відбивається шляхом синтезу пізнавального та творчого видів діяльності. Саме тому під час формування досліджуваного феномена важливою метою стає розвиток образного уявлення музиканта, його спроможність оперувати образами музичних творів, що виконуються, надавати їм певну оцінку. Авторка у процесі аналізу зауважує систематичний розвиток художнього мислення виконавців:

«від простих до складних, від фрагментальних до масштабних, від одиничних до інтегрованих образних змістів» [5].

Отже на основі узагальнення наукових підходів пропонуємо виконавську майстерність інтерпретувати так: *це вища якість оперування системою теоретичних, виконавських, художньо-інтерпретаційних вмінь і навичок виконавців, які спрямовані на реалізацію художнього задуму музики, що набуваються у процесі фахової підготовки та адаптуються у творчо-виконавській діяльності. Виконавська майстерність є показником фахової довершеності музиканта.*

На підставі узагальнення та систематизації наукових підходів до структури виконавської майстерності піаністів пропонуємо до основних компонентів віднести: *особистісно-мотиваційний; компетентісний; рефлексивний.*

Віднесення *особистісно-мотиваційного компонента* до першорядних структурних елементів системи формування виконавської майстерності піаністів зумовлено тим, що мотивація фахової діяльності музикантів є складним явищем, як містить систему стимулів: мета та її реалізація, завдання та їх вирішення, особистісні та соціальні уподобання, бажання, які визначають вектор дій, спрямованих на здобуття позитивного результату та реалізацію мотиваційного особистого проекту під час навчання.

Зрозуміло, що якість розвитку мотиваційної сфери під час фахової підготовки піаністів залежить від викладача. На думку О. Ростовського, не варто навчати музичному мистецтву взагалі, слід передбачати кінцевий результат, ідеальний прототип, на який має рівнятися особистість: якщо принципи і методи навчання не передбачають наступний розвиток особистості, не наповнені якісним розумінням фахового спрямування, то методика підготовки музикантів є малоефективною.

Компетентісний компонент розкриває систему прийомів і навичок студентів в різних галузях музичної діяльності та спрямований на його засвоєння, що є необхідною умовою у процесі становлення піаніста у якості артиста та викладача. Цей компонент передує опануванню комплексу знань з теорії і практики музикознавства, необхідних піаністу для ефективного вирішення завдань, що виникають під час фахового навчання, адекватній оцінці особистісного виконавського досвіду. Цей компонент передбачає розвиток культури виконавця як носія національних та світових надбань, педагогічної школи піаністів, засад музично-естетичного виховання, спрямованої на залучення молоді до інструментальної практики. У процесі визначення

компетентісного компонента ми спирались на те, що він заснований на попередньому та загальному естетичному та музичному досвіді особистості, художньому мисленні, її здатності впроваджувати набуті вміння в практику.

Рефлексивний компонент у контексті формування виконавської майстерності піаністів визначаємо як рівень якості їх фахової готовності. У широкому контексті рефлексія є фактором фахового становлення й удосконалення, професійною якістю індивіда та мислення. Сутність поняття інтерпретуємо як психічний процес, який відбувається під контролем та за участю особистості піаніста під час інтелектуальної, практичної, пізнавальної роботи; предмет аналізу та вивчення виконавської практики; інтегровану психологічну якість людини, що стимулюється емоційним піднесенням до виконавських дій та пізнання музичного мистецтва.

Висновки. Аналіз філософських, педагогічних та мистецтвознавчих наукових праць дав можливість визначити та охарактеризувати сутність та структурні компоненти феномена «виконавська майстерність». На основі узагальнення та систематизації наукових положень дослідників було створено підґрунтя для визначення поняттєвого апарату дослідження, запропоновано власну інтерпретацію ключових понять дослідження. Доведено, що структуру виконавської майстерності піаністів складають такі компоненти: особистісно-мотиваційний, компетентісний, рефлексивний, які забезпечують якісну фахову підготовку майбутніх піаністів під час навчання.

Проведений аналіз не вичерпує всіх проблем формування означеного явища, проте надає можливість окреслити перспективи для поглибленого вивчення виконавських технологій, організації та змісту навчання майбутніх піаністів з метою підвищення якості їх фахової підготовки.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барсукова Н. С. Формирование исполнительского мастерства будущего учителя музыкального искусства. *Педагогичні науки: теорія, історія, інноваційні технології* : наук. журн. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2015. № 2. С. 275–282.
2. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — музичне мистецтво. К., 2005. 20 с.
3. Кузьміна Н. В. Методы системного педагогического исследования: учеб. пособие. Л.: Изд-во ЛГУ, 1980. 170 с.

4. Ростовський О. Я. Розвиток шкільної музичної освіти в Україні (XX — початок XXI ст.). *Мистецька освіта в Україні: теорія і практика* / О. П. Рудницька та ін. ; заг. ред. О. В. Михайличенко ; ред. Г. Ю. Ніколаї. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. С. 209–238.

5. Хатенцева И. А. Формирование художественно-образного мышления как основа интерпретации музыкального произведения у студентов в классе фортепиано : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. М., 2009. 186 с.

REFERENCES

1. Barsukova, N. S. (2015). Formyrovanye yspolnytel'skoho maysterstva budu-shcheho uchytelya muzikal'noho yskusstva [Formation of the performing skills of the future teacher of music art]. In *Pedahohichni nauky: teoriya, istoriya, innovatsiyini tekhnolohiyi : nauk. zhurn [Teaching science: theory, history, innovative technology: science. Zh.]*, 2, 275–282. Sumy: SumDPU imeni A. S. Makarenka [in Russian].

2. Bilous, V. P. (2005). Psykholohichni aspekty formuvannya vykonavs'koyi khudozhn'oyi maysternosti [Psychological aspects of performing art skills] (Dissertation Abstract, Odessa) [in Ukrainian].

3. Kuz'myna, N. V. (1980). Metodi systemnoho pedahohycheskoho yssledovanyya: ucheb. Posobyе [Methods of pedagogical system Research: Proc. benefit]. Leningrad: Yzd-vo LHU [in Russian].

4. Rostovs'kyy, O. Ya. (2010). Rozvytok shkil'noyi muzychnoyi osvity v Ukraini (XX — pochatok XXI st.) [The development of school music education in Ukraine (XX — beginning of XXI century)]. In A. P. Rudnytska. A. V. Mihaylichenko, G. Y. Nicolai. (Eds.). *Mystets'ka osvita v Ukraini: teoriya i praktyka* (pp. 209–238). Sumy: Sumy: SumDPU imeni A. S. Makarenka [in Ukrainian].

5. Khatentseva, Y. A. (2009). Formyrovanye khudozhestvenno-obraznoho mishlenyya kak osnova ynterpretatsyy muzikal'noho proyzvedenyuya u studentov v klasse fortepyano [Formation of artistic and creative thinking as the basis of the interpretation of a piece of music students in the class of piano]. (Doctoral dissertation, Moscow) [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі — вісник) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались та відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2145-VIII від 05.09.2017. ВВР. 2017. № 38–39. Ст. 380)¹.

Статті приймаються українською та російською мовами Обов'язковим є повний переклад статті англійською мовою

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008–95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582–97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей;

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його

¹ <http://zakon.rada.gov.ua>

роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А. В. Нежданової за e-mail адресою: onnavisnyk@gmail.com та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексті йде посилання на прізвище вченого — його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (**обов'язково**). Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000–0000–0000–0000, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики та музичної ет-*

нографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською):

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації — **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**;

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**;

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

Наприклад:

Н. В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури

Мета дослідження — виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструмента бандури. **Методологія дослідження** — полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи бароко, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекла-

дення інструментальних творів доби бароко для бандури. **Наукова новизна** — полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи бароко для українського народного інструмента бандури можлива, що доводять багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструменту. Отже інтерпретація музичних шедеврів минулих сторічч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

Ключові слова: темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

6. Вимоги до основного тексту:

- «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- формулювання цілей статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7–05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7–8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні

журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ — К., Дніпро — Д., Харків — Х., Одеса — О., Донецьк — Дн., Москва — М., Санкт-Петербург — СПб., Ленінград — Л., Мінськ — Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному латиницею.

Список References оформлюється згідно зі стандартом APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

– для транслітерації українського тексту латиницею слід застосувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

– для транслітерації російського тексту латиницею — систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)
- <http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Технічне оформлення

1. Обсяг — до 12 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 — порядковий номер джерела у списку, 25 — номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: ««...»».
8. Ілюстрації подаються за крайньої необхідності окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема № 1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008–95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті — простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають цим вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія

Українською та російською мовами

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 15184–3756 Р від 21.04.2009 р.

Друкується за рішенням вченої ради Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, протокол № 3 від 25 жовтня 2017 р.

Затверджено постановою Президії ВАК України від 9 червня 1999 р. № 1–05/7, постановою президента ВАК України від 10 березня 2010 р. № 1–05/2, постановою МОН України від 21 грудня 2015 р. № 1328 у переліку наукових фахових видань для публікацій основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата наук за спеціальністю мистецтвознавство.

Тираж 100 прим. Зам. № 868 (152).

Адреса редколегії:
м. Одеса, вул. Новосельського, 63
ОНМА ім. А. В. Нежданової
Тел.: (048) 726-97-47

Видавництво і друкарня «Астропринт»
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21
Тел.: (0482) 37-14-25, 37-07-17, (048) 7-855-855

www.astroprint.ua

www.stranichka.in.ua

e-mail: astro_print@ukr.net

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.