

European Journal of Arts

Nº 3 2020

European Journal of Arts

Scientific journal
№ 3 2020

ISSN 2310-5666

Editor-in-chief

Roshchenko Elena Georgievna, Ukraine, Doctor of art sciences

International editorial board

Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History
Kaplun Tatiana Mikhailova, Ukraine, Ph.D. of Philosophy in Art History
Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History
Malcoci Vitalie, Moldova, Doctor of art sciences
Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History
Yakonyuk Natalia Pavlovna, Belarus, Doctor of art sciences
Serebryakova Yulia Vladimirovna Ph.D. of Cultural studies

Proofreading

Kristin Theissen

Cover design

Andreas Vogel

Additional design

Stephan Friedman

Editorial office

Premier Publishing s.r.o.

Praha 8 – Karlín, Lyčkovo nám. 508/7, PSČ 18600

Email:

pub@ppublishing.org

Homepage:

ppublishing.org

European Journal of Arts is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. It is published bimonthly with circulation of 1000 copies.

The decisive criterion for accepting a manuscript for publication is scientific quality. All research articles published in this journal have undergone a rigorous peer review. Based on initial screening by the editors, each paper is anonymized and reviewed by at least two anonymous referees. Recommending the articles for publishing, the reviewers confirm that in their opinion the submitted article contains important or new scientific results.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Instructions for authors

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the Premier Publishing s.r.o. home page at: <http://ppublishing.org>.

Material disclaimer

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the Premier Publishing s.r.o., the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Included to the open access repositories:



© Premier Publishing s.r.o.

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Publisher.

Typeset in Berling by Ziegler Buchdruckerei, Linz, Austria.

Printed by Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria on acid-free paper.

Section 1. Visual arts

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-3-6>

*Tikhonova Ksenia Andreevna,
postgraduate student, Department of History and Theory of Arts
Belarusian State Academy of Arts
E-mail: ksushiks@mail.ru*

CONCEPTUAL DIRECTION IN THE FELT ART OF BELARUS

Abstract. The article is devoted to the specifics of artistic images in the creation of contemporary Belarusian artists of conceptual felt. Examples of author's works made of wool are considered: stylistic features, a variety of expressive means and the content of an artistic image.

Keywords: Art felt, feltmakers, creative wool, decorative art, conceptual art.

At the heart of any work of art is an artistic image. The Belarusian artistic felting is characterized by a variety of forms and figurative solutions. In general, the creative works of Belarusian artists made in various techniques of felting are decorative, but in the modern felt space, there are projects of a different nature.

So, since 2004, in the textile art of Belarus, among the artists and fashion designers of clothes, the stylistic solution of felt works in the conceptual direction has become relevant. The concept that expresses the artist's perception of any object, phenomenon or process can be incorporated in any form of textile art: flat and volumetric expression, in the form of a collection of clothes. In conceptual felt, the meaning of the work often manifests itself in abstract composition, modeling and stylization of the form. Such creativity goes beyond the usual tasks of decoration, it becomes a sphere of complex philosophy and aesthetics. Each element of the visual image has its own understanding. The creation of non-traditional forms, art objects is characteristic of the work of Nadezhda Azhder, Veronica Rassylnaya, Lyudmila Domnenkova, Olga Kratkovskaya, Alexandra Gyros and others.

In the creative practice of Belarusian clothing designers at the beginning of the XXI century the main tasks in the design of conceptual collections were determined, consisting in the ability to simulate a technical form that would be easily transformed into an aesthetic one. In connection with the emergence of new technologies and the formation of a different ideological environment, traditional ideas about the principles and methods of clothing modeling have changed. To design such a costume, artists create a given form, structure, function and object-sensory sensation [1, 14]. Own unique images offer her own unique looks in the collection of costumes "The Soul of Armor", Anastasia Sabina and Antonina Yasnitskaya in the collection of clothing "Northern Heat", Anastasia Rogovskaya.

A significant place in the field of conceptual felt art was taken by a Belarusian artist from Minsk, Elena Kolyasnikova-Ilkovets. She became interested in the art of felt in 2007, upon arrival in Minsk of the exhibition and conducting master classes of the Swedish felt artist Gunila Petau Shoberg. Using the experience and knowledge gained in the Belarusian-

Swedish project, E. Kolyasnikova-Ilkovets organized personal exhibitions of works and seminars on felt. The artist's creative works are in private collections in different countries: China, USA, Russia, Germany, and Belarus.

The landmark work in the field of Belarusian felt art, the graduation project of E. Kolyasnikova-Ilkovets, and the collection of costumes "Soul of Armor" deserve due attention. Felt suits, symbolizing armor for the soul, are made of white wool of fine-wooled Stavropol sheep. In the collection, the white color is not accidental – it depicts pure spirituality, the integral energy of the universe. Improvised gray weapons complement the costumes, where the meaning of gray is emptiness, emptiness, obscurity and accident. Thus, the author emphasizes that the weapon, even if used for protection, carries destruction and death. Medieval knightly armor of Western Europe: Spain, England, Germany, France, Italy was taken as the basis for the shape and silhouette of the felt costumes.

The component parts of each costume were felt plates, piled up by wet felting, and represented seamless canvases that were assembled using rivets, buttons and eyelets and had not just a decorative purpose, but were also the main fastening, as in metal armor. The thematic basis of the project was not only the architectonics of knightly armor, but also the then European fashion, which made its own changes and adjustments to the silhouette and shape of the medieval costume. Then the armor had its own characteristics, depending on what it was created for, namely for tournaments, battles, foot fights or parades. It was important for the artist to recreate the images of bright fantastic heroes, as well as to convey their characters, traits of masculinity and expressiveness. Many elements of costumes, I mean their shape and silhouette, are copied from natural knightly armor of the Middle Ages, but generalized and adapted to the capabilities of felt.

According to E. Kolyasnikova-Ilkovets, "the main thing in the concept of the formation of forms

and silhouettes of costumes is not their documentary, read by a different, even opposite material: metal and wool, but artistry with a historical nuance". The knightly costumes of the artist are unique. They are built on a combination of materials, one of which is the basic, unpainted felt, symbolizing a pure light image, and metal, which gives decor to the artwork, and the effect of natural armor. With her unconventional approach to the use of artistic wool in art, E. Kolyasnikova-Ilkovets proves the unlimited possibilities of forming and artistic aesthetics of felt.

In 2011, E. Kolyasnikova-Ilkovets created another conceptual project "Map of Europe", which consists of three felt canvases made by the method of wet felting and ornamented using the patterned seam technique. The idea of creating this work arose under the influence of Gorno-Altai embroidery, when masters embroidered with white thread on a white background. For a light background, E. Kolyasnikova-Ilkovets chose unpainted felt and, using sewing embroidery and author's techniques, made a composition, a drawing of the canvas. The thematic basis of the felt canvases was the same knightly culture of the Middle Ages and the style of Celtic ornamentation. The compositional structure of the map depicting Europe contains the image of an Italian who is visually near Italy, a German who looks at Germany, an Englishman on the islands of Great Britain, a Spaniard near Spain and a Frenchman next to France, and Latin inscriptions are present. As in the collection of knightly costumes, the theme of the spiritual principle is reinforced in the card. The upper corners of the canvases are decorated with images of angels, which is a symbol of the heavenly, spiritual, divine, and the lower edges are decorated with images of serpents, identifying the last judgment, life after death. On the "Map of Europe" in the central parts, upper and lower side parts of the triptych, there are images of the Evangelists. Evangelists in the composition are not an accidental element, they were often used in the decoration of knights, depicted on the shields

of knightly armor. Celtic ornamentation is at the heart of the stylization of the evangelists and other images of a work of art. The author's felt "Map of Europe" can be displayed as a clean background or in a backdrop with a characteristic light theatrical effect that creates a space and gives a certain mood to the overall exposition.

The unique possibilities of felt are used in their works, devoted to this material, by Belarusian artists Lyudmila Domnenkova and Natalya Azhder. With their numerous creative projects, both artists try to express and fix their reasoning about the intrinsic value of every moment of human life through this unusual material.

The artists assure that "their works do not have a vivid depiction, so that the person is not led along the path that we have paved. Everyone should have their own thought, their own idea and their own sense of the world" [3]. For example, the project "Day by Day" consisted of long, dark gray and white felt canvases, made by the method of wet and dry felting using the shibori technique, and a volumetric sculpture made of wool plates sewn together. The conceptual basis of the image of this project is the ambiguous life path of a person with its pure and dark side. For L. Domnenkova and N. Azhder, it was important to convey the idea of the project through the form that artistic felting can take, the extraordinary texture of felt, the plasticity of the textile material.

A young artist Veronika Rassilnaya works in the conceptual direction of felt art. In 2010, she created a work using the nano-felting method, combining silk and wool in natural shades, as well as felt decor with slips of different sizes. Her creative work "DzmukhAvechka" is made in the form of a relief decorative panel of irregular shape and contains two symbols: a plant and an animal. To solve the symbolic image of the plant, the artist chose a dandelion and, using fabric and felt, conveyed its characteristic features: it is fluffy, light, transparent, consisting of small parachutes. To emphasize the material of the work, V. Rassilnaya was looking for its similarity

with natural motives and settled on the image of a sheep, a beautiful and meek animal. According to the artist, she wanted to create not just a stylization of a plant, but to convey the specificity of felt, which she associates with something meek, therefore the concept of the work is an animated, transparent character of a whole image, emphasized by the contrast of textures of dense felt and light silk.

An excellent example of the use of felt in clothing is the designer collection presented at the show at the National School of Beauty by the Belarusian fashion designer Anastasia Ragoyskaya. Elegant, original, eco-friendly designer felt clothing included outfits and exquisite accessories. A. Ragoyskaya became one of the few Belarusian designers who managed to "tame" this noble material and create a natural, fashionable collection of clothes. According to A. Ragoyskaya: "felt is comfortable, convenient, warm, you want to wrap yourself in it. In my works I used the wool of a merino sheep, of high quality and soft, and there can be no associations with felt boots, because this is a completely different material". Some things were made in a natural, natural color, from absolutely undyed wool, an English breed of sheep called blues.

In A. Ragoyskaya's collection she boldly combined wool with other natural materials: viscose, silk and leather. The designer tried to emphasize the exclusivity of the eco-outfits not only with natural colors, but also with the help of decoration with symbolic decorative elements [2]. In her works, the designer used small appliqués, embroidery, fleece – these are sheared sheep's curls, and prefelt appliqués – lightly knitted felt.

A certain concept, reflecting the individual view of the artist, is incorporated in the collection of clothes "Northern Heat" by Anastasia Sabina and Antonina Yasnitskaya. Designer dresses are made using hand-rolled technique and complemented with accessories decorated with processed plastic and leather. The concept of the collection of clothes by A. Sabina and A. Yasnitskaya is based on the synthesis of the

peculiarities of the culture of Norway and Africa. The figurative content of African culture is embedded in the embellishments and décor of geometric shapes and prints, while Norwegian traditions are brought to light by the silhouette, which lends austerity to the dresses despite the length and materials.

Based on the foregoing, it can be argued that artistic felting is popular in the work of Belarusian masters: in creating small and large-scale conceptual volumetric-spatial compositions, in modeling clothes, in interior decoration and in organizing exhibition projects.

References:

1. Pleshkova I. S. Conceptual direction in fashion design of the XX – early XXI centuries: author. dis ... candidate of art history: 17. 00. 06 / I. S. Pleshkova.– St. Petersburg: St. Petersburg. state un-t technology and design, 2010.– 14 p.
2. Makeeva A. Designer clothes made of felt in Minsk: beautiful, original, environmentally friendly / A. Makeeva, L. Orlova [Electronic resource].– Access mode: URL: <http://www.ctv.by/node/464373>.– Date of access: 04/19/2020.
3. Exhibition “Day by Day” in Minsk: the possibilities of felt through the eyes of an artist / [Electronic resource].– Access mode: URL: <http://www.ctv.by/node/464382/> – Date of access: 09/19/2020.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-7-10>

*Franzhulo Valeriia Andreevna,
graduate student, Lviv National Academy of Arts,
Ukraine, Lviv
E-mail: frandgulo@mail.ru*

SYMBOLIC SIGNIFICANCE OF TRADITIONAL ORNAMENTS IN THE CRIMEANTATAR DECORATIVE-APPLIED ART

Abstract. The article is devoted to the study of the symbolization of the language of ornament in the decorative and applied art of the Crimean Tatars. The pattern is the most important component of the artistic language and the meaningful grain of the compositions. In arts and crafts, the theme of zoomorphic ornament is often used.

Keywords: art, artistic image, creativity, culture, symbols, animal's ornament.

*Франжуло Валерия Андреевна,
аспирант, Львовская национальная академия искусств,
Украина, Львов
E-mail: frandgulo@mail.ru*

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ОРНАМЕНТОВ В КРЫМСКОТАТАРСКОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Статья посвящена изучению символизации языка орнамента в декоративно-прикладном искусстве крымских татар. Узор выступает важнейшим слагаемым художественного языка и содержательным зерном композиций. В декоративно-прикладном искусстве часто используется тематика зооморфного орнамента.

Ключевые слова: искусство, художественный образ, творчество, культура, символы, зооморфный орнамент.

Постановка проблемы. Культура любого народа определяет его внутреннюю неповторимость. Духовная уникальность которого выявляет творческие силы и возможности, в то же время представляет собой достояние всего человечества. Народ, уберегший в своем искусстве, а непосредственно, в орнаменте свои традиции, культуру, является вечным. Процесс возрождения народных традиций – существенная составная часть в современном изобразительном искусстве крымских татар.

В наше время возрождения национального культурного наследия приобретают особую важность неразрывно связанную с проблемой самовыражения народа в современном мире. Исследование согласно по элементам, составляющим узор, который представляет в целом концепцию знаков, дает возможность отследить генетические взаимосвязи крымских татар с разными этносами в искусстве. Поддержка и сохранение культуры крымскотатарского народа.

Цель статьи. Проанализировать источники народного творчества крымских татар и изучить символику в крымскотатарском орнаменте.

Изложение основного материала. Значимость рассмотрения творчества крымско-татарского народа продиктована тем, что на протяжении множества десятков лет он был лишен способности исследования своей культуры и обычаев народного искусства. В современном искусстве крымских татар наблюдается воздействие узбекской и украинской культур, и это связано с продолжительным проживанием после депортации в Узбекистане и в Украине. Образная интерпретация мотивов приобретает среднеазиатский колорит, появляется новейшая интерпретация мотивов, связанная с воздействием славянского искусства.

Современное изобразительное искусство крымских татар уже после полувекового изгнания начинается с чистого листа. У молодых художников возникла возможность в полной мере раскрыть собственное профессионализм посредством самовыражение собственного миропонимания, не скованное давними традициями так, как мусульманская религия запрещала изображать людей, животных созданных Всевышним. В связи с этим старые мастера передавали собственные эмоции, чувства в орнаменте. В творчестве крымских татар орнамент является целым языком, в котором каждый компонент обладает собственным символическим значением. Современные мастера стараются возобновить на основе древних традиций крымский стиль через интерпретацию и стилизацию этнических мотивов.

Художественный язык орнаментального средства выражения образный. Выполняя задание декоративного значения, он является средством выражения народного миропонимания. На сегодняшний день народное творчество становится актуальным, оно органично вливается в формирование внутреннего убранства жилой среды, проектирование одежды, с национальной вышивкой и ткачеством [6], отображается в деко-

ративном формообразовании глиняных изделий с ручной росписью.

Значение символов крымских татар мало чем отличается от других народов, потому как все народы объединяет любовь к Родине, стремление к сохранению мира на земле, заинтересованность в благополучии и продолжение своего рода, предоставление значимости матери и отца. От правильного понимания символа как знака зависит смысл [2, С. 164], толкования работы, в том числе историческое и политическое значение. Каждый элемент, знак крымскотатарского орнамента несет коннотационную нагрузку и обладает собственным названием, вещи «рассказывали» о своем владельце, несли в себе сведения о его миропонимании, родовом состоянии и семейном положении. Элементы орнамента служили магическим средством защиты от природных стихий, разного рода бедствий, болезней, глаза, злых демонов и духов [1, С. 8]. Со временем, язык символов постепенно стал забываться также как и их названия.

Мастера-прикладники применяют в разнообразных композициях известный мотив смысловой значимости «дерево жизни» либо «вазон», олицетворяющий семейный род и его развитие. В крымскотатарской орнаментике «дерево жизни» связано с существованием всего семейства, его благосостояния, пожеланиям представителю сильного пола физической, мужской силы, достатка, сил, плодородия, продолжения семейного древа [5, С. 12]. «Дерево жизни» как изобразительный элемент зачастую используют в росписях тканых материй [6, С. 883], керамики, вышивки национальных костюмов и предметов декоративно-прикладного искусства в интерьере.

В раннемусульманском искусстве с целью передачи образа человека применяли аллегорию цветов. Роза – символ женщины-матери, как источника тепла и любви, добра и милосердия. Тюльпан – олицетворяет «признание в любви» в орнаментике крымских татар обозначает молодого парня. Создавая круг вокруг розы,

тюльпаны олицетворяет заботу и защиту женщине-матери.

Узор «эгри дал» – дугообразная ветвь, усеянная большим количеством цветов и плодов, олицетворяет в искусстве крымских татар райский сад, безграничное цветение, нескончаемую гармонию и совершенство. В современном этническом костюме нашли свое место мотивы цветов, плодов, райских садов с учетом их символического контекста.

Оригинальным сюжетом считается изображение парусных кораблей на фоне райских садов. Судна представляются в виде ладьи с расцветающим райским садом с видом куполов восточных ханских дворцов и мечетей [3, С. 78]. Фигуры кораблей различны, в виде перевернутого полумесяца, литеры «П», коромысла. Во всех декоративных композициях наблюдаются цветущие цветы, стройные кипарисы, растут райские яблони, в виде трилистника представлена вещая птица Рух (Сирин – у славян). Судно – символ движения, пути. В левой и правой стороне, стебельки и плоды с мелкими элементами, повествуют об ежедневных заботах, которые сопровождают человека в его жизни [4, С. 15].

Рай изображается современными мастерами в виде города, находящегося под раскинувшим ветви фруктовым деревом (применяется растительный элемент «бадем» миндаль, «армутлы» – груша). Образ города с его многоцветными куполами, стремящимися в высь минаретами, райскими деревьями, цветами, животными и птицами, небом усыпанным звездами и полумесяцами («глаз») становится любимым составляющей декоративной композиции. Данные мотивы прослеживаются в работах, выполненных в технике керамики, ап-

пликации, вышивки и гобелена. Применение теплых цветов и нежного растительного орнамента передает настроение радости и доброты.

Семья это одна из важнейших ячеек общества, здесь рождаются дети, формируются ценности, происходит передача опыта, обучение. Особую радость приносят молодые семьи, которые только начинают цвести и понимать счастье семейной жизни. Центральным символом композиции – тюльпан (символ молодого человека). Внутри тюльпана изображена роза – символ женщины [7, С. 47]. Такое сочетание изображений олицетворяет единение парня и девушки, скрепленных узами любви. У основания композиции расположена лодка, символ пути и движения [8, С. 11]. Этот знак несет в себе пожелания преодоления препятствий на жизненном пути и сохранение семейных ценностей в течение всей жизни. Плоды-цветы, которые растут из центрального знака, изображены спелыми, раскрытыми, щедро раздают свое содержимое на благо процветания и благополучия [9, С. 56].

Выводы. На основании выше изложенного можем отметить, что на сегодняшний день крымско-татарская орнаментальная форма разнообразна, богата рисунками, техникой и технологией выполнения. Имеет широкую национальную цветовую гамму, системообразующие элементы и принципы группировки изобразительной формы.

Культура Крыма является достоянием не только крымчан, но и всего мира. Поэтому сохранение и продолжение бесценного наследия – один из путей, ведущих к согласию, взаимопониманию между народами, взаимообогащению культур, решение многих проблем, которые остро стоят на сегодняшний день.

Список литературы:

1. Abdalganieva M. Vozrozhdenie istokov. Avdet, 2010. – 8 с.
2. Bessarabova E. V. Ispol'zovanie nacional'nyh komponentov v dizajn-proektirovanii sovremennogo kostyuma. Zhurnal «Global'nyj nauchnyj potencial», 2014. – № 12(45). – 164 с.
3. Kuftin B. A. O material'noj kul'ture tatar: Yuzhnyj bereg. Poleyaya tetrad'. – М.: МАЕ, 1924. – 78 с.

4. Milyara Settar. Hudozhnik metafory i allegorii. Avdet 2009.– 16 noyab.– 15 c.
5. Prazdnik krasoty i izyskannogo vkusa Krymskij stil'. Avdet. 2009.– 9 fevr.– 12 c.
6. Selemetova A. T. Znachenie simvoliki v krymsko-tatarskom ornamente. Molodoj uchenyj. 2016.– № 6.– 883 c.
7. Spasskaya E. Yu. Tatarskaya vyshivka Staro-Krymskogo rajona: po materialam A. M. Petrovoj. Izvestiya Vostochnogo fakul'teta Azerbajdzhanskogo gos. un-ta im. V. I. Lenina. Ser.: Vostokovedenie. 1926.– T. 1–47 c.
8. Spasskaya E. Yu. Staro-krymskie uzory. Izvestiya obshchestva obsledovaniya i izucheniya Azerbajdzhana.– Baku, 1926.– 11 c.
9. Churlu M. Yazyk Krymsko-tatarskogo dekorativnogo iskusstva. Qasevet. 2008. – № 33.– 56 c.
10. Chepurina P. Ya. Ornamental'noe shit'yo Kryma.– M.; L., 1938.
11. Chepurina P. Ya. Tatarskaya vyshivka. Iskusstvo.– M.; L., 1935.– № 2.– S. 103–107.

Section 2. Cinema, television

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-11-14>

*Dilafruz Tangriyeva Ibadullaevna,
Teacher of the chair "Musical, drama theatre and film arts" UzSIAC
Tashkent, Uzbekistan
E-mail: tangriyeva.dilafruz@mail.ru*

SECRETS OF THE ACTION SCHOOL IN CINEMA ARTS

Abstract. In this article, filmmaking skills, differences in acting in cinema and theater, as well as processes in film and behind the scenes, the formation, development and development of the School of Cinematography and Directing contribute to the development of national cinema.

Ключивые слова: actor, director, image, theatre, cinema, role, camera.

*Дилафруз Тангриева Ибадуллаевна,
Преподаватель кафедры "Музыкальный, драматический театр
и кино искусство" ГИИКУЗ
Ташкент, Узбекистан
E-mail: tangriyeva.dilafruz@mail.ru*

СЕКРЕТЫ ШКОЛЫ АКТЁРСКОГО МАСТЕРСТВА В КИНО ИСКУССТВЕ

Аннотация. В этой статье навыки кинопроизводства, различия в актерском мастерстве в кино и театре, а также процессы в кино и за кадрами, становление, развитие и развитие Школы кинематографии и режиссуры способствуют развитию национального кинематографа.

Ключивые слова: актёр, режиссёр, образ, театр, кино, роль, камера.

После обретения нашей страной независимости, в киноискусстве, как и ряд других направлений, прошло совершенно новый путь, новый принцип развития. Уделяемое внимание киноискусству на уровне государственной политики, привело к развитию этой области, большим исследованиям, созданию новых хороших произведений. Времена и проблемы в обществе, различные вопросы, направленные на формирование

духовности молодежи, различные болезненные аспекты повседневной жизни стали одной из главных тем современного узбекского кино. Одним словом, узбекская киноиндустрия в последние годы пережила значительный рост и развитие. К счастью, этот процесс продолжается в лучшей и улучшенной форме.

Хотя искусство кино – это искусство момента, то есть выступление актеров и актрис длится

недолго, оно хранится в фильмах годами, а иногда и длится всю жизнь. Этим кино отличается от других видов искусства. В каком-то смысле у этого тоже есть свои преимущества. В своем развитии как синтетическое искусство кино успешно использовало широкий спектр литературных, художественных и театральных элементов. «Поскольку кинематограф вобрал в себя опыт подобных искусств на этапах своего становления, стало возможным стать настоящим искусством за короткий период времени, чтобы соответствовать традиционным искусствам. «По мере развития кино его связь с системой художественной культуры в конкретной стране становится более сложной, глубокой и приобретает характеристики взаимного творческого общения, взаимопомощи» [1, 6]. На сегодняшний день опубликовано множество научных работ по секретам актерского мастерства, многие из которых проливают свет на секреты театральной игры. Несмотря на то, что в истории узбекского кино более одной работы, работ по игре в кино очень мало. Не секрет, что игра в кино также требует определенных знаний и навыков, и в этой области проводятся необходимые исследования. «Устрашающее явление в современном кино-девальвация профессия режиссёра. Сейчас все «умеют» снимать кино и всё «все знают» На самом деле это говорит о том не знают что такое кино.Надо начинать всё сначала. Нет не каких законов. Нет ни так называемого, интеллектуального, ни «поэтического» кино. Есть Хаос. И режиссёр должен привести этот хаос к гармонии. Надо изобрести свою систему работы с актёром, оператором, с материалом и т.д.» [2, 25].

На протяжении более века внешние факторы, такие как театр, кино, а также влияющие на них экономические, политические и социальные факторы, играли важную роль в развитии и становлении актёрской науки. Как уже было сказано выше, с развитием киноискусства стали выдвигать определенные требования к сфе-

ре киноискусства. На экране сформировались средства выражения эмоций в стиле актерской игры. Постепенно стили игры в кино и в театре стали отличаться друг от друга. Тем не менее, эти две области неразделимы. Это роль обоих в актерском мастерстве. С момента возникновения искусства театра и кино многие художественные круги признали театральную сцену основной тренировочной площадкой для изучения и развития секретов актерского мастерства. Не отрицая этого, следует отметить, что режиссура киноискусства также требует особых знаний, навыков и умений. Театр – сакральное место, где у актера появляются первые переживания, формирующие навыки и умения. Об этом думает известный педагог, художник и опытный педагог Мунаввара Абдуллаева в своей книге «Актерское мастерство в драматическом театре и кино». «Основа действия – действие. Единственный уникальный материал театра – это действие. Актер действием создает важный элемент спектакля – образ, выражающий события спектакля. Поведение – это целенаправленный процесс, управляемый людьми. Он делится на два разных типа, а именно на физическую и умственную форму. Актер является одновременно творцом и орудием своего искусства, и в процессе действия действие служит созданию определенного образа. Актер выражает живую, естественную и в то же время артистическую жизнь на сцене через действие. События происходят на глазах у зрителя. Преимущество театра в том, что он может собрать несколько десятков человек и под одним впечатлением разделить их горести, радости, трагедии, счастье, плен» [3, 55–56].

Как уже говорилось выше, не секрет, что большинство актеров предпочли театральную сцену съемочной площадке. Причина в том, что театральная сцена оттачивает актерское мастерство от спектакля к спектаклю. Другими словами, актер имеет возможность формировать определенную роль из сериала, просматривая, исправ-

ляя ошибки, добавляя новшества в образ своего главного героя. В кино нет такой возможности. То есть кино – это мгновенное искусство. Актер может продемонстрировать в дубле только один тип своей исполнительской манеры. Даже если конкретный эпизод будет переснят, актер не сможет выразить свои прежние чувства, и наоборот. Актер каждый раз играет персонажа в другом стиле. В этом мире, как один отпечаток пальца не может повториться другим, актер не может повторить в точности одно представление, будь то на сцене или на съемочной площадке. Определенно есть разница во взгляде, взгляде, стиле выражения лица или тоне голоса.

Поэтому в кино актер не может полноценно использовать стиль игры, как в театре. «Актеры, не ощущая, не понимая еще как следует природу события (а иначе и быть не может на первых шагах, когда артист вынужденно занят больше всего самим собой и своей ролью!), озабочены исключительно поиском своих задач и приспособлений; они выстраивают конфликт спонтанно, очень часто забывая о событии, а режиссер, увлекшись живостью импровизации, далеко не всегда находит мужество их ограничить или переориентировать» [4, 8]. И даже если он видит и анализирует ошибку в спектакле на экране, он не может исправить ее из инсценировки спектакля, как в театральной сцене. Именно поэтому кино на языке многих художников называют искусством момента. Но этот «момент», то есть единственное выступление актера, будет записано на пленку на всю жизнь.

В театре актер уделяет большое внимание действию на сцене. Каждое движение, жест, жест рукой актера на сцене имеет определенный смысл и имеет большое значение. В кино тоже важно действие. Однако все не так остро и пафосно, как в театре. То есть перед камерой манера актерского выражения, в основном внешняя, раскрывает внутренние переживания образа. Игра актера, испещренная многожестием, подобна рисунку,

сделанному на испачканном листе бумаги, и поэтому, прежде чем приступить к внешнему созданию роли, к физической передаче ее внутренней жизни и внешнего образа, надо убрать все лишние жесты [5, 184]. Удалось ли актеру глубоко проанализировать данный ему образ или узнать достаточно, видно по его взгляду перед камерой. Резкие движения, считающиеся важными на театральной сцене, обладают пафосом, а громкий звук не только теряет значение перед камерой, но и подрывает целостность изображения. По словам Станиславского, это вызывает недоверие зрителя. Напротив, на театральной сцене внутренняя мука актера более очевидна в его линейных движениях. Это связано с вместимостью сцены и зрительного зала. То есть, если на сцене актер выражает свои внутренние переживания в мимике, в его глазах, зрители могут не заметить такой манеры его исполнения. У фильма большой потенциал в этом плане, камера может показать даже малейшие изменения в изображении лица и глаз актера. Вот почему мимика, взгляды и даже дыхание и глотание актера играют важную роль в выражении внутренних переживаний в фильме.

Актер должен был глубоко проанализировать свою роль, проработать характер образа, чтобы иметь возможность полноценно исполнить свой образ перед камерой. Как только спектакль начинается на сцене, события разворачиваются в безостановочном ритме. С этой точки зрения актер, однажды войдя в состояние своего образа, в реальность произведения, регулярно «живет» в этой реальности и играет роль. Этот процесс продолжается до конца шоу. В этом смысле сцена может быть немного лучше для актеров. В кино процесс намного сложнее и требует от актера особых навыков. То есть события произведения не фотографируются последовательно в зоне съемок. То есть процесс фотосъемки может начаться в конце работы и / или кульминации, а затем перейти к началу события. В этом сложном процессе от актера требуется уметь входить в события произведения,

«жить в нем». Более того, на пике актерского стиля игры, то есть на той стадии, когда его образ «живет в своем состоянии» и начинает испытывать его влияние, должен быть слышен «стоп» режиссерский звук и актер должен немедленно перейти от реальности к реальности. Или, наоборот, среди различных реальных деталей на съемочной площадке, после «стартовой» речи режиссера, актер должен «начать жить своей жизнью», а в какой-то момент показать кульминацию работы, манеру исполнения с сильными эмоциями.

Чтобы соответствовать этим требованиям, актер должен обладать глубокими знаниями, талантом, а также опытом и навыками, приобретенными в актерской мастерской. К ним относятся важные вехи, такие как актер, работающий над ролью. Будущий киноактер получит такие же знания и навыки. Независимо от того, насколько хорошо он приобретает эти знания и навыки, для актера естественно проходить определенные испытания, когда он вступает в самостоятельное творчество. Самое большое испытание на театральной сцене – это публика. Проще говоря, мощь сцены. Чтобы пройти

этот тест, актеру требуются время и опыт, а также приобретенные им талант, знания и навыки. Подобное большое испытание ждет и киноактера. Киноактеру также требуется определенное количество времени и опыта, чтобы преодолеть волнение перед камерой. Хотя камера – безжизненная техника, ее мощь и волнение не меньше, чем сила публики на сцене. Актер может не справиться со своей ролью из-за волнения перед камерой. Чтобы этого не произошло, научить актера свободно передвигаться перед камерой, дать ему первые теоретические, практические навыки в этом отношении – начинается с семинара по актерскому мастерству.

Чтобы иметь возможность сыграть перед камерой возложенную на него роль, действовать уверенно, использовать различные приемы исполнения, актер должен тщательно проанализировать свой образ и поработать над ролью по мере необходимости. Для киноактера важно уметь умело выражать внутренние и внешние ощущения своего изображения перед камерой. Потому что в кино эмоции и действие, основанное на них, являются важными факторами.

Список литературы:

1. Abulqosimova H. Kino san"ati asoslari. – Toshkent: Uzbek millij enciklopediyasi ilmiy nashriyoti, 2009. – 157 с.
2. Tarkovskij A. Lekciya po kino rezhissury. – Leningrad, 1989. – 119 с.
3. Abdullaeva M. Dramatik teatr va kinoda aktyorlik maʼorati. – Toshkent: Tafakkur qanoti nashriyoti, 2017. – 178 с.
4. Popov P. Rezhessura. O metode. Elektronnaya biblioteka RoyalLib.com. 2010. – № 2. URL: <https://royallib.com/> (data obrashcheniya: 18.09.2013).
5. Stanislavskij K. S. Rabota aktyora nad saboj II-chast'. – M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo «Iskusstvo» 1935. – 457 с.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-15-18>

*Kasimova Nodira Saitjanovna,
A senior teacher, at Uzbekistan State Institute
of Arts and Culture Tashkent, Uzbekistan
E-mail: nodira-kasimova@mail.ru*

FEATURES OF CREATIVITY IN SHORT FILMS

Abstract. In this article there is written about role visual solution in short films. The young directors' shorts are analyzed and made a point of their distinctive views. Shorts are exposed to the detailed analysis.

Keywords: short films, director, drama, character, scene, metaphor.

Talking about the cinema there is a need to notice that there are two directions: art house and film industry. The most remarkable direction in art house is short film. Short films are a rarified form, which serve to reflect the consciousness of our artists in a purer way than most feature films. With ideas often less diluted or altered by commercial imperatives, short films hold tremendous cultural significance. [1, 1] Shorts are playing a role of a training ground for young artists and they are continuing their research and creative experiment. They are raising the problems in their "little" affair, which cannot be overlooked by "big movie" sponsors. In The Film Encyclopedia, Ephraim Katz notes the multiple functions of short film, as both a 'training and testing ground' where new talent and techniques reveal themselves, and as a vehicle for artistic expression and social commentary [2, 1248].

The short began developing intensively in Uzbek cinema, in 2010. Young artists have started to work efficiently in this direction, which does not require much money, but also allows them to express their views. Here, we should mention Umid Hamdamov's short film named "Nazar", shot in 2011. It should be noted that he was the director, screen writer and the producer of the film. The idea of the film is that a human should live with hope, and the story tells about a family which hadn't had a child for a long period of time. At the same time, loyalty was praised. The

theme of the work is not only human loyalty, but also the dog's loyalty to its owner.

The director tells that human beings should not be disappointed in any situation. At the same time, he explains the importance of keeping family relationships closer in difficulties. The characters' problems were expressed in a different and original way. Let's just take a look at one of the bright episodes. While walking in the street, the hero sees harassment of neighbors. A lady is carrying a baby in her one hand and her another four or five year old girl was with her. The girl wanted to move a little bit because she was cold and suddenly falls. Her mother starts beating her. Instead of trying to calm down the child, she starts complaining about her children. Our hero Nazar becomes angry because he did not have any children. But he does not say anything. By this the director points that his weakness. Anybody would say some notations in such kind of a situation. But the Nazar is obliged to swallow all his anger and keep silence in order not to hear from them "We will see you when you will have yours".

In this scene where the male heroine plays with the puppy as it is her little baby is the well-thought scene by the director of the film. She gives her love and care to the little puppy, which she cannot give to her own babies. Her mother-in-law, who is watching a funny situation which is at the same time sad cries because she pities her daughter-in-law. The direc-

tor compares her tears with the drops of the ice on the roof. That is, even ice does not endure the situation. In short films, such comparisons help boost image power. Looking at the paradoxical logic, it's easy to express the true depth of the film, to fill the screen space with inspiration (for each screen point to breathe) to the hero's deep sorrow [3].

This film is despite it is Umid Hamdamov's debut film is a masterpiece. While the film is in the genre of drama, it is far from pessimistic character. Despite the death of the main character, life finds its inoculum in the new body. The director tried to convey that life is a peculiarity of the loss and finding. His views on the meaning of human life are realistic, but also reflected in the optimistic spirit.

Khodjimaton Doston's short film named "Dignity" ("Qadr") of 2015 featured a natural picture of society. It is based on the story of Erkin Osman "Goodness", where he talks about a schoolteacher. The film's hero devoted his whole life to educating children, and is expelled when he got old. That is, his retirement deprived his meaning of life. The director tries to disclose the inner experiences of the teacher that he feels as an unnecessary thing thrown away. Despite being a young director himself, he was able to express the feelings of an old person. By the facial expression of an old person in close-up shots are shown his inner feelings and the circumstances he is living to the audience as an impressive and intuitive picture of the image. The operator has been able to light the actor's face skillfully and take pictures from the right angle to increase the image's aesthetic power.

One of the experts explains this approach to short films by young artists: "It is crucial for the young author to bring his inner experiences to the screen. At the same time, he tries to avoid "callousness" from the complement, the place and the time. In their views, the shorts are briefly expressing their opinion" [4]. It should be noted that in the film was used metaphors to explain the author's ideas. At the beginning of the film there is a scene where an old tree is cut off. The tree that has been serving for a

long time is cut down with no regrets. This is an attempt to show how indulgent a society can be sometimes. With this small scene, the director managed to completely reveal the idea of the film. The fate of the teacher is explained by the simple motive meaning. The truncated tree is obviously a dismissed teacher, which in turn creates a sense of pity for the hero.

In Khodjimaton Doston's film "Dignity" a retired teacher goes to the store and buys different presents for himself and by this he wants to show how appreciated he is among his family. These sides of the hero's behavior add emphasis to the idea of the film. He does not cry and even does not have long monologue speeches, which shows director's specific approach to it. The director did not stop with it. His daughter and son-in-law see the old man in the store. They do not say a word because they knew his situation. Here, the girl's big eyesight in close-up served to express her pity for her father. By this, the director points to viewers that it is natural that the events that are happening in our community sometimes should be unnoticed. The fact that the film is based on the facial expressions and the images and actions, rather than words, increases its value. In the final scene of the movie, the hero falls asleep in the room where the table is lit. His wife comes into the room and calls him. But the hero does not answer to a few calls. His wife was afraid. The viewer also wakes up with the idea of a person who is deprived of the meaning of life. Thus, the short film "Dignity" could end with a sad ending. But the director found a specific solution for the film. At the end of the film, several of the teacher's students come to see him. That is, the director wants to emphasize that the teacher is still appreciated by his students and his long-term work has not gone unheeded. This conclusion of the story opens up its idea completely. In other words, no one can be forgotten. Because someone's work does not lose its value despite changes in time. Despite the fact that the short film "Dignity" was the first work of this director he could show his views in the film.

Here is useful to mention the short "Tea" directed by Shokir Kholikov in 2018. This film describes a life

of human being and main meaning of existence. Film tells a simple story that concludes itself philosophy and psychology. "Tea" is about a disabled old man that wanted to drink tea. He called the bell to ask for tea that was on the windowsill, but daughter-in-law that was busy with calming down her some month kid did not understand him. One time she opened the window, next time she brought the wheelchair. The old man felt sorry for daughter-in-law who twirled between him and the kid. He decided to not disturb a daughter-in-law and take a jar of tea on himself by wheelchair. He managed to sit down on the wheelchair with difficulties. But when there was a little distance to reach the windowsill, wheel of chair is enmeshed in cables of carpet. The old man stood and sat down on the floor. He managed to take the jar of tea and gave it to his grandson who came to drink because of playing games in the street he was very thirsty. The old man passed the tea to the child whose tiny hands tried to reach it. The kid drank tea and went to play. The five-six year old child could not understand how was difficult for grandfather to give him tea. But the old man was satisfied. In his eyes were happiness and proud. He was glad to help his grandchild to quench his thirst.

It is not secret that all living things live for their children. Especially, human lives for his generation. He is ready to give all things that he has and does not have. The film "Tea" describes this simple thing of the life. At the same time it involves people to think about parents who done all to bring up them. It mentions to people how parents bring up children in spite of any difficulties. Director of the film Shokir Kholikov wanted to show main meaning of the life, and remarked duty of people towards parents. However, the short "Tea" does not consist any words, it can give huge message to viewers. The film has a power touch the bottom of hearts. It makes people think about main things in the life and understand what the most important in the world is. The short film "Tea" influences young generation to develop their world-view and esthetic thoughts on the life. Without any doubts

we count the short film "Tea" that let us understand what human is and what his goal of life is.

Cinema is not only a communicator of ideas and an essential component of the culture industries. It is also a crucial pedagogical tool that facilitates efficient learning and motivates participation from new generations of audiences. It can help audiences, 'old' and 'new', to rethink their place in the world, and crucially, it can also motivate them to do something about the injustices and exploitation to which they are witness [5, 12]. And there is a lot of such kind of short films. For example, the short "Worm" is dedicated on the problem of Aral Sea. It was directed by Abror Samugjonov in 2018. This film tells about lifestyle of an old man that has lived near Aral Sea. The young director describes influence of Aral Sea tragedy on the nature and people. The film "Worm" shows how a seaman after reducing of area of the sea had to change his job. The old man who was a seaman had to start digging up worms for selling. A seaman has to do this for life. But the worst thing is not that one old man had to change his profession, it is that he has to listen to a sound of the sea by player. The catastrophe is that the old man comes to the cost of the sea where he sailed on the ships before and looks at neglected ships on the sand. He listens to the sea wave by player that he bought for money that he earned by selling worms. The film makes viewers think about how human can destroy the nature because of his shortsighted and goals. And how huge tragedy becomes because of human's done. It touches bottom of the hearts when you look at how a seaman listens to a sound of the sea by technique. People with a thirst for "great future" annihilated not only nature and living things on it but, they also demolished chance to be seen and used gifts of nature by generation. This hard truth is described in the short film "Worm" of Abror Samugjonov.

As we see cinema is one of the most efficient ways to debate political and cultural issues in a global society. This is especially the case with cinema's potential to visually capture the transnational and even global scale of ecological problems, and engage with

them in a way that reaches wide global audiences [6, 15]. So, we can see that short films are made on purpose to make the world beautiful and people humane. This is a main mission of the arts and shorts carry out it brilliantly. And as we want to make the

world better and improve society firstly we should advance the young people`s views. In this way short films have a great power and we must encourage developing shorts in cinema arts. Than shorts influence on our lives in the best way.

References:

1. Raby S., quoted in: 'An exhibition highlighting the cinematography of Simon Raby' (advertising postcard), The Film Archive, – Auckland, 2008.
2. Katz E. The Film Encyclopedia.– Crowell, 1979.
3. Drozdova M. Anapa – 2007: Our hints are fully transparent. The arts of cinema.– Moscow, 2008.– No. 2.
4. Malukova L. Cinema-brief. Notes on modern short films. The arts of cinema.– Moscow, 2004.– No. 10.
5. Kaapa P. Questions and answers. Film. Intellect | publishers of original thinking. Bristol.
6. Mactaggart A. Lynch D., film-maker and visual artist. Film. Intellect | publishers of original thinking. Bristol.

Section 3. Music

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-19-22>

*Arutyunyan Gayane Hachikovna,
teacher of department of solo singing,
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Ukraine
E-mail: hayuhi19830909@gmail.com*

STRUCTURAL AND FUNCTIONAL ASPECTS OF THE MUSICAL AND ARTISTIC MEANING OF THE OPERA CHARACTER

Abstract. The article defines the structural and functional levels of the opera character in the aspect of the content and specifics of the opera genre. As such levels, the verbal, intonational-melodic and plastic levels are distinguished, which are considered from the standpoint of the main factors of the logic of the performing interpretation of the opera character. Also discussed the national-style aspect of each of the specified systemic levels of the opera character, which is associated with the specificity of the artistic embodiment of the types of linguistic and musical intonation, emotional reactions and behavioral manifestation characteristics of a representative of a particular national culture.

Keywords: opera; opera character; musical image; opera character semantics; vocal intonation; plastic complex; national context.

The operatic character is the main semantic component of the opera, which determines its artistic integrity and aesthetic aspect. It can also be regarded as the basic element, the artistic and motivational “heart” of the opera singer’s performance, the highest idea of which is connected with his universal influence on the listener. That is why the category of opera character is a rich source of research interest, both musicological and performing: understanding its essential aspects is relevant for any historical time, any generation of performers, historians and theorists of musical art. Given the small number of studies on this issue in Ukrainian musicology, the appeal to it seems timely and has both theoretical and practical value for modern opera performance.

Questions of the specifics and functions of the artistic character in the art of music are tradition-

ally considered in musicological research, which in one way or another touches on the problem of musical content (works by A. Mazel, V. Kholopova, E. Nazaykinsky, L. Kazantseva, N. Ocheretovskaya, O. Samoilenko and etc.). The variety of musicological concepts is reduced to understanding the musical character as the main element of musical sense, which in intonational form embodies individual-composer ideas about the reality of life, which indicates the principle of dialectical unity of musical character as a unit of musical sense (subjective-objective).

The purpose of the article is to determine the structural and functional specificity of the opera character as a systemic phenomenon.

In the musical art, the concept of “character” has a multipurpose function: it is the factor that determines the composer’s idea, it often becomes a tool

to achieve the fullness of artistic meaning in the performance of a musical work, which is used with equal success by pedagogues and performers. This concept is all the more relevant for the art of musical theater, in which the musical character takes a visible, visible form that lives in the space of stage action. Accordingly, we are talking about the category of musical art, which is inseparable from the understanding of musical content and meaning, which determines its communicative function. As a specific form of musical image, the opera character, due to its synthetic nature, combines different levels of embodiment of artistic content and, accordingly, determines the complex principle of its performance. Traditional musicological understanding of the musical character is based on the dialectical unity of objective and subjective factors in the formation of musical content, which is determined by the essence of creative activity as such. Therefore, V. Kholopova, for example, considers the musical-artistic image as “a holistic representation of the subject of the idea and intonation-sound structure of the musical work” [8, 24].

In the projection on opera art, the problem of musical character acquires additional meaning, because due to its synthetic nature, opera puts forward a slightly different form of musical character, due to its complex nature, in which the sound and visual factors are equal in their functional meanings. This is due to the structure of the operatic character: it is essential elements of verbal and musical-intonational (vocal and instrumental) elements, as well as plasticity, facial expressions, and outward look. Together, these components form a stage image of the character, his visible level. Each of these elements complies its function in the formation of musical sense and requires the performer to have a clear idea of the expressive potential of verbal-linguistic, vocal-intonation and plastic aspects of the opera character and conscious work with them as a “tool” of artistic reality.

The operatic image always has a high degree of representativeness in relation to the cultural space that have spawned it. Wang Te’s dissertation “The

Phenomenon of National Style in the Context of Opera Musical Poetics” points out the importance of the national-style indicator of the opera genre for an adequate understanding of its artistic meaning, and this indicator is directly related to the functional meanings of the opera character. The author of the dissertation states that “opera, as a versatile and integrating different genre and style intentions of music synthetic art form is a kind of mirror of semantic attitudes of culture, so one way or another always solves the problem of national choice as a common and unique for this historical type of culture” [3, 47]. Therefore, in order to determine the national and stylistic indicators of an opera image, there is a need to turn to the essence of the concept of a character or “image”, without which the art of opera in general is impossible, because “image – the heart of art, and art itself is way of thinking with artistic images [5, 34]. As Dong Xinyuan notes in his dissertation, “opera heroes enter the memory of culture as carriers of the necessary positive qualities and attitudes, and their characters are perceived as models of human communication, historical and timeless at the same time, therefore both sensory and ideal-spiritual” [2, 15].

Image and character are two main concepts that are involved in the analysis of a piece of art, including music. Scientific understanding of these two concepts developed mainly in psychological science, as well as in aesthetics and literary criticism, the theoretical generalizations of which are very significant and useful for musicological understanding of musical imagery. Artistic image or character in the classical literary definition is “... a category of aesthetics that characterizes the result of understanding the author (artist) of any phenomenon or process by means that are inherent in a particular art form, which is objectified in the form of a work as a whole or its individual fragments, parts” [6, 363]. In the same way unfolds and musicological ideas about the musical image (character), which is recorded in the theory of musical content and semantics: “Since the sound image corresponds to the nature of mu-

sic, it is natural to call a musical image an artistic representation that is embodied (“materialized”) in the musical sound”,– notes L. Kazantseva [4, 136]. G. Hegel, in whose aesthetics the creative nature of art is especially deeply revealed, noted that the image (character) is a unity of the general and the concrete, the singular. According to his system, “... art comes from the very absolute idea ... , and its purpose is the sensual image of the absolute” [1, 118]. It follows that “... the content of art is an idea, and its form is a sensual, figurative embodiment” [1, 32]. Hegel emphasized that a work of art “... should not represent the meaning in its generality, taken as such, but should individualize this generality, give it a sensually singular character” [1, 30].

The proposition that the artistic character is the unity of the general and the singular constituted the classical representation of aesthetic thought. It is usually noted that, unlike the scientist, the artist conveys the general not through abstractions, but in a concrete-sensual form of a single phenomenon. It is emphasized that the artist takes from life the individual features of the character and conceives and synthesizes them into a holistic image: images “... are created with the active participation of imagination: they not only reproduce single facts, but condense, concentrate important for the author aspects of life...” [7, 144]. Based on his individual idea of life, on the understanding of its internal logic, its laws, the artist with the help of fantasy creates vital artistic characters. Therefore, the artistic character, being a form of cognition of life, at the same time reflects not only the real reality of any phenomenon or process reflected, but also the artist’s idea of it, depending on his worldview and aesthetic views, which are largely formed under the influence of national and cultural traditions. The originality of artistic characters is directly correlated with the method of reflecting reality, chosen by the artist, who by definition is the carrier of a national culture with a certain system of ideas about the world and emotional and mental reactions to reality, a specific mental complex.

We can talk about the national-cultural certainty of what otherwise forms the opera hero, which is an artistic reproduction of national culture in its individualized form. The influence of the environment, according to the fair remark of A. Nikolaev, ultimately determines the fate of man, forms his model of behavior. “The unity of social laws, according to which society lives, and the power of which affects each of its representatives, determines the general features of this unique personality” [5, 37]. In this context, the opinion of Dong Xinyuan is extremely relevant, who, exploring the semantics of the opera character, states the following: “The main characteristics of people’s creative experience can be reflected, concentrated in the content of the opera, acquiring the qualities of both canon and exemplary, becoming necessary musical and figurative psychosemantic artifacts” [2, 15]. Such psychosemantic artifacts include the main components of the opera character, which were mentioned above: verbal-linguistic and vocal-intonation elements (sound complex) and plastic-scenographic elements (visual complex). Each of these components can act as a carrier of national-stylistic quality, the artistic equivalent of the content and sense of the national picture of the world.

Thus, verbal language, which forms the basis of the opera libretto, serves as the main “engine” of dramatic development, the source of stage action and the substantive main expression of the opera hero. But at the same time, the verbal language of the opera hero captures a specific type of “speech” intonation that is characteristic of a national language and, ultimately, determines the image of vocal intonation that voices the verbal text, as well as the general level of its expression.

The vocal intonation of the opera character, which is the main expressive element of his image, is also indicative in terms of national style, as it is a direct reflection of the national performing tradition and thus remembers the musical-intonational profile of national culture. In this regard, Wang Te notes that the national specification of the opera form begins with the separation of the singing style

as determined by the national character – typical for this national culture emotional and psychological guidelines, including attitudes to the personality of the artist-musician [3].

As for the visual complex in the structure of the opera image, it is about the level of artistic meaning and “content” of the opera role, which is not always fixed in the opera score and becomes the prerogative of creative thinking of the performer, who in accordance with the composer stage image all the fullness and depth of the individuality of the opera hero with the help of plastic, facial expressions, costume, etc. This level is also quite defined in its national quality, as it has the ability in the stage gesture to reflect a specific type of character and temperament, the type of emotional reactions to events and a particular situational context. The image of the opera hero consists of behavioral nuances, which together form a holistic plastic form that translates the higher ideological content and determines the logic of the performer’s interpretation.

Conclusions. Summarizing the considerations for the study of structural and functional levels of the opera image, it can be argued that this issue is extremely relevant for both musicologists and opera performers, as it touches on the most important and paramount problem of compliance with the performance interpretation of the opera character to its stylistic specificity. The outlined structural and functional elements of the opera character – verbal series, vocal intonation, plastic complex – have the potential of artistic reflection of the system of ideas about the world and person, types of speech and musical intonation, emotional reactions and behavioral manifestations of a national culture. Being the bearers of the national context of the opera, these elements in the artistic integrity of the opera character transform the generalized typological features of national consciousness into an individualized form of personality of the opera hero, personified in the means of musical expression and create semantic capacity of the opera character.

References:

1. Hegel G. Aesthetics: in 4 volumes.– Vol. 2.– Moscow: Art, 1969.– 326 p.
2. Dong Xinyuan. The semantics of opera image in N. A. Rimsky-Korsakov’s works: dialogue of interpretations: the thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.03.– Music Art. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.– Odessa, 2019.– 22 p.
3. Wang Te. The phenomenon of national style in the context of the musical poetics of opera: PhD of arts by specialty 17.00.03 – Music Art. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.– Odessa, 2008.– 183 p.
4. Kazantseva L. Fundamentals of the theory of musical content]: textbook.– Astrakhan: Volga, 2009.– 367 p.
5. Nikolaev A. Artistic image as a transformed model of the world. Fundamentals of Literary Studies: a textbook for students of philological specialties.– Ivanovo: LISTOS, 2011.– P. 34–38.
6. Rodnyanskaya I. An artistic image. Brief literary encyclopedia: In 6 volumes.– Moscow: Soviet Encyclopedia, 1968.– Vol. 5.– P. 363–369.
7. Khalizev V. Literature theory: textbook.– Moscow: Higher school, 2005.– 405 p.
8. Kholopova V. Theory of musical content, musical hermeneutics, musical semantics: similarities and differences. Journal of the Society for Music Theory. 2014.– No. 1–3.– P. 20–28.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-23-30>

*Batanov Viktor Yurievitch,
Doctor of Philosophy, associate professor,
Hangzhou Normal University, China
E-mail: viktorbatanov@sina.com*

GENRE AND STYLE GUIDELINES IN INSTRUMENTAL CHAMBER MUSIC BY CHINESE COMPOSERS OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract. Define the genre and stylistic indicators of chamber and instrumental music of Chinese composers in 1950–70, which in terms of the cultural-historical context of the development of Chinese musical professionalism in the twentieth century can be seen as art and aesthetic principles.

Keywords: instrumental chamber music, chamber ensemble, genre, style, stylistics, neo folklore, impressionism, sound image.

*Батанов Виктор Юрьевич,
Кандидат искусствоведения, доцент,
Ханчжоуский педагогический университет, Китай
E-mail: viktorbatanov@sina.com*

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОРИЕНТИРЫ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Аннотация. статья заключается в определении жанрово-стилевых показателей камерно-инструментальной музыки китайских композиторов 1950–70-х гг., которые в условиях культурно-исторического контекста развития китайского музыкального профессионализма в XX веке могут рассматриваться в качестве художественно-эстетических ориентиров.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, камерный ансамбль, жанр, стиль, стилистика, неофольклоризм, импрессионизм, звуковой образ.

Истоки камерно-инструментального творчества китайских композиторов коренятся в музыкальном искусстве начала XX века: 1910–20-е годы стали тем историческим периодом, который заложил основы формирования жанровой сферы камерной музыки, которая развивалась в Китае на протяжении всего последующего столетия и достигла сегодня высокого профессионального уровня и известности. Так, первыми известны-

ми образцами камерных произведений в китайской музыке являются фортепианная миниатюра «Мирный марш» (1914) и Струнный квартет (1916) Джао Юэньжэня. В 1930–40-х годах благодаря усилиям первых профессиональных композиторов репертуар произведений для камерного исполнения существенно расширяется: были созданы значимые с точки зрения формирования национального стиля камерного инструментализма

«Сюита для скрипки на темы Внутренней Монголии» Ма Сычуна, «Дуэт для скрипки и альты» Тан Сиаолиня. В условиях полной разобщенности стилевых установок китайских композиторов этого периода и недостатка практического опыта в использовании классических в европейском понимании камерности струнных и деревянных духовых инструментов, эти произведения стали первыми образцами зарождающего направления камерного инструментализма.

Период с 1949 года до 1980-х годов оказался наиболее трудным для развития камерно-инструментального творчества, как и для китайской музыки в целом. Период «культурной революции» выдвинул свои требования к музыкальному искусству, которые сводились к декларации преимущества национальной культуры и её самобытности в ущерб плодотворному освоению китайскими композиторами наследия европейского музыки, обогащающему их творческий опыт. В результате единственно возможным направлением развития профессионального музыкального творчества стало культивирование национальных основ музыкального творчества, которое призывало использовать иностранные инструменты для выражения национальных особенностей китайской музыки. Результатом такой государственно-идеологической установки явилась ситуация, которую современные исследователи расценивают как кризисную для эволюции профессиональной музыки Китая.

Различные уровни взаимодействия китайских композиторов и исполнителей с европейским музыкальным профессионализмом сыграл решающую роль в формировании национально-стилевого облика камерно-инструментальных произведений композиторов Китая и определила их исходные жанрово-стилевые ориентиры. Известно, что творческие биографии крупнейших представителей китайского музыкального искусства XX века были связаны с выдающимися именами музыкальной культуры Европы, что без-

условно влияло на их творческое мировоззрение и профессиональные качества. Так, в 1930-х годах в Шанхайской консерватории преподавали пять русских пианистов, которые оказали решающее влияние на формирование китайского фортепианного исполнительства и жанрово-стилевые основы фортепианного репертуара, создававшегося творческими усилиями старшего поколения композиторов Китая. В произведениях мастеров старой школы преобладает общая установка на передачу традиционного китайского колорита, но уже намечаются изменения в гармоническом языке и стремлении к полифоническому изложению, что выходит за рамки традиционного музыкального мышления.

Образование КНР в 1949 году создало новые условия для развития музыкального искусства, что отразилось и на эволюции камерной музыки: активное развитие двух ведущих сфер профессионального исполнительства – фортепианного и скрипичного – обусловило значительный прирост новых творческих идей и, соответственно, камерно-инструментального репертуара. Современный музыковедческий взгляд на историческую судьбу «новой» китайской музыки опирается на комплексное взаимодействие трёх основных периодов, которые отражали ключевые творческие установки китайских композиторов в отношении национальной самобытности индивидуального композиторского стиля: «первый – ученичество, второй – локальное развитие в стилевом поле романтизма и реализма, третий – модернизация и выход в мировое культурное пространство» [1, С. 22].

Отмеченное внимание китайских композиторов к фортепиано и скрипке как основным инструментам их практического опыта привело к тому, что внимание к другим инструментам, уже давно утвердившимся в европейской музыке в качестве полноправных участников камерного ансамбля, практически не уделялось. Поэтому наиболее обширно в камерно-инструментальном наследии китайских композиторов представлены

произведения для скрипки и фортепиано, которые выступают яркими репрезентантами национально-стилевой специфики этого направления композиторской практики Китая.

Среди таковых в первую очередь необходимо назвать сочинения Ма Сыцзуна – выдающегося китайского скрипача и композитора, получившего образование в Парижской консерватории в 1920-х годах и создавшего большое количество ансамблевых сочинений для скрипки и фортепиано, заложивших основу национального камерно-инструментального репертуара. В 1960-е годы, в эпоху культурной революции, Ма Сыцзун подвергся преследованиям, а его музыка перестала исполняться как «европеизированная». Подобные обвинения были в какой-то мере не беспочвенными, поскольку в творчестве китайского композитора, органично связанном с национальными истоками, ощутимы влияния европейского музыкального искусства, в частности французского импрессионизма. В его инструментальных сочинениях присутствует тембровая красочность и импровизационность изложения, которые сочетаются с ладовым колоритом пентатоники и фонизмом кварто-квинтовых интервалов, характерных для китайской традиционной музыки. Ориентация на творческие достижения европейского музыкального искусства, с которыми композитор был знаком ещё с ученических времён, обусловили новую трактовку скрипичного звучания, которая, в конечном результате, стимулировала активное развитие исполнительской техники в XX веке, отмеченное современными исследователями китайского скрипичного искусства: «Арсенал приёмов китайских скрипачей обогащается широким использованием при игре *rubato*, сильным вибрато, *glissando* между нотами мелодии и другими приёмами» [3, С. 174]. В этом же ключе совершенствования и развития национальных представлений о выразительных возможностях инструментального тембра можно рассматривать фортепианную партию в ансамблевых произведениях Ма Сыцзуна.

Композитор был убеждён, что творчество китайских композиторов должно развиваться по пути активного освоения европейского музыкального профессионализма. Он указывал на имена таких крупнейших представителей музыкального искусства середины XX века как С. Прокофьев, Д. Шостакович и А. Хачатуряна, которые, по его мнению, могут быть достойными ориентирами для композиторской практики Китая [2, с. 136–137]. Также он указывал на творчество Б. Бартока и З. Кодая, которое, как показывает рассмотрение его сочинений, оказало существенное влияние на индивидуальный стиль выдающегося композитора и скрипача Китая.

Естественным образом среди ориентиров Ма Сыцзуна оказались ведущие направления европейского музыкального искусства XX века, которые представляют т.н. нео-стили, и получившие широкое распространение в различных национальных школах (неоромантизм, неоклассицизм, неофольклоризм). Характерным признаком любого нео-стиля в музыке XX века является внимание композиторов к жанровым и стилевым канонам прошлых эпох и тенденция к их возрождению в новых условиях существования музыкального искусства. Так, органически связанный с музыкальным романтизмом первой половины XIX века, неоромантизм был направлен на отражение мира человеческих эмоций и чувств, стремился к предельной откровенности музыкального высказывания, что вызывало его повышенную эмоциональность. Разнообразие индивидуально-композиторских трактовок неоромантического стиля в музыке вызвали к жизни новые средства музыкальной выразительности и обусловили эволюцию европейского музыкального языка в сторону колористичности и экспрессивности. Основная творческая идея неофольклоризма заключалась в обращении к глубинным пластам национального фольклора и их взаимодействия с современными нормами музыкального мышления. Как показывает творческое наследие многих ком-

позиторов XX века, нео-стилевые направления развивались посредством органичного внедрения основных признаков и элементов возрождающегося стиля в индивидуально-композиторский язык (Стравинский, Барток, Орф, Шостакович, Прокофьев и др.). В условиях радикальных изменений в музыкальном мышлении и тотального усложнения музыкального языка – процессов, происходивших под влиянием исторических событий XX века, – неоромантизм стал проявлением личностного начала и открытости эмоций, то есть тех базовых оснований музыкального искусства, которые в новых культурно-исторических и эстетических реалиях потеряли свою актуальность и становились всё больше невостребованными.

В качестве примеров, иллюстрирующих композиторский стиль Ма Сыцуна и его жанрово-стилевые ориентиры, можно назвать ряд произведений с явно выраженным неоклассицистским и неофольклористским стилистическим комплексом, которые были написаны в 1950-е годы: Рондо № 1 и № 2, «Горная песня», «Танец Лон Ден», «Синцзянская рапсодия» др. Указанные произведения основаны на народном песенном материале, который определяет национально-самобытное образно-содержательное наполнение программных композиций и специфику его музыкального воплощения. В этом смысле творческая позиция китайского композитора соответствовала неофольклорным тенденциям развития европейского профессионального творчества в начале XX века: «Для музыки первой половины XX века было характерно обращение к местным, региональным областям фольклора, проявившееся, в частности, в «Провансальской сюите» Д. Мийо, «Лашских танцах» Л. Яначека, «Румынских рапсодиях» Дж. Энеску» [3, С. 122].

Колоритный в ладогармоническом отношении «Танец Лон Ден» («Dragon Latern Dance») тематически связан с традиционным для китайской культуры образом праздничного фонаря в форме дракона – одного из самых главных сим-

волов китайской нации. Танец с фонарями в виде огненного дракона является одним из традиционных мероприятий во многих районах Китая во время различных праздников. Образное содержание данного произведения и способы его музыкального воплощения демонстрируют основную композиторскую установку Ма Сыцуна, которая связана с идеей наследования своих национальных традиций в органическом взаимодействии с европейской музыкальной культурой: «Мы должны не только глубоко и всесторонне использовать все лучшее из национального наследия своего народа (я имею в виду народы Китая), но и уметь сочетать с этим творческое использование всего передового в опыте лучших композиторов зарубежных стран. Каждый художник это может решать по-своему, стремясь наиболее ярко и образно выявить все свои творческие возможности» [2, С. 136].

В основе музыкального тематизма яркой и динамичной пьесы – материал народной песни «Лю Джи Дан» провинции Шан Бей, который мастерски разрабатывается композитором на мелодико-интонационном, гармоническом и ритмическом уровнях. Трёхчастная структура пьесы с традиционным для европейской музыки контрастным сопоставлением крайних быстрых и среднего медленного разделов отражает бесконфликтную драматургическую идею, которая направлена на колоритное сопоставление различных образных сфер. Этим драматургическим принципом обусловлена и контрастность музыкально-выразительных комплексов, которые использует композитор в своей пьесе. Так, крайние разделы строятся на жанровом танцевальном тематизме, в основе которого – повторяющаяся формула пунктирного ритма и синкопы. Двойные ноты скрипичной партии построены на кварто-квинтовых, октавных и секундовых созвучиях, что придаёт музыке весьма архаическое звучание. Тот же гармонический принцип присутствует и в партии фортепиано, которое в крайних разделах выпол-

няет функцию гармонического аккомпанемента. Однако «поддерживающая» функция фортепиано в данном случае усложняется гармонической вертикалью, возникающей в результате наложения аккордов и созвучий скрипичной и фортепианной партий. Общий фонический эффект этого наложения в сочетании с ритмической остинатностью пунктира и синкопы вызывает ассоциации с известными «варваризмами» инструментальных опусов Б. Бартока, которые стали оригинальным выражением нового неофольклорного стиля европейской музыки первой половины XX века. Кульминационного накала и наиболее «варварского» облика танец достигает в конце первого раздела, где в партии скрипки мелкими длительностями на *crescendo* звучат «пустые» кварты и квинты, затем тремоло широкие интервалы октавы, а затем фигурация в диапазоне кварты на фоне таких же кварт и квинт, а затем и политональных созвучий в партии фортепиано. Выразительный эффект такого фонического и ритмического нагнетания в рамках весьма небольшого по своим масштабам раздела пьесы очень яркий и вызывает в памяти звуковые образы бартоковских сочинений. Средний раздел песенного характера (что определено, в первую очередь, жанровыми истоками скрипичной мелодии) образует контраст по отношению к предыдущей музыке за счёт своего импрессионистского колорита, обусловленного прозрачной фактурой как скрипичной, так и фортепианной партий. Однако эта прозрачность заметно «уплотнена» стилевой разноплановостью музыкального тематизма скрипки и фортепиано: если скрипичный тембр «вокально» интонирует выразительную кантилену, то фортепиано воспроизводит «дышащую» фактуру, во многом свойственную сочинениям К. Дебюсси и М. Равеля. Свободный триольный ритм на фоне колоритных гармоний порождает изысканный и утончённый звуковой облик фортепиано, который в сочетании с национальным колоритом мелодии у скрипки, образу-

ет оригинальный сплав европейской и восточной музыкальной стилистики.

В данном произведении Ма Сыцун значительно расширил гармонический язык китайской камерной музыки за счёт использования ладовых и тональных соотношений, свойственных европейскому музыкальному мышлению и диссонирующих созвучий, сохранив при этом стилистику традиционной китайской музыки. В богатой гармонической технике в сочетании со знанием тонкостей инструмента прослеживается явная связь музыкального мышления композитора с теми стилевыми тенденциями ориентирами, которые были характерны для европейской музыки XX века.

В «Горной песне» присутствует тот же принцип авторской интерпретации фольклорного материала (мелодия провинции Ан Хуэй) в соответствии с жанровыми и стилевыми ориентирами неофольклоризма, которые отражены в знаменитом высказывании Б. Бартока: «Народные мелодии, все без исключения являют собой образцы наивысшего художественного совершенства. Я считаю их в области малых форм такими же шедеврами, как fuga Баха или соната Моцарта в области больших форм. Эти мелодии являются классическим примером того, как можно доходчиво, ярко и сжато, избегая всего лишнего, выразить музыкальную мысль...» [4, С. 674]. Соответствующий колорит программной пьесы китайского композитора складывается из декламационного склада мелодической линии скрипки с выразительными ритмическими оборотами (иногда переходящей в импровизационное изложение мелкими длительностями) и «прямых» созвучий фортепианной партии, которые периодически изложены линейной фактурой, а также фигурациями в стиле импрессионистской фортепианной фактуры (крайние разделы). Аллюзии на европейский фактурно-тембровый колорит усилены в среднем разделе «Горной песни», в котором мелодика скрипичной партии звучит более

мягко, лирично, а фортепианная партия заметно усложняется за счёт мелодизации фактуры и насыщения её разноплановыми интонационными пластами (которые, тем не менее, не утрачивают конструктивистской идеи параллельного движения, линейности и диссонантного колорита). По мере развития фактурная и гармоническая плотность фортепиано разряжается, но компенсируется полиметрией, которая контрастно оттеняет нарастающую экспрессивность музыкальной интонации в партии скрипки, достигающая своей кульминации на границе среднего и заключительного разделов. Динамическая реприза трёхчастной композиции активизирует импровизационное изложение в партии скрипки, позволяя продемонстрировать виртуозность исполнителя и на фоне терпкого выдержанного созвучия кварто-квинтовой структуры приобретает весьма импрессионистское звучание в кульминационной зоне.

Отметим, что произведения Ма Сыцуна подвергались в Китае резкой критике современников, в том числе композитора обвиняли в формализме: подобная оценка творчества выдающегося китайского композитора присутствует и в хрестоматийном труде Г. Шнеерсона, который индивидуальный композиторский стиль расценивает как «нездоровый результат увлеченности западными влияниями» [8]. Этот ярлык в Китае очень долго признавалась подтверждением неправильности развития национального музыкального искусства и заметно обострял конфликт вокруг «своего» и «чужого» в музыке.

Параллельно творческой деятельности Ма Сыцуна национальный камерно-инструментальный репертуар создавался и другими композиторами, которые ориентировались на национальные идеалы китайской профессиональной музыки, что обуславливало её ярко выраженный фольклорный колорит. Так, в 1951 году Циан Венъе была написана Соната для скрипки фортепиано «Хвала Весне»: её основной тематизм опирается на ме-

лодику региона Си Бей, а фортепианная партия часто имитирует китайские барабаны, применявшиеся на традиционных праздниках и обрядах. «Радости праздника весны» (1952) Ма юэна, «Синцзянская весна» (1956) в творческом содружестве Ма Яосиена и Ли Джонхана являются одними из самых распространенных и исполняемых произведений. «Синцзянская весна» (1956) Ма Яосиена и Ли Джонхана передает атмосферу синцзянской жизни, в частности музыкальные особенности жителей конкретного региона.

В средней части пьесы у скрипки используется тремолирующий прием звукоизвлечения на традиционных щипковых инструментах домре и равапе.

На развитие китайской камерно-ансамблевой музыки для скрипки и фортепиано оказывали влияние идеи всестороннего изучения выразительного и технического потенциала скрипки на основе национальных традиций, которые отражали стремление композиторов и исполнителей к расширению тембрального колорита. Так, в 1958 году в Шанхайской консерватории студентами была организована «Группа изучения народных приемов звукоизвлечения в скрипичном исполнительстве», основной задачей которой была попытка адаптации тембра скрипки к традиционным звуковым комплексам и исполнительским приёмам народной музыки. Практическая деятельность этой группы стимулировала новые композиторские опыты, среди которых наиболее известным является Скрипичный концерт «Лян Чжу» Хе Джанхао и Чен Гана (1959), ставший важным этапом в развитии инструментальной музыки Китая. Примечательно, что звуковой образ скрипки в данном произведении во многом произведен от европейского стиля Концерта ре мажор для скрипки с оркестром А. Авшаломова – русского музыканта, который известен как ведущий педагог и общественный деятель в недавно основанной Сяо Юмеем консерватории Шанхая в 1930–40х годах. Известно, что как композитор А. Авшаломов

мов стремился к адаптации ритмов и гармонии китайской народной музыки к возможностям западного оркестра, что привело к созданию оригинальных по своей стилистике фортепианного, флейтового и скрипичного концерта.

В период со времени образования КНР до «культурной революции» (1966) камерно-инструментальная музыка, создававшаяся китайскими композиторами в ориентации на европейскую профессиональную традицию, часто сталкивалась с недопониманием общества. Только после международного признания китайского камерно-инструментального композиторского и исполнительского творчества, когда в 1960 году на II Международном конкурсе струнных квартетов китайские музыканты (Ю Лина и Дин Джинуо) стали обладателями дипломов, отношение к этой сфере музыкального искусства в стране стало изменяться. Это стимулировало композиторское творчество, которое выдвигало показательные примеры национальной камерной музыки, среди которых следует назвать Струнные квартеты Ву Цучиана и Чю Вэйя, Квинтет для духовых «Счастливое детство» Циан Венъе, «Квинтет для деревянных духовых» Ма Сыцзуня, Струнный квартет «Дневник мученика» Хе Джанхао. Несмотря на яркую оригинальность этих произведений и композиторское мастерство, они часто создают впечатление удачной стилизации народной музыки: их звуковой облик складывается посредством имитации «иностранными» инструментами звучания традиционных китайских инструментов (скрипка уподоблена арху, гобой имитирует суона и т.д.). Это, естественным образом, исключало европейский колорит тембра скрипки, для которого характерны блестящий и объёмный звук; с другой стороны, в таком диалогическом взаимодействии складывалась национальная скрипичная исполнительская школа, которая обогащала традиционные знания и представления о возможностях скрипки приёмами и техникой игры на традиционных китайских инструментах.

Одним из показательных образцов камерного инструментализма середины XX века является «Приморская поэма» Чин Йончена (1962), в которой на высоком художественном уровне воплотились глубокие познания композитора в области китайской народной музыки и понимание западной музыкальной культуры как стиливого ориентира для своего творчества. Это произведение отличает мелодическая красота и тонкое владение выразительными возможностями скрипки и фортепиано. Мелодический дар автора «Приморской поэмы» часто определяют как выдающееся явление музыкального искусства Китая середины XX в. и самую важную характеристику его наиболее известного камерно-ансамблевого произведения для скрипки и фортепиано.

«Приморская поэма» представляет собой сложную трёхчастную структуру, которая поэтапно раскрывает огромный выразительный потенциал скрипичного тембра, воссоздающего образ вокальной кантилены (что особенно заметно во втором разделе сочинения). Для пьесы показательна также импрессионистская стилистика, придающая музыке живописно-изобразительный эффект «игры воды» в стиле Равеля-Дебюсси (мерцание поверхности воды, движение водной стихии, летящие брызги). Живописный исток музыкального импрессионизма в данном случае обусловил пейзажную программность и интерес к тембровой и гармонической красочности – т.е. тот комплекс выразительных средств, который составляет стиливые показатели импрессионистских опусов Дебюсси и Равеля («Отражения», «Игра воды», «Образы», «Море» и т.п.).

Выводы. Камерно-инструментальная музыка китайских композиторов XX века представляет собой самобытное явление, которое складывалось в органичном взаимодействии своего национально-культурного опыта и традиций европейского музыкального профессионализма. Стиливая специфика камерно-инструментального репертуара, создававшегося в творчестве

выдающихся представителей китайского музыкального искусства середины XX века, формировалась под непосредственным влиянием тех жанрово-стилевых ориентиров китайских композиторов и исполнителей середины XX века, которые являлись атрибутами европейской музыки первой половины XX столетия. Среди таковых выделяем стилиевые направления неоклассицизма, неофольклоризма и импрессионизма, которые во многом определили программный принцип музыкальной композиции, обращение к классическим жанрам европейской музыки (соната, трио, квартет, квинтет, рондо), а также индивидуально-композиторскую стилистику

на гармоническом, фактурном и фоническом уровнях. Основным фактором развития жанровой сферы камерно-инструментальной музыки в Китае стали ладовые изменения и расширение набора традиционных для европейской исполнительской традиции приёмов звукоизвлечения за счёт добавления в исполнительскую практику способов исполнения на китайских народных инструментах. Национальный стиль и колорит камерно-инструментальных произведений китайских композиторов также определялся использованием ладогармонической специфики китайской народной музыки и региональными истоками музыкального тематизма.

Список литературы:

1. Daj Yuj. Elementy tradicionnoj kul'tury v Novoj kitajskoj muzyke «perioda otkrytosti»: avtoref. diss. ... kand. iskusstv.: special'nost' 17.00.02 – muzykal'noe iskusstvo. Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki.– Nizhnij Novgorod, 2017.– 24 s.
2. Ma Sycun. Mysli o muzyke. URL: <https://mus.academy/storage/magazine/articles/pdfs/compressed/zwheaCn0hYHjoVclq8YXN1DmeKI2hxRjPqCPcup.pdf>
3. Mu Cyuan'chzhi. Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel'stvo, nacional'nyj repertuar: diss. ...kand. iskusstv.: special'nost' 17.00.02 – muzykal'noe iskusstvo. Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki.– Nizhnij Novgorod, 2018.– 205 s.
4. Nest'ev I. Bela Bartok. Zhizn' i tvorcestvo.– Moskva: Muzyka, 1969.– 800 s.
5. Povzun L. I. Fenomen kamernosti v sistemi instrumental'no-ansamblevih zhanriv.– Odesa: Astroprint, 2016.– 280 s.
6. Pol's'ka I. Kamernij ansambl': teoretiko-kul'turologichni aspekti: avtoref. dis... dokt. mistec.: spec. 17.00.03 – muzichne mistectvo. Nac. muz. akademiya Ukraïni im. P. I. Chajkovs'kogo.– Kïiv, 2003.– 32 s.
7. Raaben L. Kamernaya instrumental'naya muzyka 1-j poloviny HH veka. Strany Evropy i Ameriki. Issledovanie.– Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1986.– 200 s.
8. Shneerson G. Muzykal'naya kul'tura Kitaya.– Moskva: Muzgiz, 1952.– 251 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-31-36>

*Beinyk Yevheniia,
graduate student of the Department
of Theoretical and Applied Cultural Studies
of the Odessa A. V. Nezhdanova National Music Academy
E-mail: ejenybeunik@gmail.com*

GENRE-SHAPED SEMANTICS OF SYMPHONIC POEMS BY FRANZ LISZT

Abstract. The article is devoted to the study of the semantic aspects of Franz Liszt's symphonic poems, reflected in the programmaticity, and embodied through the idea of synthesis and integration of arts. As well as the connections and contradictions of the verbal text, given in the prefaces to symphonic poems, with semantic ideas and semantics of musical images.

Keywords: symphonic poems, programmaticity, semantics, syncretism, genre imagery.

*Бейник Евгения,
аспирант кафедры теоретической и прикладной
культурологии Одесской национальной музыкальной
академии имени А. В. Неждановой
E-mail: ejenybeunik@gmail.com*

ЖАНРОВО-ОБРАЗНАЯ СЕМАНТИКА СИМФОНИЧЕСКИХ ПОЭМ ФЕРЕНЦА ЛИСТА

Аннотация. Статья посвящена исследованию смысловых аспектов симфонических поэм Ференца Листа, отраженных в программности и воплощенных посредством идеи синтеза и интеграции искусств. А также – рассмотрению связи и противоречий словесного текста, приведенного в предисловиях к симфоническим поэмам, со смысловыми идеями и семантикой музыкальных образов.

Ключевые слова: симфонические поэмы, программность, семантика, синкретизм, жанровая образность.

Этимология понятия «симфоническая поэма» восходит в своей сущности к синтезу музыкального и литературного начала, в некотором роде сосредотачивая внимание на образно-художественном аспекте музыкальной выразительности. Таким образом, Ф. Лист воплощает поэтические идеи своей эпохи посредством музыкальной сферы выражения. Тем не менее, не всегда стоит воспринимать программную

подоплеку произведения как основной и единственный мотив его содержания, руководствуясь указанной программностью в создании исполнительской интерпретации. Тем более, не всегда следует руководствоваться пояснениями, приведенными к симфоническим поэмам. Как было установлено, многие из них написаны княгиней Каролиной Витгенштейн, что объясняет специфику повествования – со свойственным для ро-

мантической эпохи подчеркнутым мистическим оттенком.

Всего Ференц Лист написал 13 симфонических поэм, создав также их транскрипции для двух фортепиано. Необыкновенное значение для нас имеет то, что симфонические поэмы написаны и для оркестра и для фортепиано. Сравнивая жанрово-образные признаки поэм, их семантику в симфонических партитурах и в фортепианном изложении, мы можем по аналогии вывести ценнейшие указания, образцы для исполнительской интерпретации – инструментально-тембровые, динамические, артикуляционные, фактурные и др. И все они станут образцами для подражания исполнителем-пианистом симфоническим прообразам интонационно-художественной выразительности.

Рассматривая образно-содержательные замыслы композитора, в первую очередь следует искать смысловые подтексты, которые можно обнаружить в связующих аспектах сюжетной символики и нотного текста. Ярким примером служит симфоническая поэма № 11. В основу ее программы взята картина Вильгельма фон Каульбаха «Битва гуннов». Для изображения «варваров» создана тема с характерно романтическим ладовым звукорядом, на основе так называемой цыганской гаммы. Изучая творчество Ф. Листа, исследователи выявили, что цыганская гамма, или, как ее еще называют венгерская гамма, используется в произведениях, сюжетная подоплека которых связана с венгерской тематикой. В симфонической поэме «Битва гуннов» она встречается как своеобразный лейтмотив гуннов. Таким образом, автор намекает на историческую связь гуннов с венграми, где гунны являются непосредственными предками венгров. Даже в этимологии названия «Венгрия» просматривается вышеназванная связь с гуннами. В английском языке название Венгрия – Hungary многими исследователями связывается с жившими ранее на этой территории гуннами (huns).

Семантика симфонических поэм композитора охватывает широкий спектр исторических и культурологических сфер, а также разноплановые виды искусства – живопись, литературу, поэзию. Симфонические поэмы являются своеобразной энциклопедией, по которой можно изучать специфику мировоззрения композитора как индивида, а также – аспекты мировоззрения эпохи, в которой творил Ф. Лист. Композитор выступает своеобразным «выразителем поэтических идей» своего времени.

Нередко, определенные взгляды и позиции Ф. Листа представлены в завуалированной символике. Исследователи, ранее изучавшие Симфонические поэмы Листа, лишь отчасти касались тонкостей семантики, рассматривая в большей мере именно программность музыки, основываясь исключительно на литературных пояснениях. Как было сказано выше, не стоит руководствоваться только пояснениями, а стоит в большей мере искать символы как в непосредственном источнике, так и в музыкальном тексте. Исполнитель может в полной мере осмыслить образно-содержательные замыслы композитора и воплотить их в своей интерпретации, рассмотрев жанрово-образные элементы музыки, проанализировав специфику его оркестровки и использования определенных инструментов, выявив общие тенденции и закономерности в способах воплощения музыкальных образов.

Рассмотрим четвертую симфоническую поэму «Орфей», за сюжетную основу которой взят миф о покорившем сердца божественных и земных слушателей певце. Данная тема являлась на протяжении веков источником, к которому обращались музыканты в своем творчестве. Впервые она была использована еще в 15-м веке, до рождения оперного жанра. Многие титаны оперного творчества символически начинали свой композиторский путь именно с темы «Орфея». В отличие от концепций других авторов, листовский Орфей изображен как некий посредник между миром божественным

и земным, миссия которого состоит в том, чтобы передать в дар миру священное искусство. В несомой им музыке словно содержится спасение для человечества. Музыка, которую он преподносит миру, здесь – как небесный дар. Символика заложена даже в самом выборе инструментов – арфа, широко применяемая композитором в симфонической поэме, сопоставляется с золотой лирой Орфея. Предпосылками к зарождению листовского образа Орфея является склонность композитора к идеям и взглядам французского философа Пьера-Симона Балланша (фр. Ballanche), который является представителем христианского социализма. Балланш рассматривал тематику образа Орфея в своей работе «Essais de palingénésie sociale: Orphée», и нашел сторонников своих взглядов среди членов французского салона. Изучая смысловую подоплеку избранного программного направления симфонических поэм композитора, зачастую можно выявить автобиографический контекст. Автобиографический контекст в свою очередь раскрывает факторы формирования определенных аспектов мировоззрения композитора, по которым можно изучать эволюцию Листа и как музыканта, и как активного деятеля эпохи, впитавшего в себя ее «дух» [2].

Исследователь творчества Ф. Листа Зенкин К. В. рассмотрел роль словесных текстов в инструментальных произведениях Листа и охарактеризовал уникальность этого приема тем, что словесный текст, реально не звучащий, присутствует в напечатанном тексте произведения и, следовательно, является его неотъемлемым элементом [3]. Зенкин писал также о создании композитором бессловесного «**образа звучащего слова**», как обобщенно-смыслового присутствия слова.

Источником программности нескольких симфонических поэм становится поэзия. Первая симфоническая поэма написана композитором на сюжет произведения Виктора Гюго «Ce qu'on entend sur la montagne» (пер.– «Что слышно на горе»). И не случайно композитор обращается

именно к творчеству Гюго. Кроме того, что Ф. Лист с юных лет вдохновлялся его творчеством и имел схожие идеи с писателем, в 1827 году произошло их личное знакомство, о чем свидетельствует сохранившаяся на краях программки записка Листа, адресованная В. Гюго. Их дружба длилась долгие годы, а схожесть идей отражалась в творчестве.

Симфоническая поэма «**Что слышно на горе**» имеет также второй вариант названия – «Что слышится в горах». Это связано, в первую очередь, с нюансами перевода фразы с французского языка. Поэма воплощает в себе идею актуальной для романтиков антитезы: *природы*, с ее надменным и бесстрастным величием, и *человеческого существа*, раздираемого противоречиями. Страсть, воплощенная в природе, – величественна и монументальна по своей сути и подчинена нерушимым законам природы. В то же время, страсть человеческая – рождённая из человеческих внутренних поисков, наполненная смятением, – подчинена зыбкому непостоянству человеческой души:

«Два этих голоса, два непостижных зова
То умолкали вдруг, то возникали снова.

«**Природа!**» – **рокотал один сквозь бездну лет,**

И «Человечество!» – гремел другой в ответ»

Композитор воплощает идеи образов стиха с помощью средств музыкальной выразительности, облакая стихотворные образы в музыкальные. Причем, стоит обратить внимание, что средства музыкального воплощения зачастую подсказывает автор стиха. Г. Крауклис в своей книге «Симфонические поэмы Листа» обращает внимание на то, что в стихотворном тексте достаточно часто следуют отсылки в сферу музыки, о чем можно убедиться и на примере варианта названия «**Что слышится в горах**»: само название намекает на звуковое восприятие действительности. Литературный текст косвенно дает своеобразные «ремарки», подсказывая композитору характер музыки:

«Сперва то был **глухой, широкий, смутный гул**,
Как будто жаркий вихрь в лесу деревья гнул.
То песней лился он, то обращался в шепот,
То рос, как шум грозы...»

Словно следуя строкам стиха, композитор оперирует контрастной образностью, и использует частые смены динамического развития – *crescendo*, *diminuendo*, градации от *Forte* и *Fortissimo* до *piano*, *pianissimo*.

«Он ширился, гремел, струясь вокруг вселенной,
Он лился музыкой нездешне вдохновенной, –
И первый был от волн – **гимн славы, песнь хвалы,**
И пели эту песнь шумящие валы»

Гимнические нотки с призывным звучанием труб и фанфар не раз используются композитором, создавая музыкальными средствами образ вознесения славы нерушимым и величественным волнам океана. «Символический образ природы у Листа – торжественно и величаво звучащие аккорды валторн» [б. с. 35].

«Другой был от земли – **глухая песнь печали»**

В музыке образ находит отражение в характере гармоний. Резкий спад от восторженного ликования к отчаянной безысходности:

«Тот гимн, бушующим рожденный океаном,
Дышал и радостью, и миром несказанным.
Не молкло пенье волн – лишь падала одна,
Подхватывая песнь, другая шла волна»

Композитор изображает нарастающее непрерывное движение, словно имитирующее стремительную игру волн, сменяющих друг друга непрерывными шквалами.

«Брань, богохульства, плач, угрозы и мольбы,
Все в обидный гул слилось – так птиц полных стая
Шумит, над сонною долиной пролетая»

Гул здесь изображен с помощью тремоло литавр и струнной группы альтов и виолончелей. Кроме этого, можно заметить, что в стихе можно найти не только своеобразные «подсказки» композитору в образном аспекте, но и упоминания определенных инструментов:

1) Как звон оружия, когда гремит **труба**

2) И, зачарованный эфирных **арф** игрой,

3) Как струны арф твоих, ликующий Сион,

4) Влетался он в аккорд **фанфары** величавой

5) Так **медную струну** пилит смычок железный.

«Упоминая конкретные инструменты, поэт «подсказывает» стихами характер тембров и инструментовки».

Особый аспект программности в творчестве Ф. Листа – биографические источники. Подобным примером является симфоническая поэма № 2 «**Тассо. Жалоба и Триумф**», программность которой основывается на реальных биографических событиях великого итальянского поэта Торквато Тассо, к легендарной жизни которого не раз обращались творцы искусства: И. В. Гете, Э. Делакруа, Дж. Байрон, и др. История необыкновенной жизни Тассо усеяна легендами, часто не имеющими исторического подтверждения. Тем не менее, даже с учетом возможных неподтвержденных теорий, его путь настолько драматический и противоречивый, что не может не привлечь интерес среди последователей идеологии Романтизма, склонных по своим убеждениям к антитезам человеческого бытия. Жизнь великого поэта буквально пестрит противоречиями, взлетами и падениями, поражающими неожиданными и непредсказуемыми чередованиями. Такой сюжет, безусловно, явился плодотворной почвой для создания музыкального произведения.

История Тассо совмещает в себе множество аспектов, затрагивающих проблематику различного характера. Здесь можно выделить следующую проблематику:

1. трагические противоречия;
2. тема пути художника как творца искусства;
3. тема несчастной любви;
4. тема несбыточной мечты;
5. тема взлетов и падений;
6. «трагическая неразрешимость»;
7. тема безумия;
8. тема неволи и затворничества.

Из вышеперечисленной проблематики, Лист остановил свой выбор на аспекте пути художника как творческой личности. Поставив данный, всегда привлекавший его внимание аспект на первый план, он сконцентрировал программность поэмы на концепции образа гения, гонимого судьбой.

Отдельного внимания стоит название данной симфонической поэмы: «Тассо. Жалоба и триумф». Уже в названии можно заметить подчеркнутое противоречие в судьбе главного героя произведения. Сам композитор пишет об этом в предисловии к партитуре произведения: «Мы хотели подчеркнуть этот контраст даже в названии...».

Красовская Е. П. в статье «Программность как воплощение идеи взаимодействия искусств в творчестве Ф. Листа: теоретико-методологический аспект», – рассматривая идею взаимодействия искусств с целью обогащения содержания музыкальных образов, характеризует особенности реализации программности в творчестве Ф. Листа как воплощение идеи интеграции различных областей художественного отражения действительности. Также, в ее статье рассмотрены тенденции композитора: ориентируясь на воплощение художественного образа прибегать к художественным параллелям, черпая их из других сфер искусств. Такого рода интеграция свойственна всему творчеству Ф. Листа. Также, подобные тенденции широко

применяются Листом и в педагогической деятельности: «Для совершенствования внешнего облика и пластики туше он призывал своих учеников анализировать опыт представителей пластических видов искусства (танца, балета) в достижении естественности и лаконичности движений при создании художественного образа» [5.]

Заключение:

Из вышесказанного можно сделать вывод, что спектр жанрово-образных элементов, используемых композитором в его творчестве, на примере симфонических поэм, весьма широк, и охватывает различные сферы искусств в их взаимодействии. Таким образом, прослеживается синтез искусств, который находит конечное воплощение в музыкальной форме отображения действительности. При осмыслении произведений композитора, и поисках исполнительской интерпретации в инструментальной музыке композитора, необходимо рассматривать программный аспект, ориентируясь на источник, но не воспринимая его как единственный оплот содержания. Опираясь на его идейность лишь в некоторой мере, следует анализировать смысловой аспект, находя в самой музыке жанрово-образные элементы, которые указывали бы на определенные аспекты смыслового содержания, непосредственно раскрывая семантику, заложенную композитором.

Список литературы:

1. Abramovich O. A. Villa D'este i ee muzykal'noe voploshchenie v proizvedeniyah F. Lista: Osobennosti proyavleniya sintetizma v muzyke kompozitora. Zhurnal: Manuskript. Special'nost': iskusstvovedenie. – Tambov. 2018.
2. Esman O. S., Kalinina G. N. Evolyuciya mirovozzreniya Ferenc List na fone intellektual'nogo klimata epohi. Zhurnal: Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. Oblast' nauk: iskusstvovedenie. Belgorodskij gosudarstvennyj institut iskusstv i kul'tury, 2018.
3. Zenkin K. V. Slovo v fortepiannyh proizvedeniyah Lista. Ferenc List i problemy sinteza iskusstv: Sb. nauchnyh trudov / Sost. G. I. Ganzburg. pod obshchej red. T. B. Verkinoj. – Har'kov: RA Karavella, 2002.
4. Kaverina L. K. Simfonicheskie poemu F. Lista «Orfej», «Prometej»: k traktovke antichnogo mifa. Ferenc List i problemy sinteza iskusstv: sb. nauch. tr. / sost. G. I. Ganzburg; pod obshchej red. T. B. Verkinoj. – Har'kov: RA Karavella, 2002.

5. Krasovskaya E. P. Programmnost' kak voploshchenie idei vzaimodejstviya iskusstv v tvorchestve Ferenc Listy: teoretiko-metodologicheskij aspekt. Zhurnal: Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. Oblast' nauk: Iskusstvovedenie. Belgorodskij gosudarstvennyj institut iskusstv i kul'tury, 2016.
6. Krauklis G. V. K 78 Simfonicheskie poemy Listy. – M: Muzyka, 1974 g. – 144 s.
7. List F. Izbrannye stat'i. – M., 1959. – 466 s.
8. Markova E. N. Simvolika i semantika nacional'nogo stilya v kompozicii i ispolnitel'stve. Muzichne mistectvo i kul'tura. – Vip. 9. – Odesa, 2008. – S. 22–32.
9. Mil'shtejn Ya. F. List: v 2 t. – Moskva, 1971. – T. 2. – 864 s.
10. Muravs'ka O. V. Narisi z Istorii zarubizhnoï muzichnoï kul'turi. Vipusk 1. – Odesa: Drukars'kij dim, 2010. – 214 s.
11. Sejbart A. Yu. «Totentanz» Ferenc Listy i «Triumf smerti» Buonamiko Buffal'makko: k probleme vzaimodejstviya muzyki i zhivopisi. Zhurnal: «Vestnik muzykal'noj nauki». Oblast' nauk: iskusstvovedenie. 2019.
12. Sokol A. V. Ispolnitel'skie remarki, obraz mira i muzykal'nyj stil': monografiya. – Odesa: Moryak, 2007. – 275 s.
13. Eduard Reuss Franz Liszt: Ein Lebensbild. Creative Media Partners, LLC, 29 июл. 2018. – 340 с.
14. Joanne Cormac Franz Liszt and the Symphonic Poem. Cambridge University Press, 26 окт. 2017. – 366 с.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-37-42>

*Ding Boyu,
postgraduate student, of the Department of Theory
and History of Music Kharkiv State Academy of Culture
E-mail: 949551929@qq.com; basilshchepakin@ukr.net*

SPECIFICITY OF THE MUSICAL INTERPRETATION OF CHARACTERS IN JIN XIANG'S OPERA "SUNRISE"

Abstract. The history of creation and the specifics of two productions of the modern Chinese opera "Sunrise" by Jin Xiang are considered. The differences between the play of the same name and its musical and stage embodiment are indicated, the means of musical expression and the musical language of the characters of the opera are analyzed. Parallels are drawn with the opera "La Traviata" by G. Verdi.

Keywords: play and opera "Sunrise", musical language, opera heroes, musical characteristics, opera "La Traviata".

*Дин Боюй,
аспирант кафедры теории и истории музыки
Харьковской государственной академии культуры
E-mail: 949551929@qq.com; basilshchepakin@ukr.net*

СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАКТОВКИ ПЕРСОНАЖЕЙ В ОПЕРЕ ЦЗИНЬ СЯНА «ВОСХОД СОЛНЦА»

Аннотация. Рассматривается история создания и специфика двух постановок современной китайской оперы «Восход солнца» Цзинь Сяна. Обозначаются отличия одноименной пьесы и ее музыкально-сценического воплощения, анализируются средства музыкальной выразительности и музыкальный язык персонажей оперы, проводятся параллели с оперой «Травиата» Дж. Верди.

Ключевые слова: пьеса и опера «Восход солнца», музыкальный язык, герои оперы, музыкальные характеристики, опера «Травиата».

В начале XXI века на китайской оперной сцене прошло немало ярких премьер, раскрывающих различные грани богатой китайской музыкальной культуры. Это сочинения на военные, революционные сюжеты и на темы, заимствованные из народных легенд и литературных сочинений старинных и современных китайских литераторов. Одним из знаковых событий последних лет стала постановка оперы «Восход солнца» (2015 г.

в Пекине, 2017 г. в Шанхае). Созданию этого оригинального сочинения предшествовала богатая многолетняя предыстория. Литературной первоосновой этой оперы стала одна из наиболее известных пьес XX в. китайского драматурга Цао Юя (1910–1996, настоящее имя автора Вань Цзябао), написанная ещё в 1935 г. и изданная годом позже. Это сочинение, в котором широко и выпукло презентована специфика жизни и быта

в первой половине 1930-х гг. различных социальных слоёв большого портового города (Шанхая) и острые противоречия, возникающие при развитии капиталистических отношений в стране, глубиной отображённого в нём исторического и социального контекста ярко выделяется в творческом наследии литератора.

Как отметил украинский исследователь творчества Цао Юя А. Воробей, в пьесах этого драматурга «борьба разворачивается вокруг личных интересов, которые уходят корнями в социальную действительность. Автор пытается показать внутренние противоречия жизни, которые определяют логику поведения человека. Цао Юй – мастер психологического портрета, который показывает скрытые общественные явления» [1, С. 56]. Вместе с тем, по наблюдениям этого же ученого, «в произведениях Цао Юя очень трудно определить точное историческое время, когда разворачиваются события, автор всегда (намеренно или нет) обесцвечивает историко-политический фон» [1, С. 58].

Однако, некоторые временные признаки происходящих в четырёхактной драме «Восход солнца» событий, все же есть. Характеристики и диалоги главных героев пьесы, психологический портрет такого персонажа как Чжан Цяочжи (в опере его нет), который успел, несмотря на относительно молодой возраст, много путешествовать по Европе и США, общая атмосфера произведения – все это свидетельствует о том, что Цао Юй описал быт, обычаи и противоречия разнопланового общества крупного китайского портового центра конца 1920-х – начала 1930-х гг.

Пьеса ярко обострила проблему социального неравенства и трагизма женских судеб в тогдашней буржуазной среде Шанхая – одного из самых «прозападных» в Китае, культура и повседневный быт которого, как ни в одном другом из китайских городов, пребывали под многолетним влиянием ещё со времени опиумных войн, т.е. с середины XIX ст., традиций представителей многочисленных национальностей, населявших,

кроме китайцев, этот мегаполис – англичан, французов, русских, немцев, евреев, американцев и др.

Именно в этом городе, который стал своеобразным конгломератом сплетений собственно китайской с европейскими и американской культурами, в течение конца XIX – первых десятилетий XX вв. быстрыми темпами прививались на китайской культурно-политической почве европейско-американские промышленно-капиталистические отношения, а коренным населением усваивалась специфика европейско-американских межличностных отношений во всех положительных и отрицательных их проявлениях.

«Восход солнца» демонстрирует целую гамму таких примеров, в которых власть капитала и низких человеческих чувств и проявлений становится непреодолимой, сильнее морали, человеческого достоинства, семейных устоев и традиций. Почти все персонажи этого романа, а впоследствии и оперы, оказываются бессильными преодолеть жадность, пьянство, измены, безнравственность, а главные герои – Поэт (в оригинальном тексте пьесы – Фанг Дашенг) и его бывшая возлюбленная Чен Байлу – терпят крах в попытке изменить свои жизни к лучшему.

Как современный драматург, Цао Юй был признан мировой литературной общественностью «Шекспиром Китая», а его шедевр «Восход солнца» стал первой китайской драмой, которая привлекла внимание читателей и зрителей всего мира.

Ярко и исчерпывающе охарактеризовал пьесу известный советский и российский ученый-востоковед М. Титаренко: «Цао Юй воспроизводит жизнь приморских городов Китая 1930-х [годов], контрасты общества усиливаются выбором места действия – от фешенебельного отеля до грязного притона. Благодаря яркости характеров и богатству выразительных средств трагедия сохраняет огромную познавательную и художественную ценность, является благодатным сценическим материалом» [2, С. 341]. В значительной мере такую оценку можно применить и к одноименной

опере Цзинь Сяна (1935–2015), для которого работа над этим произведением стала лебединой песней: почтенный композитор умер через несколько месяцев после премьеры своего детища.

Премьера оригинальной китайской оперы «Восход» проходила в Оперном театре Национального центра исполнительских искусств в Пекине в течение нескольких дней: 17–21 июня 2015 г. Таким образом, переосмысление этой театральной драмы в оперный спектакль произошло через 80 лет после ее создания. В течение этих десятилетий многие режиссеры предлагали различные постановки этой пьесы, акценты в которых несколько менялись в соответствии со сменами идеологических реалий Китая. Дважды эта драма была экранизирована. Однако, именно отмечая 80-летие написания этого драматического произведения, «китайский Пуччини» композитор Цзинь Сян, сценаристка Ван Фанг (одна из дочерей Цао Юя, которая работала вместе с отцом в 1980-х гг. над литературным текстом кино-версии этого произведения, получившей национальную премию «Золотой петух», а несколько позже – над телевизионным его вариантом), режиссер Ли Люй и другие члены творческо-постановочного коллектива представили новое прочтение известного в Китае сюжета, перенеся драматургическую действие на оперную сцену, несколько переработав одноименный мюзикл, получивший специальную награду Международного музыкального фестиваля «Шанхайская весна» в 2002 г.

Отличие оперы от драмы, телевизионного варианта и фильмов заключается в том, что ее структура более сосредоточена на сюжете и эмоциях. Из текста литературного произведения были выделены главные, ключевые моменты, поэтому без малого два часа, которые длится оперная постановка, проходят практически на одном дыхании: слушатель постоянно находится в эмоциональном напряжении, ведь в ней практически отсутствует второстепенный, незначительный для драматургии развития музыкальный материал.

Благодаря участию в составлении либретто оперы Ван Фанг, глубоко понимающей и чувствующей неповторимые трагические эмоции этого необычного для китайской литературы произведения, постановщикам удалось воспроизвести тонкую нюансировку в изображении характеров и социального мировоззрения всех персонажей.

Согласно либретто оперы, в 30-х годах XIX в. в условном мегаполисе Китая живет известная женщина-бабочка госпожа Чен Байлу – молодая, красивая, умная и полная очарования. Обладатель банка «Дафен» Пан Юэтинг, почти ровесник отца Чен Байлу, глубоко одержим этой яркой молодой женщиной. Привлеченный ее деньгами, Пан Юэтинг практически завладел ею. Живя на деньги Пана Юэтинга в богатых номерах фешенебельного отеля «Кайлай», Чен проводит время, принимая гостей, играя в карты, устраивая балы и предаваясь другим всевозможным развлечениям. Однако, несмотря на такую, казалось бы, беззаботную жизнь, она чувствует себя одинокой и опустошенной.

Поэт, бывший возлюбленный Чен Байлу, специально попадает в этот отель, чтобы увидеть ее. В юности героиня очень любила поэта: ее привлекали его страсть и романтика. Молодые любовники когда-то даже переехали в село, надеясь прожить вместе простую жизнь. Однако, реальные трудности сельского быта и разочарование в такой повседневной рутине оказались непреодолимыми для этой пары. Теперь Поэт вернулся, пытаясь восстановить свои отношения с бывшей возлюбленной. Однако, привыкшая уже к роскоши и обеспеченной жизни женщина «полусвета» Чен Байлу отказывается от предложений Поэта начать снова их отношения, понимая, что теми благами, которые она имеет, находясь под покровительством Пана Юэтинга, небогатый Поэт ее обеспечить не сможет.

В это время в отеле «Кайлай» появляется бедная девочка-подросток Игрушка (в переводе с оригинала дословно – «Безделушка» или «Маленькая вещица»), родители которой погибли. Бесправная Игрушка была продана богатому

злодею, однако отказалась выйти за него замуж и сбежала из его дома к Чен Байлу, надеясь на ее покровительство. У молодой женщины просыпается материнская любовь и жалость к Игрушке: она искренне сочувствует девочке и пытается помочь ей. Однако, местные бандиты похищают девочку у Чен Байлу и продают ее в бордель. После очередного изнасилования Игрушка не выдерживает и в отчаянии вешается.

В это время по просьбе Чен Байлу, Поэт ищет девочку по всему городу и, наконец, находит ее, но поздно: он может только констатировать ее самоубийство. Опустошенный увиденным, он чувствует пессимизм и относительно своего будущего с бывшей возлюбленной.

Покровитель Чен Байлу Пан Юэтинг несмотря на попытки спасти от краха свой бизнес, терпит окончательное банкротство. Он больше не может позволить себе оплачивать роскошную жизнь Чен и поспешно покидает ее. Усталость от распутной жизни, усугублённая известием о самоубийстве Игрушки и чувством безысходности, подталкивает к самоубийству и саму Чен Байлу, которая принимает огромную дозу снотворного. Пришедший с букетом красных роз на встречу с возлюбленной Поэт попадает уже на развязку трагедии.

Музыка Цзинь Сяня в опере «Восход» характеризуется яркой выразительностью, лаконичностью и конкретикой изобразительных средств, богатым и одновременно точным ощущением оттенков чувств главных персонажей, четкими и выразительными стилистическим признакам места и времени действия. В процессе создания оперы композитор сделал особый акцент на усилении драматического конфликта музыкальными средствами, сформировал музыкальные образы-характеристики действующих лиц как первого, так и второго планов.

Важное значение в разворачивании сюжетной линии оперы отведено оркестру и хору. В премьерном, пекинской постановке оперный оркестр в этом произведении сочетает европейские

симфонические инструменты с традиционными китайскими цзиньхэ и пипа, а разнообразие китайских ударных инструментов – с джазовыми барабанами, саксофоном, ксилофоном и др. [3].

Более известная благодаря размещению на YouTube версия концертной постановки оперы, осуществленной в 2017 г. в Шанхайском центре восточных искусств, в которой приняли участие Шанхайской филармонической оркестр и Шанхайская музыкальная консерватория, представляет исключительно европейские академические инструменты, однако национальный китайский колорит этого произведения прекрасно ощущается и в таком варианте [4]. В оркестре, так же как и в хоре и партиях солистов, нередко сочетаются китайские национальные мотивы с джазовыми ритмами и интонациями (чаще регтайм, блюз и т.д.), традиционный академический европейский мажоро-минор и китайские пентатонические фрагменты – с использованием атональных и пуантилистических эпизодов. Хор также, раскрывая или дополняя музыкальные характеристики главных героев и создавая общую атмосферу, в которой находятся действующие персонажи оперного спектакля, поет в разных манерах и стилях: от европейского (академического) и традиционного – китайского, до джазово-мюзиклового. Благодаря такой многослойной музыкальной составляющей, слушатели этого произведения достаточно уверенно могут определить время и место действия оперы, ведь Цзинь Сян в этом своем произведении точно отразил подавляющее большинство стилей и направлений тогдашней музыки, характерных для мультинационального Шанхая первой трети XX в. и воспринимавшихся местными жителями как естественные.

Изображая порочное общество, в котором пребывает главная героиня, композитор характеризует его, используя европейско-американскую легкую (порой джазовую) музыку. Схожим образом, с определенным обострением, характеризуются и отрицательные мужские персона-

жи оперы. В отличие от них, вокальные партии шанхайских проституток преимущественно выстраиваются на основе китайских национальных интонаций, правда, с вкраплениями чужеродных для них европейских – мюзикловых – влияний.

А вот партии главных героев – Чен Байлу и Поэта – полны преимущественно изящными китайскими мотивами. Однако, если музыкальные характеристики, как и музыкальный язык собственно Чен Байлу, меняются в зависимости от сценических обстоятельств (как, например, во время ее общения с Пан Юэтингом, или в дуэтах с Поэтом, или в эпизодах с женщинами «полусвета» или в сцене с Игрушкой, или в финальной сцене окончательного разочарования в жизни и принятия решения покончить с собой), то музыкальный образ Поэта более однообразен: ему не удается принять свою бывшую возлюбленную такой, какой она есть сейчас, он не может найти видение перспективы их совместного будущего, ведь этот молодой человек живет прошлым и тщетно пытается приспособить свои воспоминания к нынешней – кардинально иной – жизненной ситуации, в которой оказался и он сам, и Чен Байлу.

От дебютного появления на сцене Чен Байлу как «царицы» общества до принятия решения об уходе из жизни героиня преодолевает огромное расстояние в своей душе, в отличие от Поэта Фан Дашена, который так и не изменился. В каждом дуэте Чен Байлу и Поэта усиливается чувство отчуждения в их мелодических характеристиках. И в финальном дуэте «Следуй за мною» эти два некогда близких друг другу человека оказываются уже в несовместимых мирах.

Остальные персонажи (окружение Пан Юэтинга и Чен Байлу – Ли Шикин, Ху Си, Хой Ши, миссис Гу) представлены в опере как социальный фон, что делает более выпуклыми главных действующих лиц. Эти второстепенные действующие лица в сценическом и музыкальном плане изображены преимущественно в виде групповых портретов, упрощая оригинальное литературное произведение, что ха-

рактерно для подавляющего большинства оперных либретто. Особенно нивелирована, по сравнению с литературной первоосновой, фигура Ли Шикина – очень важная в драматургии пьесы.

Во второй половине Второго действия оперы композитор удачно в музыкально-сценическом плане использовал участие всех второстепенных персонажей (кроме Игрушки) вместе с главными действующими лицами в сцене банкротства Пан Юэтинга. Именно в такой ситуации проявилась сущность каждого из них: только что окруженный вниманием и, как оказалось, лицемерным уважением своих «друзей», этот герой, неожиданно для себя, мгновенно остается со своей бедой один на один. Этот форс-мажорный эпизод обнажает и проявляет сущность каждого из этих людей и демонстрирует их реальные социальные проявления.

В опере есть несколько интересных в музыкальном контексте отрывков, которые изображают экстравагантную жизнь действующих лиц, одновременно жалующихся на социальную несправедливость. Так, довольно неожиданно, но весьма целесообразно с драматургическим замыслом, звучит тихая мелодия ксилофона в хорах «Светло-зеленые» и «Покупка и продажа». Можно сказать, что в опере внешняя сторона жизни представителей различных слоев китайского общества мастерски представлена яркими музыкальными характеристиками главных действующих лиц, в том числе благодаря использованию элементов инструментальной пародии и хорового комментария.

Следует отдельно отметить последнюю – перед самоубийством – арию Чен Байлу, давшую название и пьесе, и опере: «Завтра солнце встанет снова, но солнце уже не принадлежит мне, я собираюсь уснуть». В оригинальной книге Цао Юя эта фраза была произнесена Чэнь Байлу задолго до развязки, в ее диалоге с Пан Юэтингом. Но оперный композитор сознательно перенес этот монолог в эпизод, когда напряжение трагедии достигло своего пика.

Весьма интересна и трактовка в опере персонажа Ван Фушена – официанта, который с первых минут появляется на сцене, открывая оперное действие, приветствуя всех завсегдатаев богатого салона Чен Байлу («Цветы и вино» и «Бумажный пьяный поклонник золота»), а в конце оперы предстает перед публикой уже как сторонний комментатор происшедшей трагедии.

В пьесе Цао Юя, как и в опере Цзинь Сяна, весьма ощутимо сюжетное сходство со всемирно известными европейскими произведениями – романом «Дама с камелиями» А. Дюма-сына и оперой «Травиата» Дж. Верди. Несмотря на то, что действие в этих европейских шедеврах происходит в Париже веком раньше событий в пьесе и опере «Восход», главной объединяющей сюжетной линией у них есть показ судьбы падших женщин (соответственно Виолетты Валери и Чен Байлу), у которых природное душевное благородство, внутренняя духовность и разносторонняя одаренность не подавлены личными жизненными обстоятельствами, сталкиваются с унижительными условиями существования в качестве содержанок богачей. Попытки обеих героинь вырваться из порочного круга общественных и моральных реалий обречены на поражение. Для обеих главных женских персонажей этих опер характерна жертвенность: у Виолетты – ради счастья сестры возлюбленного и покоя его отца, у Чен Байлу –

из жалости и желания защитить и спасти юную девочку, которую жизненные обстоятельства толкнули на путь позора. Однако, если Травиата умирает от неизлечимой болезни счастливой: в объятиях любимого мужчины, который, поправ «моральные каноны» высших кругов парижского общества, все же вернулся к своей любимой, найдя в последние минуты жизни примирение с его отцом, то Чен Байлу принимает смертельную дозу снотворного, признав свое бессилие в борьбе с окружающей действительностью. Можно констатировать, что такая развязка является глубоко осознанным шагом китайской героини, окончательно потерявшей всякие иллюзии о возможности изменить к лучшему свою жизнь, несмотря на, казалось бы, благоприятные условия: окончательное освобождение от притязаний Пан Юэтинга и заверения Поэта в искренности его чувств. Однако, понимание Чен Байлу того, что в создавшихся обстоятельствах у нее уже нет возможности изменить свою судьбу, преумноженное на разочарование в тщетности намерения спасти Игрушку, приводит к трагической развязке.

Сравнение и сопоставление сюжетных линий, драматургических решений и музыкальных характеристик главных персонажей, прежде всего женских, европейской оперы «Травиата» и китайской «Восход» требует детального анализа, который логично будет осуществить в следующих публикациях.

Список литературы:

1. Vorobej O. Osoblivosti «poetizovanih» p'es Cao Yuya yak novoi formi kitajs'koï dramy 30–50-h rokov HH stolittya // Visnik Kiiivs'kogo nacional'nogo universitetu imeni Tarasa Shevchenka. 2012. – № 18. – S. 55–59.
2. Titarenko M. L. Duhovnaya kul'tura Kitaya: enciklopediya. – Moskva: Vostochnaya literatura, 2006. – 855 s.
3. NCPA Opera Commission The Sunrise. [Electronic resource]. URL: http://en.chncpa.org/whatson/zdyc/201503/t20150323_120129.shtml/ (Access 29/06/2020) (In English).
4. 太阳升起前的陨落 // 相关网址链接-上海音乐学院官网 Gibel' pered voskhodom solnca. Opera «Voskhod solnca». Dramaticheskij obzor // Shanhajskaya muzykal'naya konservatoriya. Kafedra opernogo vokala. Novosti kafedry). [Elektronnyj resurs]. URL: http://www.shcmusic.edu.cn/view_22.aspx?cid=68&ppid=27&id=127&navindex=0/ (Data obrashcheniya 02.07.2020). (Na kitajskom).

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-43-46>

*Havrilenko Liudmila Viktorovna,
postgraduate degree seeker of Theoretical and Applied Cultural Studies Chair
of Odessa A. K. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: ludmilagavrilenko23@gmail.com*

THE IMAGE OF A FLUTE IN A MODERN SOUTH UKRAINIAN COMPOSER SCHOOL (BY THE EXAMPLE OF OLEG TAGANOV'S WORK)

Abstract. The works for the flute (solo, ensemble, concerto) constitute a significant part of musical heritage of South Ukrainian Composers. The most considerable interest represents the cycle for solo flute pieces “Petals in the snow” by Oleg Taganov, the modern composer from Nikolaev. The range of expressive means in his composition is indeed colourful and modern. The author of this article reveals a close link of the content and of the technical aspects of this work. The indicated harmony of images and of composer’s techniques is achieved due to peculiar programme of this cycle, which is based on the poetry by the famous Japanese poets of the XIIth century.

Keywords: South-Ukrainian composer school, Oleg Taganov, flute music, Japanese poetry of Middle Ages, cycle for the solo flute pieces, “Petals in the snow”, programme music, modern musical language.

In the music of the second half of the XXth and of the cusp of the XXth–XXIst centuries the interest of European composers in chamber instrumental music significantly increases since this particular field is the most favorable for bold experiments. The flute plays an important role here as a solo and ensemble instrument.

The main reason for such a distinction of the flute is the great potential of this instrument in the search of new technique, expressive and timbre means.

The active development and improvement of the technical side of the instrument entailed the interest of modern composers in different genres of flute music – both for the solo flute and chamber ensemble works for different kinds of the flute.

We can find such a phenomenon in national composer schools, which makes the flute music important and of high demand in the modern music composing and performance.

In the works of Ukrainian composers of the second half of the XXth–the first decades of the XXIst

centuries the flute appears in solo, ensemble and concerto genres. In these genres we can find combination of traditions laid down by predecessors and new tendencies, being developed in the works of the bright modern representatives of Odessa and Nikolaev composing schools (Karmella Tsepko-lenko, Yulia Gomelskaya, Alena Tomlenova, Oleg Taganov, Vladislav Korshunov, Irina Zhadik, etc.). We should note the great interest among contemporary composers in works for the solo flute, while in the middle of the XXth century they were interested in the concerto type genres for a solo instrument and orchestra playing.

The subject of our article is the cycle for the solo flute “Petals in the snow” by Oleg Nikolaevich Taganov, the composer from Nikolaev (born in 1971), which was composed in 2007. This work has become an object for musicological analysis for the first time, which makes our research a sort of scientific novelty.

The specified work includes five small parts demonstrating brilliant and subtle music as well as an arsenal of modern musical expressive means that reveal the artistic and technical capabilities of the flute.

The programme plays a determining role in this composition. It is based on the poetry by Japanese medieval poets of the XIIth–early XIIIth centuries – Saigyō-Hoshi and Minamoto Sanetomo.

The poetry by the Buddhist monk Saigyō (1118–1190) at first glance is simple and crystal-clear, but it contains a very complex world of philosophical contemplative thoughts and subtle lyrical feelings to the nature. Being a Buddhist monk for 50 years, Saigyō strove for the state of contemplating the beauty of peace and quiet, he poetized the loneliness and light sadness. His nature images represent the inner life and the state of the soul. The poet embodied in his work the principle of “yugen” (literally “secret, dark”), which is important for Japanese medieval aesthetics, according to which the hidden beauty is a part of every phenomenon of the life. This beauty can be revealed, only if one can understand and feel symbols, hints, allegories and prompts contained in the lines of poets. The central category of such a world view is the state of wabi-sabi (literally wabi – “unassuming simplicity”, sabi – “a touch of antiquity, the conciliation of loneliness”), which is a combination of modesty, loneliness and inner strength (wabi), authenticity, genuineness, archaism [4]. Wabi-sabi perceives beauty as a phenomenon of imperfection, transience and incompleteness. The most characteristic images for it are the autumn garden and the dim moonlight.

Minamoto Sanetomo (1192–1219) was the ruler and the poet, who wrote more than 700 poems in a fairly short period of his life (he was killed by his nephew at the age of 27).

The distinctive quality of tanka poetry is the fusion of the aesthetic and ethical sides. As Yasunari Kawabata wrote in his Nobel lecture “Born by the beauty of Japan”, “these poems are filled with warm, heartfelt and kind sympathy for the nature and the

man, and they embody the deep tenderness of the Japanese soul” [5].

As Tatiana Grigorieva, a researcher of the Japanese tradition, euphemistically said, “It fell to the Japanese to go to the Truth through penetration into the beauty of the imperceptible. I can see in this the way they participate in the world process of ascent to the true Being” [3, 14].

The composer refers to Saigyō’s poems three times throughout his work (the first, third and fifth parts of the cycle). In his poems selected by the composer for his work, we can feel sadness and awareness of the transience of the life.

The programme of the first play (see Appendix 1) contains images of spring and its inherent attribute, traditional for Japanese culture – sakura, one of the most important national symbols of Japan. Sakura symbolizes the deity of spring and the awakening of nature. In ancient times this symbol fused with the cult of ancestors (in the Japanese mythological tradition a tree in bloom is associated with the mountains world, as a place where the souls of ancestors are living and where the souls go after the death for 33 years, then they merge with the god of the mountains Yama-no kami. In spring they descend into the petals of sakura in blossom). Therefore, the ritual of admiring the sakura blossom is perceived as the most important religious act for pacifying the souls of ancestors and ensuring prosperity for the living persons [6, 37]. The image of sakura in blossom is so typical for Saigyō’s poetry that he is called the poet of sakura. Furthermore, a short but meaningful tanka contain images of a dawn and a nightingale. The image of the spring, the dawn and the singing nightingale are closely related in the poetics and symbolism of Japanese poetry as the beginning of the life and the beginning of the day. “The change of seasons is the prism through which the Japanese see the world and contemplate the mystery of beingness. This is the principle of artistic vision organizing the work” [3, 19]. We can assume that the name of the cycle – “Petals in the snow” – is most likely as-

sociated with the main idea of the composer – the connection of times in an entire mythological time (the spring – sakura as a symbol of a departed soul, in the snow – a symbol of the winter and the death).

The poetic programmes from the second to the fourth pieces (see the corresponding tanka in Appendix 1) contain the states of melancholy, loneliness, fleetingness of the life, typical for wabi-sabi, which in Zen world perception are considered as positive states, having behind the “transcendent” transition from the material world into the world of simplicity and harmony, a release from the frailty of earthly material existence.

The fifth piece, completing the cycle, constitutes a kind of arch, connecting the figurative world of the first and the last tanka. In the poetic programme we can see again the image of nature, but this time it is autumn and winter, which symbolizes the late period of a person's life and in fact, his poetically sad farewell to life.

We can note Taganov's subtle way to express the lyric and philosophical content of these verses using a number of modern expressive means – many micro-changes in dynamics, a delicate melodic pattern decorated with grace notes, numerous alterations, tremolo and glissando, flageolets, frullato and playing (knocking) the stops of the flute.

According to O. Taganov the national Japanese shinobue and shakuhachi music (kinds of Japanese end-blown flutes made of bamboo) had a certain impact on the musical images of his pieces. The shakuhachi is the most popular instrument in Japan from the family of Japanese flutes, called fue (literally from Japanese – “flute, pipe, whistle”). The way of playing the fue is rather peculiar – the performer does not use the usual way of pressing the holes with his fingertips, but he uses his phalanges. Borrowed from the Chinese tradition, already in the Vth century these flutes became widespread in Japan and were endowed with sacred properties, and soon they began to be used for “blowing meditation” by monks of the Japanese samurai school of Fuke-shu

of Zen tradition. Playing the flute contributed to self-realization of a monk, and the higher the skill of the performer was, the more complete self-realization he achieved. This type of meditation practice by the Japanese Zen Buddhist komuso monks became a part of official Zen practice at the end of Edo period (1603–1868).

At present the shakuhachi is actively used in both professional and amateur music performing and is the most important part of school music lessons [for details see 7]. Furthermore, the sound of Japanese flute is used in the field of high technologies (neurosurgery, deconstructive epistemology, robotics, etc.). Both instruments have been being used in Japan for monastic meditation practice for a long time.

Since the composer is acquainted with the sound and practice of playing these instruments, it produced a significant impact on the mood of the pieces of the cycle, which are quite introvert and meditative. The high and gentle sounding of the shinobue and shakuhachi is achieved in the music of the cycle due to the use by O. Taganov of the middle and high register of the flute, as well as due to the abundance of flageolet sounding, numerous frullato and predominance of quiet dynamics.

The detailed study of the flute technical abilities by the composer (in terms of coloring the sound and overtone technique) impacted on the musical and technical sides of the work under consideration. The composer's originality and complexity of musical images required introduction of special composer's designations for the performer.

A deep psychological insight, revealing the inner world of a modern European, a Slavic, is combined in the music of the cycle with the subtlety and refinement of Japanese view of life.

The composer of the opus under consideration focuses on it the attention of the audience and makes obligatory recitation of medieval Japanese verses before performing each piece of the cycle.

The composer puts into the timbre of the flute the “sonoric” of a live human voice, which represents

in the pieces a lyrical hero with all his inner feelings. In the work under consideration we can notice the chamber sounding of the flute which constitutes a peculiar tendency of modern instrumental style. Furthermore, the most important role in this cycle plays the lyric and expressive character of musical images.

The lyric and philosophical tone of the poems by Buddhist poets determines the innovation of the techniques used in the pieces: a number of micro-changes in dynamics, a delicate melodic pattern,

decorated with grace notes, numerous alterations, tremolo and glissando, flageolets, frullato and playing (knocking) the stops of the flute, etc., the ingenious and elaborate rhythm, the variety of the flute part timbre, the sound symbols, etc.

“The Path of the Japanese can be called the Path of Beauty (Bi), which is the Truth (Makota). Different types of beauty are just different facets of one Truth” [3, 15]. This path, is reflected in the wonderful cycle for the solo flute “Petals in the Snow” by the modern South Ukrainian composer Oleg Taganov.

References:

1. Abaeva L. L., Androsov V. P., Bakaeva E. P. and others. Buddhism: Dictionary / Under the General. ed. N. L. Zhukovskaya, A. N. Ignatovich, V. I. Kornev.– M.: “Republic”, 1992.– 288 p.
2. Basharova I. R. The Image of the Flute in Sonatina by S. Gubaidulina // “Bulletin of the Bashkir University”.– Ufa, 2008.– No. 3.– P. 595–598.
3. Grigorieva T. Born by the beauty of Japan.– M.: “Art”, 1993.– 464 p.
4. Japanese aesthetics: canons of beauty / Features of Japanese character and lifestyle. [Electronic resource]. URL: <http://aensland.narod.ru/Japan/stati/japans04.htm#2> / (Access date 10/10/ 2020).
5. Kawabata Yasunari. Born by the beauty of Japan. Nobel Lecture. [Electronic resource]. URL: <https://biography.wikireading.ru/198223> / (Access date 10/10/ 2020).
6. Ohnuki-Tierney, Emiko. Kamikaze, cherry blossoms, and nationalism: the militarization of aesthetics in Japanese history.– University of Chicago Press, 2002.– 428 p. (English).
7. Takaki I. A Practical Study of Shakuhachi for Junior High School Music Education: A Case Study of Shikano Tone.– 2012.– T. 11. A Practical Study of Shakuhachi for Junior High School Music Education.– P. 119–133. A tentative plan of Shakuhachi for music appreciation classes. 2013.– T. 50.– No. 1.– P. 105–118. (English).
8. Zakharova V. A. Flute culture of France: genesis, ways and patterns of development: Abstract of dissertation for the degree of Doctor of Art.– S.-P. 2008.– 26 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-47-51>

*Guo Changlu,
post-graduate student of the Department of Theory and Music History,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
E-mail: 645200681@qq.com*

THE BOLSHOI THEATER AS A PHENOMENON OF CHINESE OPERA CULTURE IN THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES

Abstract. The strategy of confronting the crisis of opera culture in China at the edge of the 20th – 21st centuries is due to the practice of creating the big theaters which are multifunctional cultural centers. Gigantism, cosmic form, developed infrastructure, originality of the architectural concept, performing professionalism, repertoire policy evoke the interest of the whole world. Several paradigms of functioning testify to the effectiveness and prospects of the development of the analyzed phenomenon.

Keywords: the Bolshoi Theater of China, opera culture, opera house, infrastructure, multifunctional cultural center.

*Го Чанлу,
аспирант кафедры теории и истории музыки
Харьковской государственной академии культуры, г. Харьков
E-mail: 645200681@qq.com*

БОЛЬШОЙ ТЕАТР КАК ФЕНОМЕН ОПЕРНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Аннотация. Стратегия противостояния кризису оперной культуры в Китае рубежа XX – XXI вв. обусловлена практикой создания Больших театров – полифункциональных культурных центров. Гигантизм, космичность форм, развитая инфраструктура, оригинальность архитектурной концепции, исполнительский профессионализм, репертуарная политика вызывают заинтересованность всего мира. Несколько парадигм функционирования свидетельствует о результативности и перспективности развития анализируемого феномена.

Ключевые слова: Большой театр Китая, оперная культура, оперный театр, инфраструктура, полифункциональный культурный центр

Стратегия противостояния кризису оперного искусства Китая в конце XX – начала XXI столетий обусловлена практикой создания Больших театров как масштабных полифункциональных культурных центров с высокоразвитой инфраструктурой, под сводами которых объединены

несколько театров (оперный, драматический, камерный, театр-студия, кинотеатр), концертный зал, музей, библиотека, конференц-залы, отель, банкетный зал, бары, комфортная парковка. Наслаждение высоким искусством в Больших театрах Китая не исключает развлекательного компонента,

привлекая внимание не только подлинных ценителей искусства и профессионалов, но и желающих приятно провести свободное время.

Первым Большим театром в Китае стал открытый в Шанхае в 1998 г. Открытие следующего Большого оперного театра в Китае состоялось в Ляонине в 2001 г. В 2004 г. был открыт Большой театр Пекинской оперы имени Мей Ланьфана, в 2007 г. – Национальный Большой театр в Пекине (Национальный театр исполнительских искусств или Большой оперный театр), в 2010 г. – Большой театр Циндао в Синьцзяне. Во втором десятилетии XXI века в подтверждение успешности данного культурного проекта строительство Больших театров в различных регионах страны умножилось. Возникли Большой театр в Уси и Большой театр провинции Шаньси (Тайюань), открытые в 2012 году; Большой театр в Харбине (2015); Большой театр провинции Шэньси (в Сиане), Большой театр Цзянсу в Нанкине, Большой театр города Чанша провинции Хуань (открыты в 2017 г.); Большой театр в Сычуань и Большой театр в Иу (Yiwu Grand Theatre), открытие которых состоялось в 2019 г. Оправдав свое предназначение, Большие театры в Китае стали распространенным явлением культурной жизни страны.

Трактовка Большого театра на Западе и в Китае различны с исторической, географической и функциональной точек зрения. Западный Большой театр, впервые появившись в Италии (Брешия, 1664), затем – во Франции (Бордо, 1780), позднее – в Санкт-Петербурге (1783), Москве (1825), Варшаве (1833), Женеве (1879), предназначен, преимущественно, для оперно-балетных постановок, являя собой воплощение лучших творческих сил страны. Следует отметить исторический «разрыв» между появлением западных и китайских Больших театров: в Европе рождение наиболее значимых из них связано с XVII – XIX ст., в Китае – с концом XX века. В европейских странах Большой театр представляет собой высшее проявление оперно-балетного искусства той

или иной страны; Большой театр в Поднебесной, соответствуя высочайшим требованиям профессионализма, стал достопримечательностью ее разных округов и провинций. Если исторически в европейских Больших театрах, как правило, наличествовала одна сцена (один зал), то в Больших театрах Китая имеется несколько залов различного предназначения, что позволяет одновременно проводить оперные и балетные постановки, камерные и симфонические концерты, драматические спектакли, акробатические представления, выставки произведений изобразительного искусства, музейные экспозиции. В китайской культуре Большой театр связан с преимущественной ролью оперного искусства, что, в частности, отражается в его названии (второе наименование Национального Большого театра в Пекине – Большой национальный оперный театр). Опера как наиболее синтетический из всех видов искусства обретает значение того общего «истока», из которого «вырастают» прочие театральные структуры Больших театров Китая.

Отличительными чертами Больших театров Китая являются: продуманность инфраструктуры, наличие новейших акустических разработок, прекрасной технической оснащенности сцены, площадь которой может достигать 1700 м.² (в *Lyric Theatre* Большого театра в Шанхае) или 1800 м.² (в Большом театре в Чанши), что обуславливает возможность достижения невероятной зрелищности в оформлении спектаклей.

Репертуар Больших театрах Китая разнообразен. Его составляют классическая европейская, пекинская, новейшая китайская национальная опера, оперетта, мюзикл. Множество премьерных спектаклей осуществляется в течение концертного сезона в Больших театрах. Так, в трех залах Большого театра Шанхая (на главной, средней и малой сценах) в течение 20 лет было представлено более 6000 музыкальных спектаклей.

Большой театр как феномен оперной культуры Китая рубежа XX – XXI столетий отличает

уникальность художественной идеи постмодернистской «символической архитектуры», его превращение в поражающий воображение шедевр новейшего искусства, воплощение «архитектурной метафоры картины мира» [5, с. 9]. Оригинальные конструкторские идеи, основанные на постмодернистской символике, придают зданиям Больших театров Китая фантастическую зрелищность. Оригинальность архитектурной концепции – важнейшее условие привлекательности Больших театров Китая для ценителей искусства.

Большой театр Ляонин в городе Шеньян при взгляде с высоты птичьего полета напоминает нефритового дракона – знаковый образ в истории края: скелет дракона, извлеченный из земных недр, стал символом провинции. В театре имеются большой многоцелевой (полифункциональный), малый залы, кинозал; в инфраструктуру Большого театра Ляонин входят ресторан, бар, VIP-зал, отель, три больших и малых конференц-зала, подземная парковка. Высокий уровень технической оснащённости позволяет создавать новейшие аудио-визуальные эффекты во время оперных постановок. На сценах театра идут оперы, оперетты, мюзиклы, балеты, исполняются произведения симфонической и камерной музыки.

Большой театр пекинской оперы имени Мэй Ланьфана входит в состав Китайского государственного театра пекинской оперы (открыт в 1955 году). Ярусная конструкция Большого театра имени Мэй Ланьфана делает его похожим на гигантский корабль, словно бы плывущий по «морю» национальной культуры. Если внешний облик Большого театра отражает новейшие возможности архитектуры, то его зал спроектирован в китайских традициях. Деятельность творческого коллектива Большого театра имени Мэй Ланьфана не ограничивается постановками пекинской оперы; его репертуар дополняют драматические спектакли и балеты, основанные на китайских легендах. В музее театра размещены куклы в сценических костюмах и гриме персонажей пекинской

оперы. В находящейся рядом фотостудии изготавливаются фотографии посетителей в костюмах героев пекинской оперы.

Одним из современных чудес света именуют **Большой театр Пекина**. Футуристический дизайн, незамерзающее искусственное озеро, окружающее грандиозную постройку, придают облику театра некую инопланетность. Внешний вид Национального Центра Исполнительских искусств порождает ассоциации с «овальным приплюснутым шаром» [1], «космическим яйцом», снесенным «огромной курицей-роботом» [4], каплей воды (если смотреть на здание сверху), летающей тарелкой, приземлившейся на водную гладь искусственного озера. В архитектуре Национального театра наблюдается «онтологическая трансформация мирового яйца» [5, с. 18], словно бы вводящая современного человека в предсказываемое будущее. Наличие трех залов (оперного, концертного, драматического), библиотеки, выставочных и конференц-залов свидетельствует о полифункциональной природе театра.

На берегу Южного моря расположен **Большой театр Циндао в Синьцзяне**, инфраструктуру которого образуют большой зал (на 1600 мест), концертный зал (на 1200 мест), полифункциональный зал (на 400 мест), музей, гостиница и парковка. Театр предстает как метафора «пейзажей в окрестностях города, в том числе – массива Лаошан, вершины которого теряются в облаках» [2]. Связь с метафорой горы наблюдается и в интерьерах театра, что наблюдается в дизайне главного фойе, облицованного природным камнем. Впечатляет контраст «ледяного» экстерьера и горячих оттенков красного в оформлении большого зала. Помимо постановки опер, балетов, мюзиклов, сцены театра приспособлены также для акробатических представлений.

Большой театр провинции Шаньси (Тайюань) производит впечатление природной каменной глыбы, словно бы висящей между двух окружающих его гор. Холодные бело-серые оттенки во

внешней геометрической конструкции, словно бы источающей космический холод, контрастируют пылающему красному цвету большого зала: внутри ледяного цветка словно бы полыхает алое пламя. В трех залах Большого театра Шаньси, а также многоцелевом зале на террасах вокруг него осуществляется постановка оперных, балетных, драматических спектаклей, концертных программ.

Большой театр в Харбине, получивший звание «одного из лучших архитектурных сооружений в мире» за 2015 год, напоминает «клубок из фантастических текучих форм, сильных культурных традиций, элементов природного ландшафта и вечных человеческих амбиций» [7]. Внешнее оформление здания – этого «культурного спрута» [3] на берегу реки Сунгари, воссоздает атмосферу зимы, словно бы сливаясь с ландшафтом. В большом и малом музыкальных залах осуществляются постановки опер, балетов, мюзиклов, оперетт, драматических спектаклей.

Большой театр города Чанши (столицы провинции Хуань), наряду с Музеем современного искусства и Малым театром (а также магазинами, ресторанами, барами), – составные части работающего круглосуточно Международного центра культуры и искусства «Мейсиху» на берегу озера Мейси. Большой театр в Чанши – часть крупного комплекса, тогда как иные театры подобного рода в Китае представляют собой самостоятельную творческую единицу с развитой инфраструктурой, объединяя прочие элементы, входящие в его состав. Архитектура Центра основана на флористической символике, представляя собой подобие цветов гибискуса, одним из «лепестков» которого является Большой театр. Прекрасно технически оснащенный большой зал на 1800 мест театра предназначен для оперных, балетных, драматических представлений, вокальных и инструментальных концертов.

Большой театр Цзянсу в Нанкине внешне представляет собой гигантский четырехлистник, словно бы образованный из приблизившихся

друг к другу подводных растений или раковин. Плоские стеклянные крыши театра украшены выложенными в виде цветов лотоса прозрачными узорами. В большом и малом залах Театра проводятся оперные и балетные спектакли, драматические постановки, концерты.

Внешний облик **Большого театра Ухань Цинтай** содержит множество ассоциаций, сменяющихся в зависимости от избранной точки наблюдения. Левая часть фасада напоминает латинскую литеру «V», правая – восклицательный знак: буквенная символика способствует утверждению идеи торжества оперного искусства. Боковая часть здания театра порождает ассоциации с наклонно стоящими на условной книжной полке гигантскими оперными клавирами, воплощая идею трактовки оперы как источника вдохновения.

Большому театру в Сычуань присуща стилизация архитектурных элементов традиционного национального китайского театра в сочетании с чертами «европейского конструктивизма» [6, С. 184]. Полифункциональный комплекс включает в себя большой и малый театральные залы, вспомогательные помещения, паркинг. Синтез китайских и европейских черт в архитектуре театра обусловил органичность его репертуарной политики, основанной на постановке европейских и национальных опер.

Выводы. Архитектура символов, поражающий сознание гигантизм, завораживающая химеричность, биоморфность (зооморфность и/или флористичность) конструкций, криволинейность форм, превращение природы в часть театральных декораций, космичность (инопланетность), воплощение традиций старо-китайской культуры, сопряжение конструктивизма с природным ландшафтом (приодоинтегрирующая архитектура) свидетельствуют о сообщении Большим театрам в Китае функции «архитектурной метафоры картины мира» [5, С. 9]. Прекрасная акустика, совершенная техническая оснащенность, развитая инфраструктура, по-

лифункциональность предназначения – общие черты Больших театров Китая. Для структуры многих Больших театров Китая является расположение под сводом каждого из них нескольких театральных и концертного залов. Трактовка Большого театра в Чанша как структурной единицы более крупного культурного комплекса свидетельствует об уходе от ставшего общепри-

нятым стандарта. Разновидностью Большого театра является также специализированный театр имени Мей Ланьфана, предназначенный, прежде всего, для исполнения пекинской оперы. Большой театр в Китае рубежа XX – XXI вв. обрел несколько парадигм своего функционирования, что свидетельствует о результативности и перспективности его развития.

Список литературы:

1. Bol'shoj nacional'nyj teatr v Pekine, Kitaj [Elektronnyj resurs]. URL: <https://zelenyimir.ru/bolshoj-natsionalnyj-teatr-v-pekine/> (data dostupa 03.07.2020).
2. Gornye piki i legkie oblaka. V Cindao otkrylsya Bol'shoj teatr po projektu byuro gmp. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://archi.ru/world/28620/gornye-piki-i-legkie-oblaka/> (data dostupa 03.07.2020).
3. Kul'turnyj sprut. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://archi.ru/world/66669/kulturnyi-sprut/> (data dostupa 03.07.2020).
4. Opernyj teatr Pekina: chudo sovremennoj arhitektury [Elektronnyj resurs]. URL: <http://abcnews.com.ua/ru/education/chudo-kitaiskoi-arkhitiektury/> (data dostupa 03.07.2020).
5. Terekhova G. L. Filosofiya arhitektury: uchebnoe posobie.– Tambov, Izd-vo TGTU, 2007.– 104 s.
6. Hao Cyan'. Otkrytie novogo teatra v Kitae: Bol'shoj teatr v Sychuan' kak obrazec innovacij v sovremennoj arhitekture // Novye gorizonty – 2019: sb. materialov Belarussko-Kitajskogo molodezhnogo innovacionnogo foruma.– Minsk: BNTU, 2019.– S. 183–185.
7. Harbinskij bol'shoj teatr poluchil zvanie odnogo iz «luchshih arhitekturnyh sooruzhenij v mire» [Elektronnyj resurs]. URL: <http://russian.people.com.cn/n3/2016/0229/c31516-9022983-3.html/> (data dostupa 03.07.2020).

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-52-55>

*Hryhorieva Olha Borisovna,
aspirant at the Chair of Music Theory,
Kharkiv National University of Arts
E-mail: osorgin1975@gmail.com*

INTONATION-THEMATIC COMPLEXES IN THE MUSICAL DRAMA OF THE VOCAL CYCLE OF D. KLEBANOV “SIX BALLADS ON THE VERSES OF A. PUSHKIN” (FOR EXAMPLE, THE BALLAD “HAYDUK KHRIZICH”)

Abstract. The main composer methods of D. Klebanov in the musical embodiment of the word are analyzed. The structure and content of D. Klebanov’s vocal cycle based on A. Pushkin’s verses are considered. The intonation-thematic complexes and their role in the musical drama of the vocal cycle are revealed.

Keywords: the vocal cycle, ballad, song, intonation complex.

*Григорьева Ольга Борисовна,
соискатель кафедры теории музыки
Харьковского Национального университета искусств
E-mail: osorgin1975@gmail.com*

ИНТОНАЦИОННО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ КОМПЛЕКСЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА Д. КЛЕБАНОВА «ШЕСТЬ БАЛЛАД НА СТИХИ А. ПУШКИНА» (НА ПРИМЕРЕ БАЛЛАДЫ «ГАЙДУК ХРИЗИЧ»)

Аннотация. Анализируются основные композиторские методы Д. Клебанова в музыкальном воплощении слова. Рассматриваются структура и содержание вокального цикла Д. Клебанова на стихи А. Пушкина. Выявляются интонационно-тематические комплексы и их роль в музыкальной драматургии вокального цикла.

Ключевые слова: баллада, песня, вокальный цикл, интонационный комплекс.

Актуальность исследования определяется необходимостью изучения творчества выдающегося украинского композитора Дмитрия Львовича Клебанова (1907–1987). Д. Клебанов на протяжении своего творческого пути обращался к различным жанрам. Опера и симфония, балет и инструментальный концерт, камерный инструментальный ансамбль, вокальный цикл, музыкальная комедия

нашли свое отражение в наследии композитора. Жанр вокального цикла – одна из важнейших сфер творчества Д. Клебанова изучена недостаточно.

Постановка проблемы. Создание вокальных циклов осуществлялось на протяжении всех трех этапов творческой деятельности композитора: раннего (1930–1940-е гг.): в это время были написаны, в т.ч., 1-я из девяти симфоний и первый вокальный

цикл «Три английские баллады на стихи Р. Бернса» (1942); центрального (1950–1960-е гг.): было написано шесть вокальных циклов, среди которых: «Басни И. А. Крылова», песни на стихи Т. Шевченко, вокальный цикл на стихи Е. Хулдена и др.; позднего (конец 1960-х – 1980-е гг.), на протяжении которого максимально ярко проявился талант Клебанова-симфониста, воплотившись и в вокальном искусстве. К этому периоду относится написание вокального цикла «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (1968 г.), на стихи Лины Костенко (1985–1986 гг.). Следовательно, жанр вокального цикла предстает в качестве сквозного в наследии Д. Л. Клебанова. Это означает, что в нем, как и в других сквозных жанрах творчества (симфония), ярко представлены индивидуальный стиль, творческий метод композитора в процессе их развития.

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

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

Баллада вокального цикла «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» «Гайдук Хризич», третья по счету, апеллирует к героико-исторической тематике. В основе сюжета – одно из легендарных сказаний о борьбе южных славян с турками.

Скорбное двухтактное фортепианное вступление, с характерной семантической тональной окра-

ской d-moll, ассоциируется с различными жанрами славянского эпоса – рапсодией, думой, былиной, погружает в атмосферу напряженного ожидания. Эта ассоциация формируется ладово-интонационным комплексом (увеличенной секундой, четвертой повышенной ступенью минора (атрибут думного лада)), импровизационной основой (*rubato*, сочетание квинтолей с секстолями) экспрессивных пассажей *marcato*, а также – «набатным» звучанием двойного органного пункта в басу в динамике *forte*.

В пушкинском тексте отсутствует деление на строфы. Д. Клебанов же, оформляя этапы музыкально-драматургического развития, предлагает свое решение формы произведения. Музыкальный вариант баллады «Гайдук Хризич» представляет собой цепь эпизодов, иллюстрирующих последовательность драматических событий. Примечательной особенностью баллады является драматургия темпов: внутри общего замедленного, будто бы застывшего хронотопа произведения, по мере нагнетания эмоционального напряжения, постепенно происходит темповое ускорение (*Grave – Largo – Larghetto – Sostenuto*), которое затем, одновременно с принятием Гайдуком Хризичем судьбоносного решения, сменяется зеркальным замедлением (*Sostenuto – Largo – Grave*). Темповое ускорение сопровождается ритмическим дроблением, уплотнением фортепианной фактуры, расширением вокального диапазона, нарастанием динамики, интенсификацией ладо-гармонического модуляционного процесса.

Раздел *Largo* – экспозиция действия – представление персонажей, описание исходной мизансцены и ключевого драматургического конфликта.

Зыбкий трепетный фон (*tremolo*) как нельзя более располагает к неспешному рассказу. Нерегулярная ритмика (сочетание триолей с шестнадцатыми) в партии вокалиста придает повествованию импровизационность, что усиливает думный колорит. Речевой характер высказывания усиливается также путем свободной смены метра в балладе в целом. Героизм гайдука Хризича проявляется

в обилии разнообразных пунктиров, восходящей цепи кварто-квинтовых интонаций-ключей. Вторая фраза – зеркальное отражение первой: в ней повествуется о семье гайдука, таким образом, это – его иной облик, облик любящего мужа и отца. В третьей фразе раздела актуализируется интонационный комплекс, связанный с семантикой плача, горестных восклицаний – это заложено в нисходящей направленности мотивов, «выплескивающихся» из кульминации-источника, в волнах микродинамики, в цепях альтерированных аккордов, сменяющихся тревожными tremolo. Извилистая мелодика, на основе интонации уменьшенной терции, является атрибутом предельно замкнутого пространства, из которого нет выхода.

В следующем разделе – *Larghetto* – сохраняется равномерная пульсация двойного органного пункта как знака неотвратимой судьбы, роковой неизбежности. Здесь же появляется лейттема (тт. 16–17), преемственно связанная с лейтмотивом хождений из предыдущих номеров цикла. Грозная поступь в тональности d-moll сообщает ей фатальный оттенок. Еще одним важным интонационным элементом данного раздела является «фанфарный комплекс» как производный от ритмоформулы выстрела (см. балладу «Янко Марнавич»), – с угрожающими пунктирами, ритмом скачки, уплотненной фактурой нижнего регистра – музыкальной атрибутикой войны, вооруженного противостояния.

Дальнейшее описание страданий семьи гайдука Хризича сопровождается введением мотива креста, восходящей по полутонам секвенцией, звенья которой представляют собой нисходящий малосекундовый мотив *lamento*. Лейтмотивом галлюцинирующего сознания героев являются аккорды с расщепленными тонами, наложения альтерированных ступеней на диатонические и т.д. Мерное звучание тонического органного пункта обретает семантику поминального звона.

Сцена смерти Катерины – трагическая кульминация баллады. Молитва Катерины («Господь бог!

Помилуй наши души!») оплетается фактурными переключками, подобными церковному перезвону, разносящемуся в пространстве на фоне гулких квинт басового голоса, которые скорбной поступью движутся по звукам фригийского тетрахорда. Новый лик колокольности, представленный в этом фрагменте, – это символ отпевания души. Горестный эмоциональный всплеск фактуре с сочетанием дуолей с триолями, охватом всей клавиатуры, завершает этот эпизод.

Эпизод оплакивания матери (в поэтическом тексте: «Хризич ... не заплакал», «сыновья при нем плакать не смели») звучит на тоническом органном пункте (знак «застывшего» времени). Горе Хризича и сыновей, «спрятанное» от посторонних глаз, тем не менее, проявляет себя в нюансах музыкального ряда, в частности:

- на словах «не заплакал» партия фортепиано подхватывает трепетный триольный пассаж с уменьшенной терцией в основе (максимально «стесненный», «сжатый» интервал ум.3 будто раскрывает глубину невыплаканного горя), прозвучавший до того в партии вокалиста;

- «разрывающие сердце» центробежные пассажи на словах «плакать не смели, они только очи отирали»;

- тема рока на словах «отворачивался Хризич» оплетается ленточным многоголосием как аналогом древнего православного распева;

- заключительная пиккардийская терция, завершающая раздел, просветляет колорит, одновременно обретая семантику вознесения души.

Резкое *sf* в начале эпизода *Piu mosso, Sostenuito*, переводит действие в иной план, одновременно являясь переходом к новому тональному устою (фа-диез). Авторская ремарка темпа и характера весьма красноречива. Ускорение событийного темпа сопряжено с элементами эпического сказа: «На третий день», «На четвертый день», «На пятый день». Данный раздел пронизан эмоцией смятения (tremolo, неоднократные сопоставления диатонических и альтерированных ступеней,

придающие образу тревожную взволнованность), нисходящими малосекундовыми мотивами-стонами на неизменном тоническом органном пункте. Эффект игры на цимбалах, придающий звучанию славянский (гуцульский) колорит, формируется пассажами фортепианной интермедии.

Маркированные унисоны эпизода Largo – свидетельство принятого Хризичем решения. Этот эпизод – развязка действия. Фортепианная партия иллюстрирует этапы дальнейшего развития сюжета: стремительный «бег» триолой на словах «сбежали в долину, как бешеные волки» сменяется интонационным комплексом войны (фанфарные аккорды), пустым звучанием параллельных квинт аккордовых последовательностей на словах «голова... на копья свои насадили», эпилогом-послесловием фортепиано, в котором переплетаются героические мотивы, лейтмотив принятия решения, фанфарный комплекс.

Таким образом, в балладе «Гайдук Хризич» Д. Клебанов переплетает несколько интонационно-тематических комплексов:

1. Комплекс выразительных средств, связанных с эпическим началом, рапсодийностью, ре-

презентацией национальной характерности, повествовательностью, героичностью (думный лад, неравномерность метрики и фразировки, речевой характер музыкального высказывания и т.д.);

2. «Военный» комплекс (фанфарность, пунктирные ритмы);

3. Комплекс средств, раскрывающих семантику страдания, горя, плача (нисходящие малосекундовые интонации, мотив креста, центробежные пассажи);

4. «Фатальный» мотивно-тематический комплекс формируется созданием эффекта замкнутого пространства (уменьшенные терции), неоднократным проведением лейтмотива судьбы (один из ликов смерти), сквозными органными пунктами, преобладанием медленных темпов.

5. Комплекс галлюцинаций создается расщеплением аккордовых и гармонических тонов, тремоло и т.д.

В данной балладе композитором сохраняются основные жанровые атрибуты баллады – смешение литературных родов, времен и пространств, раскрытие пограничной ситуации, соответствие сюжетных этапов разделам музыкальной формы и т.д.

Список литературы:

1. Govoruhina N. Vzaimodejstvie muzyki i slova kak osnovy formoobrazovaniya v kamerno-vokal'nom zhanre. Problemy vzaimodejstviya iskusstva, pedagogiki i teorii i praktiki obrazovaniya: sbornik nauchnyh trudov / Har'kov. Nacional'nyj universitet iskusstv im. I. P. Kotlyarevskogo. – Har'kov, 2007. – Vyp. 20. – S. 56–67.
2. Dmitrieva A. V. Orkestrovka Dmitriya Klebanova: teoriya i praktika: magist. rabota / nauch. ruk. Kozak A. I. – Har'kov, 2016. – 62 s.
3. Zolotovickaya I. L. Dmitrij Klebanov [Tekst] / I. L. Zolotovickaya. – K.: Muzichna Ukraïna, 1980. – 44 s.
4. Platek Ya. Nepobedimye ritmy [Tekst] / Ya. Platek // Ver'te muzyke. – M.: Sovetskij kompozitor, 1989. – 340 s.
5. Pushkin A. S. Pesni zapadnyh slavyan // A. S. Pushkin. Sobranie sochinenij v 10 t. – T. 2. – M.: Gos. izd-vo hudozh. lit-ry, 1959. – S. 389–425.
6. Radkevich Yu. Cikl vokal'nyh miniatyur kak sintez liricheskoy poezii i muzyki: teoreticheskie aspekty izucheniya zhanra. Problemy vzaimodejstviya iskusstva, pedagogiki i teorii i praktiki obrazovaniya: sbornik nauchnyh trudov / Har'kov. Nacional'nyj universitet iskusstv im. I. P. Kotlyarevskogo. – Har'kov, 2015. – Vyp. 43. – S. 249–259.
7. Roshchenko E. Pamyati muchenikov Bab'ego Yara [kompozitor Dmitrij Klebanov]. Muzyka. 2016. – № 4. – S. 31–33.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-56-61>

Zhang Yu,
post-graduate student of the Department
of Theory and Music History,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
E-mail: 532444714@qq.com

IN TSYN “CHANNEL” – GREAT CHINESE OPERA: GENRE FEATURES

Abstract. The actual task of the development of the national opera art of China at the beginning of the 21st century was the creation of great Chinese opera based on a historical and legendary plot with the aim of comprehensive artistic coverage of the diverse folk life as a spiritual macrocosm. “The Channel. Ballad of the River”. In Tsyn (2012) is the first classical example of great Chinese opera which has been officially recognized by the musical and theater critics of China. The interaction of the plot lines, the coverage of different aspects of life, the synthesis of European and national musical and theatrical traditions have led to the transformation of In Tsyn’s opera into a kind of *encyclopedia of folk life*.

Keywords: great Chinese opera, historical and legendary plot, synthesis of types of opera drama, external and internal dramas, opera ballad, song performance, musical stage encyclopedia of folk life.

Чжан Юй,
аспирантка кафедры теории и истории музыки
Харьковской государственной академии культуры, г. Харьков
E-mail: 532444714@qq.com

«КАНАЛ. БАЛЛАДА РЕКИ» ИНЬ ЦИНЬ – БОЛЬШАЯ КИТАЙСКАЯ ОПЕРА: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Аннотация. Актуальной задачей развития национального оперного искусства Поднебесной в начале XXI столетия явилось создание большой китайской оперы на историко-легендарный сюжет с целью всестороннего художественного освещения многообразной народной жизни как духовного макрокосма. «Канал. Баллада реки» Инь Цинь (2012) – первый официально признанный музыкально-театральной критикой Поднебесной классический образец большой китайской оперы. Взаимодействие сюжетных линий, охват разных сторон бытия, синтез европейских и национальных музыкально-театральных традиций обусловили превращение оперы Инь Цинь в своеобразную энциклопедию народной жизни.

Ключевые слова: большая китайская опера, историко-легендарный сюжет, синтез типов оперной драматургии, внешняя и внутренняя драмы, опера-баллада, песенный спектакль, музыкально-сценическая энциклопедия народной жизни.

Актуальной задачей развития оперного искусства Поднебесной начала XXI столетия, обретшей государственный масштаб, явилось создание большой национальной китайской оперы, которая, полно осветив различные стороны народной жизни, обеспечила бы выход музыкально-театрального искусства страны на мировой уровень. Первая большая китайская опера должна была основываться на известном историко-легендарном сюжете, в музыкально-сценической интерпретации которого лирическая драма взаимодействовала бы с драмой народной, став отражением многомерной, противоречивой жизни страны. Многообразие и поликомпонентность, свойственные жанру большой оперы, должны были способствовать музыкально-сценическому воссозданию национального духовного макрокосма, целостность которого обусловлена противоречивым единством слагаемых.

В качестве сюжета для первой в истории китайского музыкального театра национальной большой оперы либреттистами Хуан Вейруо и Донг Ни была избрана старинная китайская легенда, место действия которой – Большой канал Пекин – Ханьчжоу, время действия – период Ваньли династии Мин. Лирическое действие оперы, проистекающее на фоне прекрасной природы – изменчивой и неизменной, как вечное течение воды, оттенено многомерно представленной жизнью народа Китая, зафиксированной в сценах религиозных обрядов и тяжелого труда.

Для осуществления задачи создания большой национальной оперы Поднебесной был избран известный композитор – «китайский Шуберт XXI столетия» – Инь Цинь, который стал создателем первого официально признанного музыкально-театральной критикой Поднебесной классического образца жанра. Несмотря на то, что «Канал. Баллада реки» (2012) – первая в наследии Инь Цинь опера, композитору, чей музыкальный стиль стал выражением вокального искусства Поднебесной начала XXI века, была

доверена миссия родоначальника столь важного для художественной жизни страны жанра. Автор более тысячи песен, прославивших его имя, Инь Цинь воплотил самую сущность национальной ментальности, отраженной в вокальном стиле как основе китайского оперного искусства.

О том, что созданию первой большой национальной китайской оперы придано общегосударственное значение свидетельствует факт ее постановки в Большом национальном театре (Пекин), более двух лет готовившего ее премьеру, а также активное обсуждение спектакля музыкальной критикой. Сочетание новейших технологий, обеспечивших достижение поражающих воображение сценических эффектов, и традиций национального музыкально-театрального искусства обусловили достижение искомого авторами оперы взаимодействия зрелищного и рационально-чувственного начал в постановке первой большой китайской оперы.

Создание большой национальной китайской оперы сопровождалось разработкой теоретических положений, главным среди которых следует считать провозглашение отказа от европейских традиций. Выдвижение критерия независимости китайской оперы от европейских традиций свидетельствует о смене жанрово-стилевых парадигм в оперной политике Срединной страны в начале XXI столетия. Если в XX веке опора на оперу европейской традиции составляла важнейшую тенденцию в развитии китайского музыкального театра, то ныне разработка оригинальной концепции жанра обрела приоритетное значение.

Однако, как показывает анализ оперы с позиций ее жанрового оформления, абсолютный «разрыв» с европейским опытом создания «grand opera» в ее китайской версии оказался невозможным. Европейские традиции «большой оперы» играют в «Канале» Инь Цинь значительную роль, проявляясь как в целом, так и в деталях. Западного влияния здесь невозможно избежать, прежде всего, потому, что самый жанр «большой

оперы» имеет европейское происхождение и европейский путь развития, предопределивший его специфику и тип содержания. Жанр «большой оперы» (возник в 1820–1840-х гг. в творчестве Д. Обера и Дж. Мейербера) характеризуется декоративностью, взаимодействием исторического сюжета и романтической мелодрамы, развитие которой сопровождают народное движение, социальные столкновения. Само либретто оперы «Канал. Баллада реки», основанное на сочетании различных сюжетных линий, соответствует основам европейской большой оперы.

Однако, если европейская «большая опера» основана на частых контрастных сменах мест и времени действия, то «Канал» Инь Цинь характеризует единство таковых. Все действие оперы происходит на плывущем по Большому каналу Пекин – Ханьчжоу корабле; лишь сопровождающий течение воды пейзаж претерпевает изменения в соответствии с природным ландшафтом и изменяющимся временем суток.

Уместно провести параллель между Фенеллой Д. Обера и Гуань Юй Инь Цинь. Главной героине оперы Д. Обера «Немая из Портичи» в некоторой степени соответствует слепая Гуань Юй, покинутая (как и ее французская предшественница) соблазненным ее «женихом». Принимая Цинь Сяошена за покинувшего ее моряка Ли Сяо Гуаня, Гуань Юй спасает опальному ученому жизнь; «ошибка» Гуань Юй обуславливает возникновение «любовного треугольника», предопределяя трагическую развязку лирической драмы большой китайской оперы. Вместе с тем, образ Гуань Юй, скитающейся с младенцем на руках по водным дорогам Китая в поисках обманувшего ее моряка, выходит за пределы лирической драмы, обретая значение метафорой страданий обездоленного народа Поднебесной, погруженного во тьму угнетения и незнания. Формирование концепции оперы Инь Цинь, основанной на претворении идеи перехода «от мрака к свету», находит свое преломление и в развитии образа

слепой героини: из мира окружающей ее тьмы страданий она, благодаря самопожертвованию Шуй Хунлянь, вместе с прозревшим народом, вступает в лучезарный мир добра.

Если европейская большая опера характеризуется пяти-актной структурой, то ее китайский жанровый аналог включает в себя шесть «игр» – этапов раскрытия музыкально-театрального действия. Вместе с тем, очевидна роль европейского пятиактного прообраза в структурной организации большой китайской оперы. Финалом в развитии любовной драмы является пятая «игра», завершающаяся развернутой моносценой самопожертвования Шуй Хунлянь (в переводе имя героини означает Красный Лотос), сгорающей в пламени любви. Что касается шестой «игры», то она представляет собой эпилог, завершение драмы Цинь Сяошена – борца с коррупцией, некогда процветающей в китайском обществе. Торжество Цинь Сяошена – носителя национальной идеи, освободителя народа от рабской зависимости – неотделимо от триумфального финала народной драмы. Монументальный славильный двухорный эпилог как структурный и содержательный элемент большой китайской оперы сопряжен с катарсисом, завершающим течение внешней и внутренней драм.

О преломлении жанровых свойств европейской «большой оперы» в «Канале» Инь Цинь свидетельствуют присущие ей черты постановочной оперы (многочисленные сценические эффекты, массовые хоровые и балетные сцены, декоративность в оформлении музыкального действия). Вместе с тем, обилие постановочных эффектов в «Балладе реки» следует рассматривать и как отражение национальных театральных традиций, характерных, в частности, для пекинской оперы, характерное свойство которой – яркая зрелищность. Созерцание сценического действия (режиссер Ляо Сянхун), прекрасно и пышно оформленного, – залог успеха постановки первой большой китайской оперы.

«Балладу реки» как большую китайскую оперу характеризует взаимодействие нескольких драм. Развитие любовной драмы, завязка которой имеет несколько авантюрно-травестийный, а развязка – жертвенный характер, сочетается с народной драмой, представленной сценами религиозно-ритуального и историко-героического содержания. Трагическое как категория, определяющая содержание большой китайской оперы, не исключает некоторого комизма ситуаций, возникающего на первых этапах развития лирической музыкальной драмы. Наложение нескольких сюжетных линий, протекание которых освящено единством места и времени действия оперы, обусловило взаимодействие реалистического и легендарного, лирико-созерцательного и гражданственного, народно-патриотического и сказочно-эпического начал, социально-бытовой и камерно-лирической драм. Кульминацию в развитии лирической драмы образует моно-сцена самопожертвования героини (5 «игра»), верующей в продолжение любви в потустороннем мире («вагнеровская» идея!); кульминация в развитии народной драмы сопряжена с грандиозным «вторым финалом» (6 «игра») – эпилогом большой оперы. Основанной на обилии смешанных, женских и мужских хоров ритуального, трудового, триумфального характера, а также многочисленных балетных сценах, народной драме контрастирует камерность монологически-диалогической природы любовной драмы. Подчеркнем, что хоровая драматургия большой китайской оперы характеризуется рядом свойств, среди которых – декоративность, ритуальность, контрастность, арочность, репризность, рефренность (хор «дев Канала», окаймляющий оперные сцены, способствует воспроизведению мифологической идеи «вечного возвращения» [3]). Хоровые сцены «дев Канала» (коллективного персонажа эпической драмы), обретшие значение интонационного и сценического лейтмотива, способствуют объединению сюжетных

линий оперы, из сочетания которых формируется музыкально-театральное целое. Величественная двухорная композиция – гимн света – венчает большую китайскую оперу. Развитая хоровая драматургия позволяет усмотреть в большой китайской опере черты ораториальности.

Многоуровневость оформления конфликта в «Балладе реки» наблюдается в сложных переплетениях внутренней и внешней драм. Героем, образ которого объединяет протекание обеих драм, как и многоуровневое проявление конфликта в опере Инь Цинь, является Цинь Сяошен – ученый, смелый борец с чиновничьей коррупцией. Взаимодействие внешней и внутренней драм находит свое отражение и в характерной двойственности оформления катарсического финала.

Синтез различных типов оперной драматургии в «Канале» Инь Цинь сопряжен с оперированием метафорами и символами, характерными для китайской культурной традиции: европейская традиция жанра «большой оперы» обрела своеобразную интерпретацию, обусловленную претворением национальной поэтики. Значение героев-символов обретают персонажи большой китайской оперы: Красный Лотос символизирует испепеляющую жертвенную любовь, Гуань Юй становится воплощением страданий обездоленного китайского народа, лишенного согревающего душу и озаряющего разум света.

В «Канале» Инь Цинь очевидно взаимодействие типов оперной драматургии, объединенных жанровой спецификой большой оперы. Романтическая камерная музыкальная драма взаимодействует с драмой народной, жанровые черты лирико-эпической оперы специфицируются посредством жанрового определения опера-легенда. Однако названные жанровые типы не исчерпывают содержательный объем «Канала» Инь Цинь как большой китайской оперы.

Европейские истоки в первом образце жанра большой китайской оперы обрели специфицированную национальную трактовку как на

сюжетном, так и интонационно-драматургическом уровнях. Авторское жанровое имя оперы – «баллада реки», зафиксированное в ее названии, обусловлено значительностью хоров «дев канала», в которых раскрывается надвременной образ водной стихии, с которым связана художественная задача раскрытия легендарной, надвременной атмосферы оперы. Музыкально-поэтический образ «дев канала» предстает не только как коллективный персонаж, пребывающий «над действием» оперы, но также обладает функциями рассказчика и комментатора событий. Жанровая характеристика опера-баллада придает большой китайской опере национальное своеобразие.

Однако балладность не исчерпывает сущность жанровой специфики оперы Инь Цинь, обусловленной национальными музыкально-театральными традициями. Каждый из вокальных номеров оперы (как сольный, ансамблевый, так и хоровой; как миниатюрный, так и монументальный) имеет общее аторское определение – песня: песенный мелодизм – ключевая черта интонационной драматургии музыкальной драмы Инь Цинь. Данная особенность позволяет определить «Канал» не только как оперу-балладу, но и как песенную оперу. В этой связи следует подчеркнуть, что современная китайская опера гэцзюй как «песенный спектакль», ставший «экспериментальной творческой лабораторией, в которой <...> соединились музыкально-театральные традиции Китая и Европы», согласно Сунь Лу, являет собой одну из характерных тенденций развития современной китайской народной оперы [2, С. 3]. Обнаружение в «Балладе реки» Инь Цинь характерных для национального искусства черт песенного спектакля способствует выявлению национальной спецификации жанрового типа большой оперы, созданной на основе китайской легенды.

Кроме того, в «Канале» Инь Цинь наблюдается минимализированное, значительно переосмысленное проявление некоторых из установленных Сунь Лу свойств китайской народной

оперы как «эпико-драматического жанра» [2, С. 12]. Среди них отметим следующие: наличие черт бытового сюжета из народной жизни (проявляется в трудовых сценах, служа фоном драмы любви, играющей ведущую роль); разговорное начало, хотя и трансформировавшееся из развернутых монологов и диалогов в отдельные слова-выкрики (которые порой отсутствуют в клавире оперы) персонажей, выполняющих функцию «распорядителей», регулирующих смену этапов развития театрального действия; «роль пластики – жеста и танца» [там же], играющих важную роль в большой китайской опере, созданной Инь Цинь. Ведущее значение в установлении параллелей «Канала» с китайской народной оперой имеет ее принадлежность к эпико-драматическому жанру, предопределяющего содержание большой китайской оперы.

Широко понимаемое многообразие – свойство, присущее музыкально-театральной традиции Китая. Так, Лю Вэньфэн, отмечает, что свобода и разнообразие – «главные художественные достоинства эры энчжуань, приближавшие его к народной жизни» [1, С. 13], подчеркивая, что «многообразие – ... важнейшая особенность китайской музыкальной драмы, отличающая ее от театрального искусства другой страны» [1, С. 16]. Поскольку, по Сунь Лу, «жанровый полифонизм» предстает как «характерное свойство современной китайской оперы» [2, С. 20], смешение европейского и национального оперных типов, наблюдаемое в большой китайской опере Инь Цинь, обретает значение черты национальной оперной драматургии.

Выводы. Синтез традиций европейской и китайской музыкальной драмы, взаимодействие сюжетных линий, художественное воссоздание целостности национального космоса, способствуют превращению большой китайской оперы Инь Цинь «Канал. Баллада реки» в своеобразную энциклопедию народной жизни. Энциклопедичность – свойство музыкальной драмы Инь

Цинь – обусловило успех первого оперного творения композитора, воплотившего ожидания современников. В содержании и структуре «Канала» Инь Цинь – «новой главы в оперной истории Китая» [4] – важное значение опора на традиции европейской и национальной оперной культуры.

Список литературы:

1. Lyu Ven'fen. Istoriya kitajskoj muzykal'noj dramy s drevnejshih vremen do sovremennosti.– М.: 000 Mezhdunarodnaya izdatel'skaya kompaniya «Shans», 2019.– 631 s.
2. Sun' Lu. Kitajskaya narodnaya oprea: k probleme stanrovljeniya i razvitiya zhanra. Avtoref. dis. kandidata isk: 17.00.03. Rostovskaya gos. konservatoriya imeni S. V. Rahmaninova.– Rostov-na-Donu, 2016.– 29 s.
3. Eliade M. Mif o vechnom vozvrashchenii.– М.: Ladomir, 2000.– 414 s.
4. 张书玮. 《运河谣》的审美特征探析[J]. 曲靖师范学院学报, 2014.– (4).
5. Chzhan Shuvej. Analiz esteticheskikh harakteristik «Kanala Ballada» [J]. Zhurnal Qujing Normal University, 2014. 4 с.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-62-69>

*Ivanova Ludmila Alekseevna,
teacher of the pulpit general and specialized piano of Odessa
national music academy of the name A. V. Nezhdanova
E-mail: Luda93603@gmail.com*

UKRAINIAN “SONGS WITHOUT WORDS” FOR PIANO OF N. LYSENKO, A. RUBEC AND A. EDLICHKA IN REPRESENTATION NEOROKOKO IN PUBLISHING 1950-TH YEARS

Abstract. In given work is researched salon specifics of the processing public tune in the manner of plays for piano of N. Lysenko, A. Rubec, A. Edlichka, presented in collection 1953 as “music of the rest” in “light setting for piano”.

Keywords: “songs-romances without words”, neorococo, style in music, play for piano, genre of the processing of public song.

*Иванова Людмила Алексеевна,
Преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
E-mail: Luda93603@gmail.com*

УКРАИНСКИЕ «ПЕСНИ БЕЗ СЛОВ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО Н. ЛЫСЕНКО, А.РУБЦА И А. ЕДЛИЧКА В ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВЕ НЕОРОКОКО В ИЗДАНИИ 1950-Х ГОДОВ

Аннотация. В данной работе исследуется салонная специфика обработок народных мелодий в виде пьес для фортепиано Н. Лысенко, А. Рубца, А. Едличка, представленных в сборнике 1953 года как «музыка отдыха» в «легком переложении для фортепиано».

Ключевые слова: «песни-романсы без слов», неорококо, стиль в музыке, пьеса для фортепиано, жанр обработки народной песни.

Актуальность темы исследования определена ее вписанностью в концепцию национального искусства, разработка аспектов которого в музыковедении XXI столетия занимает ведущее место. В том числе это осмысление специфики проявления украинского бидермайера в его салонном качестве, с использованием техники «легких» фортепиано, с экстраполяцией ее на инструменты рояльного типа с «тугой» клавиатурой, в соединении этих пианистических традиций в национально оригинальном преломлении. Салонный базис украин-

ской фортепианной музыки неоднократно обсуждался в украинском музыковедении – см. работы Д. Андросовой, А. Козаренко, О. Андриановой [2, 61–76; 7; 1] и др. авторов, что определило «снятие табу» с данной темы, существовавшее по причинам эстетического и идеологического порядка (связь с аристократической культурой как средоточия «консерватизма» и представительства отброшенного революциями пласта).

Объективно становление украинского и русского национального искусства неразрывно связано

с поместной культурой шляхетских и дворянских кругов этих наций, отчего третирование «легких» пьес для фортепиано, созданных талантливыми композиторами, пианистами в основе их исполнительской обученности, в том числе А. Дюбюком, Н. Лысенко, А. Рубцом, А. Едличкой, П. Сокальским и др. прослеживается в том, что в характеристиках наследия этих авторов данные сочинения разве что упоминаются в качестве «обработок» народных мелодий, без аналитического постижения существа их стилистического представительства.

В данном исследовании продолжена линия разработок Д. Андросовой, Ю. Олейниковой, Н. Чуприной и др. [2; 10; 12] по соотносению традиций бидермайера и украинской инструментальной культуры в параллелях разнациональных преломлений названного направления. Целью данного исследования является постижение салонной специфики обработок народных мелодий в виде пьес для фортепиано Н. Лысенко, А. Рубца, А. Едличка, представленных в сборнике 1953 года как «музыка отдыха» в «легком переложении для фортепиано». Методологической основой работы является герменевтический ракурс интонационного анализа школы Б. Асафьева [3] в Украине [2; 7; 10; 12], в координации с работами А. Лосева об атрибутике символизма в художественном выражении [9].

Научная новизна исследования определена оригинальностью теоретической идеи узнавания в украинском материале позиций немецкого бидермайера типа «песен-романсов без слов», а в них продолжение заветов классики инструментализма рококо, породившего поместную культуру традиций украинского дворянства и православной шляхты. В 1950-е годы, время издания указанного сборника, стилистика рококо обрела планетарный смысл как знак отстранения от потрясений Войны, что нашло выражение в масс-культуре в виде моды Нью лук, откровенно моделировавшей аксессуары и женственность-детскость художественно-культурных типологий рококо.

Указанный сборник, заявленный в 1953 году в качестве музыки «релаксационной» направленности, содержит интересные образцы салонного музицирования, в котором сакрализованная простота выражения составляет смысловой аналог духовному искусству. В основу всех пьес положены украинские мелодии, народный источник которых, в контексте социальных предпочтений Советского Союза в национальных традициях, создавали установку на «новую духовность» в понимании национального.

Данный подход не был изобретением социалистического образа мира, поскольку постромантизм второй половины XIX столетия сакрализовал народное в национальном как достоинство социально-этического порядка. И это подвигло Г. Малера написать авторскую провагнеровскую музыку в его циклах Песен по подлинным текстам сборника народной поэзии, стилистическая нестыковка которых представляла нечто противоположное оперной «правде слова» и составляла аналог духовным песнопениям, в которых священнословие текста и риторика гимнографии в музыкальных построениях составляли особого рода «единомыслие в разном».

Собственно этот же принцип демонстрировал шевченковский фольклоризм «Кобзаря», в котором смыслово-структурный стержень образовывали поэмы («Гайдамаки», «Катерина», «Наймичка», «Иван Гус» и т.п.), то есть жанровый ореол, почерпнутый романтиками от Поэм Оссиана, изданных Дж. Макферсоном в 1762 г. и открывших этап «кельтомании» в европейском культурном пространстве конца XVIII – начала XIX века [13, 525]. И это питало бидермайер первой половины XIX столетия и его пролонгации в постромантизм и «антиромантизм» века Научно-технической революции. Народная украинская лексика Т. Шевченко, оформленная европейски принятой типологией поэмы как высокой народности выражения, представила то же «единомыслие в разном», в котором бытово-

жизненный поток родной речи соотносился с сакрализованным нормативом Народности национального проявления.

Авторитет народных мелодий в музыкальном творчестве заложен был практикой салонного искусства абсолютистской Франции, в котором изысканность клавесинных пьес рококо питалась мелизматикой, почерпнутой из гимнопения византийской традиции, вводившейся в национальные мелодии духовно-обрядового корня. Авторитет искусства рококо в дворянско-шляхетских кругах Украины был чрезвычайно высок, поскольку расцвет его приходится на правление Елизаветы Петровны, называвшейся «совершенной женщиной рококо» и при которой влияние украинских шляхтичей и магнатории при дворе возросло чрезвычайно, что олицетворено А. Розумом и его блистательными потомками Разумовскими, которым столь многим обязано европейское искусство и Украина в нем.

Задача салонной транскрипции народных напевов – это их поэтизация, то есть насыщение мастерством выражения, соотносимым с духовными – или одухотворенными внецерковной высокой нравственной идеей – музыкальными данностями, придающим наднациональную значимость национальному достоянию.

Открывается сборник пьесой Н. Лысенко – обработкой для фортепиано украинской лирической песни «Лугом іду, коня веду», представленной в виде «песни без слов», то есть фортепианной модели инструментального вступления и двух строф для фортепиано изложенного вокального звучания. Сама песня – явно сольная, почти полтораоктавного диапазона, содержит признаки ариозо и балладной диалогичности. Трехдольность танцевальной ритмики этой песни, излагающей гордую позицию юной казачки, на свою любовь получившую отказ любимого жениться на ней как на «небагатій», представлена композитором – в явном воспроизведении грации Мазурок Ф. Шопена. С учетом пиетета Шопена

в искусстве второй половине XIX века («шопенизм» М. Балакирева, А. Лядова, А. Скрябина, С. Рахманинова, В. Ребикова, М. Чюрлениса, К. Дебюсси и др.), выделение указанной жанровой направленности у Н. Лысенко подчеркивает шляхетскую грацию украинской песни.

Признаки куявека, «вобранного» Мазурками Ф. Шопена и имеющего украинские корни (расселение куявов в поднепровье [8]), не противоречат общему тону музыки, хотя стакатно-танцевальная агогика, внесенная Лысенко, не совпадает с фольклорным источником (см. запись песни [11, 272–273]). Заметим, мазурка стала бальным танцем только в Польше и в России, данный жанровый тип определил множественные проявления в русской музыке – от М. Глинки до А. Скрябина – в преподнесении не только национального польского качества (это и у самого Лысенко в партии Марыльци из «Тараса Бульбы»), но более славянской грации-гордости и изыска представления (мазурочные ритмы у А. Лядова, А. Скрябина, В. Ребикова, Б. Лятошинского и др.).

Столь же «полонизированной» в изложении украинского композитора оказывается и юмористическая песня «Ой, джигуне, джигуне», во вступительном инструментальном изложении которой показана характерная синкопированная ритмофигура краковяка. Отмечаем то, что с моделированием вокальной строки (от т. 9) указанный ритмомотив сохранен только в начальном такте (т. 9) и отсутствует до конца пьесы. Краковяк претендовал в польской музыке конца XIX – начала XX века на лидерствующее положение (см. Краковяки З. Носковского и И. Падеревского), объективно исторически бывший контактным с украинским «казачком». И все же внесение полонизмов в изложение украинской песни создавало созвучие салонному блеску народно-украинского источника.

Третья пьеса сборника в обработке Н. Лысенко – вновь шуточная (Казав мені батько»), но идущая в рубрике Песен о любви [11, 255], хотя в ней

социальный мотив «бедной гордости» звучит не менее демонстративно, чем в шляхетской песне, открывающей данное издание («... сватай бідну... Щоби була люба-мила всій нашій родинці»). И вновь Лысенко усиливает танцевальный стержень изложения, соответствующий установке на быстрые (и сверхбыстрые-полетные) темпы салонного одухотворенного музицирования.

И завершается лысенковская квадриата в данном сборнике пьесой по знаменитой лирической песне о преданной любви «Ой, не світи, місяченьку». Эта песня обладает признаками арии-lamento, поскольку налицо диапазон в полторы октавы, риторические распевы-мелизмы в подчеркивание смыслово значимых слов («нікому», «додому» и т.д.), очевидны также признаки скрытой полифонии, рассчитанные на сольное исполнение, в котором тайное признание подчеркнуто звучанием низкого регистра, тогда как пафос восхищения избранником и боль измены подчеркнуты распевом в верхнем регистре.

И в этой песне композитор подчеркивает признаки кюявека-мазурки – во вступительном построении тт. 1–8. Воспроизведение вокальной строфы выделено сопоставлением аккомпанирующей фигуры в духе выравненной моторики колыбельной (тт. 9–14), тогда как патетический всплеск мелодии в высоком регистре (тт. 15–18) оттенен аккордовым ариозным сопровождением.

В целом пьесы Н. Лысенко, сделанные по избранным лирическим и шуточным-танцевальным песням, отмечены вниманием к специфически фортепианному оформлению фактуры музыки этого рода. Воспитанник Лейпцигской консерватории и одновременно поклонник школы Н. Римского-Корсакова, в фортепианном исполнении и в сочинениях для этого инструмента Лысенко четко придерживался украинских православно-шляхетских традиций музицирования. В диссертации Д. Андросовой отмечается: «Наличие традиций православного рыцарства-казачества в Украине как влиятельного фактора

культурных отношений рождало значимость провинциально-усадебных ячеек, которые сохраняли контактность с европейским уровнем художественной жизни и одновременно культивировали 'простые отношения старины'... православно-литовские отношения Польши-Украины в русле сарматизма» [2, 82].

А. Рубец, выпускник Петербургской консерватории, известный своим знаменитым собранием «Двухсот шестнадцати народных украинских напевов» (1872), к которому обращались многие русские и украинские композиторы, составлял свои обработки с акцентированием вокальной специфики украинских мелодий и с подчеркиванием обрядово-архаических черт, ценимых петербургской школой. Из семи избранных песенных мелодий только одна («Сонце низенько») представляет лирический жанр, причем, в опрошенном и «омажоренном» варианте, приближенном к кантово-партесному поучительному пению, тогда как эта же песня в ариозно-романсовом и в меланхолическом миноре представлена в «Наталке-Полтавке» Н. Лысенко.

Завершающим номером пьес по обработкам народных мелодий А. Рубцом выступает боевая казачья песня «Засвистали козаченьки», которую он выставляет камерно, с опорой на хоровую, церковно-партесную фактурную основу. В этом же фактурном представительстве показана и лирическая «Сонце низенько», причем, в величально-возглашающем прочтении на forte. В этой же величальной манере и на высоком динамическом уровне представлена песня «Ой, ходила дівчина беріжком», которую относят к типу «сатирических, юмористических и шуточных» [11, 480].

Наиболее откровенно вокально представлена Веснянка, впоследствии использованная в финале Первого фортепианного концерта П. Чайковского: на бурдонном басу, в двухголосии женского певческого регистра. В совокупности пьесы А. Рубца по украинским мелодиям составляют проекцию хорового или ансамблевого вокала,

обходя собственно фортепианную фактуру. В целом именно эти пьесы максимально отодвинуты композитором от типологии «песен без слов», хотя отдельные сочинения этого рода у Ф. Мендельсона также моделируют хоровую фактуру. В результате названные семь миниатюр в композиции сборника концентрируют «фортепианную вокальность», образуя аналог к овокаленным средним частям сонатно-сюитных композиций.

Завершающий данное собрание блок обработок (их 9) украинских песен представлен продукцией А. Едличка, славного представителя «чешской музыкальной эмиграции» XVIII–XIX веков, автора «Собрания 100 малороссийских месен» (1861, 1869). В подборку анализируемого сборника не вошла знаменитая «Хусточка» в обработке А. Едличка, которая и на сегодня образует чрезвычайно ценный вклад в популярный певческий репертуар. Участие А. Едличка в развитии культуры Украины и Полтавщины в особенности отмечен в специальном краеведческом издании [5, 248]. Заимствованные из национальной украинской песенной практики мелодии показаны композитором в подчеркнутом жанровом разнообразии, однако с явным вниманием к фортепианным возможностям представления этих «песен без слов».

Показательна национальная отмеченность обработок А. Едличка: из девяти пьес в данном сборнике семь выбраны с ритмическим качеством в 2/4 в живом темпе, то есть в приближенности к польке как музыкальному знаку чешской нации постсметановского периода, с одной стороны. А с другой – установка на контактность украинской музыки с популярной сферой планетарного охвата, поскольку полечный ритмо-фактурный комплекс образовал одну из стержневых составляющих раннего джаза типа рэг-тайма.

Открытость слуха Едличка к общеевропейским проекциям украинской музыки обнаружилась и в том, что в его подборке фигурирует шляхетская песня-баллада «Дівка в сінях стояла» (в данном сборнике представлена в записи

Едличка по начальным словам текста припева «Як до тебе ходити»). Мотив-зачин указанной мелодии совершенно четко просматривается в аналогии к начальному же мотиву старинной мелодии французского бранля (см. пример [6, 566]). Его обрядово-хороводные истоки указывают на контактность с кельтской музыкальной традицией, пограничной к славяно-византийским культурным взаимодействиям (наличие которых свидетельствует фоническое подобие провансальского (то есть отмеченного строгим Православием готтского Прованса) «скарамуш» и русского «скоморох», означающих народного игреца-музыканта).

Текст данной украинской песни образует недраматическую балладную диалогичность, которая сродни итальянской-французской балладе [4, 308], содержащей чередование соло и хора. В диалогичности данной песни имеется тенденция объективизации изложения первых двух фраз, тогда как третья-четвертая фразы предназначены явно для сольного исполнения. Кельтский «привкус» женской активности и боевитости явно обнаруживает концепция образа казачки, делающей первый шаг навстречу избраннику, но затем резко отстраняющей его за несоответствие высоте ее любовного призыва.

Открывается блок обработок Едличка в данном сборнике танцевальной юмористической песней «Ой, за гаєм, гаєм», героиня которой сродни богатыршам кельтских и богемско-чешских легенд, поскольку «орати воликом» составляет, в целом, мужскую работу, с которой, судя по тексту, героиня справляется шутя. Полечная ритмо-фактура скромно представляет фортепианные возможности, однако безусловна опора на ее фортепианный тип. И в подобном же жанровом и фактурном качестве решена и вторая пьеса по песне «Пішов я раз на вулицю». Обе пьесы непосредственно воспроизводят вокальную строфу, однако в фактуре подчеркнуты фортепианное гомофонно-гармоническое расслоение голосов.

Аналогичное жанрово-фактурное решение находим в пьесах по шуточно-танцевальным песням «У сусіда хата біла», а также «Ой, дівчина-горлиця», «Од Києва до Лубен» и «Ходить гарбуз по городу». Две последние отмечены воспроизведением инструментального заключения, а аллегория хозяина-тыквы в завершающей весь сборник пьесе «Ходить гарбуз по городу» укрупнена полной моделью «песни без слов», поскольку содержит воспроизведение инструментального вступления и завершения. Тем самым композиционно данная пьеса суммирует жанрово-фактурные показатели всего издания и блока пьес в обработке А. Едличка, поскольку в центре его полечно- и скерцо-подобных миниатюр стоят композиции в духе песен-арий «Віють вітри, віють буйні» и «Чого ж вода каламутна?».

Песня «Віють вітри, віють буйні» имеет литературную основу и выстроена в мелодическом миноре, показательном для ариозно-романсовой сферы. По сюжету, обрисованном в тексте – плач об утрате любимого, – песня приближена к арии-жалобе *lamento*, чему способствует риторика распевов смыслово значимых слов («гнуться», «алются», «не бачу», «поплачу» и т.д.), а также опорность мелодического движения на контур Креста (см. соотношения высотностей $f^2 - e^1 - f^2 - f^1$ в тт. 1–5, $c^2 - f^1 - f^2 - g^1$ в тт. 6–9 и т.д.). Однако полноте запечатления ариозного изложения не способствует относительно небольшой диапазон ноты ($e^1 - f^2$), активность инструментального введения и завершения вводит аналогию к романсу.

В целом указанные вступительные и заключительные мотивы построены на оборотах основного напева, однако данных в вариантных соединениях, отсутствующих в вокальной строке, но, главное, дополненных хорально-псалмодическим резюме тт. 4–5 и 21–22, в котором сконцентрирована символика религиозного смирения и принятия Испытания. Так скромные инструментальные прелюдия и постлюдия смыслово возвышены до самостоятельного выразительного качества, от-

сутствующего в мелодических оборотах вокальной строки.

И в столь выраженной уподобленности «романсу без слов» выстроена пьеса по песне «Чого ж вода каламутна?», также отмеченная смыслово выделенным вступлением и заключением на уровне прелюдии и постлюдия. В ладовом отношении данная мелодия содержит характерное соединение переменного лада параллельных тональностей (в данном случае это *B-dur* и *g-moll*), минорная составляющая которых представлена в хроматически усложненных проявлениях натурального, гармонического и мелодического движений. Двухдольность типа 6/8 охватывает балладным тоном ритмический склад композиции, что подчеркивается во вступлении и заключении элементом звукоподражания (всплески «води каламутної», тт. 1–4, 15–20) и ритмомотивом, который стойко в XIX столетии ассоциировался с бетховенским «мотивом судьбы» (см. в тт. 4 и 20).

Таким образом, обработки А. Едличка объединяют фортепианные фактурные заявки пьес Н. Лысенко, откровенно воспроизводящие бидермайеровские «песни без слов», и сочинения А. Рубца, для которых показателен фортепианный фольклоризм М. Балакирева, стремившегося предствить певческий принцип озвучивания народных мелодий в клавирной подаче – фортепианная специфика фактуры как оркестрального характера звуковоспроизведение здесь невозможна. В совокупности в пьесах анализированного сборника представлен слой «украинского бидермайера», который своим салонным фольклоризмом воспроизводил высокие заветы салонов рококо.

В данном сборнике репрезентован сюитный принцип циклизации пьес, авторское единство которым придает национальный колорит – «украинские народные песни» с их опорой на квинтовый устой обиходных церковных напевов и выраженность мотива субкварты – и в подборке которых заметна ориентация на классику песенно-роман-

сового пласта. Отдельные же обрядовые архаизмы мелодий в обработке А. Рубца в целом у него «покрываются» партесно-гармонической аккордикой, что смыслово соотносится с одухотворенностью-религиозностью салонного музицирования.

Этот украинский бидермайер в контексте культуры послевоенного неорококо, движения тинейджеров и моды Нью лук, ампула «маленьких хозяек больших свершений», созданных кинозвездами типа Д. Дурбин, Б. Бардо, Л. Гурченко и др., принимает стилевую позицию «легкого» касания глобальных тем. И таковой оказалась национальная идея, отодвинувшая интернационализм-космополитизм первой половины XX века в пользу национального самоопределения народов, создаваемого в искусстве в том числе посредством «легких» форм популярных и массовых видов и жанров.

Выводы. Сборник «Музыка отдыха. Избранные украинские народные песни» составляет стилистически знаменательное обнаружение «украинского бидермайера» 1950-х годов как национально уникального отклика на послевоен-

ный поток неорококо. Последний в СССР принял характер эстетической реабилитации культуры, в свое время отвергнутой революцией (см. возвращение на родину классика русского шансона А. Вертинского, выпуск в 1951 киноленты И. Пырьева «Кубанские казаки», восстановившего авторитет представителей «русской Вандеи» 1917–1921 гг. и др.).

Большая часть пьес названного сборника 1953 г. представляет собой воспроизведение концепции «Песен без слов» Ф. Мендельсона, что наиболее показательно для пьес Н. Лысенко и А. Едличка, которые приближаются по фактуре к «романсам-ариям без слов», с подчеркнутым фортепианным аккордовым складом звучания. В совокупности пьесы как обработки для фортепиано украинских мелодий образуют вариационно-сюитную композицию «национального единомыслия в разном», сопоставимую с концепцией цикла клавирных миниатюр рококо, подчеркнутая простота фактуры которых соединялась с глубоким сакральным смыслом преподносимых образов-символов.

Список литературы:

1. Andriyanova O. *Salonnist' yak osnova muzichnogo zhittya Rosiy ta Ukraini* НН st. Avtoref.kand.dis., 17.00.03, ONMA im. A. V. Nezhdanovoy. – Odesa, 2007. – 16 s.
2. Androsova D. V. *Ot modernogo do postmodernogo diskursa fortepiannogo iskusstva* НН – nachala ННІ v.: ispolnitel'skaya specifika. Dissertaciya na soiskanie uchen.stepeni dokt.iskusstvoved., 17.00.03, muz. iskusstvo. – Kiev, 2016. – 451 s.
3. Asaf'ev B. *Muzykal'naya forma kak process.* – Moskva-Leningrad, Muzyka, 1971. – 379 s.
4. Keldysh Yu. *Ballada // Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti tomah. Gl.red.* – Т. 1 А-GONG. – М., 1973. – S. 308–310.
5. Bilous'ko O., Miroshnichenko V. *Nova istoriya Poltavshchini. Kinec' XVIII – pochatok НН st.* – Poltava, 2015. – 264 s.
6. *Branl'. Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti tomah. Gl.red. Yu. Keldysh.* – Т. 1 А-GONG. – М., 1973. – S. 566–567.
7. Kozarenko O. *Bidermaer yak aktual'na stil'ova model' ukrayns'koy muziki // Muzichne mistectvo i kul'tura. Naukovij visnik ODMA imeni A. V. Nezhdanovoy / [Golovnij redaktor O. V. Sokol].* – Odesa: Drukars'kij dim, 2009. – Vip. 10. – S. 152–157.
8. *Kuyaviya. Kuyavy. Kuyabà // Covetskij enciklopedicheskij slovar'. Glavnyj redaktor A. M. Prohorov.* – Moskva: Sovetskaya encikalopediya, 1984. – 676 c.

9. Losev A. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo.– Moskva: Iskusstvo, 1976.– 367 s.
10. Olejnikova Yu. Bidermajer ta jogo proyavi u vokal'nij muzici HHH–HH stolit'. Avtoref.kand.dis., 17.00.03, Odes'ka nac.muz.akademiya im. A. V. Nezhdanovoy.– Odesa, 2010.– 15 s.
11. Ukrayns'ka narodna pisnya. Uporyadnik A. Hvilya.– Kiyv: Derzh. lit. vidavn., 1936.– 673 s.
12. Chuprina N. Stilistika bidermaera v fortepiannom tvorchestve HHH stoletiya. Kand. diss. 17.00.03.– Odessa, 2013.– 155 s.
13. Yazycheskie bozhestva Zapadnoj Evropy. Enciklopediya.– Moskva: Izd. EKSMO; – S.-Peterburg.: MIDGARD, 2005.– 800 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-70-76>

*Kadanceva Natalia Borisovna,
soloist to National theatre of the opera and ballet in Odessa,
competitor to Odessa national music academy of the name A. V. Nezhdanova
E-mail: kadantsevanatalia99@gmail.com*

“SAINT ALEKSIY” S. LANDI IN CONTEXT CULTURAL-ARTISTIC ИДЕЙЕГО OF TIME

Abstract. In given studies are chosen significant intersection of mystery and operas, presented by composition S. Landi in context of the rapprochement of the Orthodoxy and Catholicism of the epoch Counter-reformation and overcoming of recitation to Florentine camerata increasing importance of the aria singing as spiritual music.

Keywords: опера, мистерия, Counter-reformation, Orthodoxy, Catholicism, style in music.

*Каданцева Наталья Борисовна,
солистка Одесского национального театра оперы и балета,
Соискатель Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой
E-mail: kadantsevanatalia99@gmail.com*

«СВ. АЛЕКСИЙ» С. ЛАНДИ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕЙ ЕГО ВРЕМЕНИ

Аннотация. В данном исследовании выделены показательные пересечения мистерии и оперы, представленные сочинением С. Ланди в контексте сближения Православия и Католицизма эпохи Контрреформации и преодоления декламационности Флорентийской камераты возрастающим значением пения арий как духовной музыки.

Ключевые слова: опера, мистерия, Контрреформация, Православие, Католицизм, стиль в музыке.

Начало оперы, традиционно отмечаемого появлением «Дафны» Я. Пери у 1596 году, внешне, мифологической основой сюжета, отмежовывается от библейских историй и строившихся на их основе мистерий и литургических драм. Хотя, как это показано в материалах диссертации В. Осиповой [12], ассоциируемый ряд значений, образуемый идентификацией имен Бога-Отца и Аполлона, Сына Божьего и Орфея, придавал мистериальную-литургийную нагрузку операм Я. Пери и Дж. Каччини 1596–1600 гг.

Тем более указанный мистериальный аллюзив проступает в судьбоносном творении Э. Кавальери 1600-го же года «Представление о Душе и Телe». И это все были композиции, настроенные на демонстрацию их в салонно-камерных условиях, с осознанием богатства контекстных смыслов, улавливавшихся высокопросвещенными представителями «республики ученых», как себя называли наследники гуманистов и интеллектуальной элиты одухотворенных собраний византийского «театра».

Кстати, справедливо указывая на оглядки флорентийцев на античный театр, представления о демократической всенародности и площадной публичности которого были абсолютно освоены изысканными организаторами камерат, и комментируя камерность их объединений социальной неспособностью обновить в полном объеме милую их сердцам античность, – все ж несколько нарочито выступают умолчания наследованности их относительно византийского интеллектуализма «театра».

Однако именно салонная ограниченность в количественном и качественном отношении, собственно духовная направленность идеи объединения (см. выше о мистериальных аллюзиях в сюжетах-образах представлений флорентийцев), а также, и это, возможно, главное, исторически-географическая приближенность (вплоть до наследования типа одежды от XIV к XVI ст. Флоренцией по византийским образцам) итальянской культурной ауры в этом территориально-временном проявлении к византийскому истоку, – позволяют акцентировать именно византийский «театр» в качестве ведущего фактора камератных театрализаций, что стало предметом обсуждения в изданиях последних лет [9].

Византийский корень оперного искусства, которое подчеркнуто Г. Кречмаром ссылкой на литургическую драму как начало оперы [6, 27–31], в принятой учебной и справочной литературе [7] не акцентируется, хотя именно мистериально-литургические основания оперных спектаклей определяют определяют классику развития оперного вокала и жанра оперы в целом. В данном исследовании выделено в качестве закономерного продолжения деятельности Флорентийской камераты достояние Римской школы, в которой выдвинутый здесь жанр оперы-мистерии не получил непосредственного продолжения в XVII–XVIII вв., являясь отликом на церковно-политические условия, которые теряют свою актуальность в середине XVII ст., но получают развитие и продолжение в XIX–XX вв.

Методологической основой работы являются позиции исторической герменевтики, представленные в трудах вышеупомянутого Г. Кречмара, в трудах Б. Асафьева [3], в исследованиях Д. Андросовой [1], Е. Марковой [8], О. Муравской [9], И. Навоевой [10] и других авторов, направленных на толкование-интерпретацию явлений музыкальной истории, исходя из сущностных для эпохи культурно-политических акций. Научная новизна работы заключается в выделении актуальных для начала XVII ст. факторов сближения Католицизма с Православием, образовавшего составляющую Контрреформации как объективного явления исторической эволюции, получившего отражение и в музыкальном искусстве в качестве позитива внимания к агиографическим срезам биографии героев оперы.

Касательно существа постановочных решений флорентийских представлений, то тут существенно наблюдение Т. Ливановой, посвященное сценическим воплощениям оперных композиций:

«Создатели оперы, тяготея к этому («новому синтезу искусств с участием музыки» – Н.К.) соединению музыки и поэзии, мало думали о сценическом оформлении... .. они помышляли об исполнении своих проб в относительно камерной обстановке (в салоне, для избранного круга просвещенных слушателей), считали, что зрительный зал для оперных спектаклей должен быть не слишком большим, чтоб каждое слово певца без излишнего напряжения было бы услышано присутствующими» [7, 394].

Далее названная автор пишет о «невидимость» и «скромность» оркестра, о вокальном письме, отмеченном «дивной сдержанностью», «деликатностью интонационного штриха» и «чуть ли не интимностью тона», – что призвано было аргументировать вишеотмеченную «салонность» и «камерность» условий преподнесения этих первых опер [7, 394].

Становится ясной барочно-раннеклассическая «смесь» способов выразительности, ко-

торые выдвигали «камератисты», призывая к монодийности и декламационности, которые противостояли бы полифонии Новокатолической церкви, тем самым возрождая и многоголосную же монодийность старохристианского пения, и привлекая бутийнво-«сниженные» речевинтонационные выявления, которые освидетельствовали их причастность жизненным реалиям именно поры их сотворения. Но эти последние флорентийцы-камератисты тщательно обходили, они стали достоянием Римской школы.

Эта школа просуществовала недолго, однако дала чрезвычайно удивительные стимулы для дальнейших действий, которые частично реализовались в Венеции (это признают все издания), частично – с определенным замалчиванием этих касаний – в «серьезной»-«церковной» опере Неаполя, накогнец, в мистериализированных операх Р. Вагнера, который по-романтически мистифицировал свои открытия, парадоксально указуя на греческую Античность как источник своего оперного изобретения, однако почему-то целиком игнорируя византийские и римские наследования в его поисках «нового немецкого театра».

Такой подход в определенной мере поясняется «протестантскоцентризмом» в мышлении прогрессивных деятелей культуры Нового времени, поскольку рационализированное Христианство протестантов, частично сближенное с позициями Новокатолической, то есть именно католической в современном восприятии, церкви, тогда как все, что шло от староцерковности и догматичности старохристианской традиции обходилось как нежелательный «консерватизм».

На данном этапе исследовательских разработок такое разделение на «чистых» и «не совсем» в исторической фактологии некстати, гордый консерватизм испанцев, которые в этом качестве противопоставляли себя французам, достоин не меньшего почитания, чем позиция их признанных оппонентов. Аналогично, рассмотрение всего того, что противостояло протестантизму, в том

числе характеризуемая как жесткое «торможение прогресса» Контрреформация не может только в таком ракурсе восприниматься на сегодняшний день. Тем более, что выявление идеологии Контрреформации отмечено в истории музыки гениальными приобретениями Палестрины и сочинениями таких гигантов от музыкального мира как Дж.Б. и Дж.М. Нанино, В. Маццокки, О. Беневолли, Н. Йомелли, Д. Скарлатти, Дж. Фрескобальди и др.

Но, кроме противостояния рожденным тогда Протестантским национальным церквям, Контрреформация, четко, выдвигая верховенство Ватикана, осмысленно шла на контакты с вселенским же Православием, свидетельством чего есть события в Украине, Люблинска уния, выдвинутая Греко-Католической церковью и т.п. Как раз выдвигание в Римской школе концепции оперы-мистерии, единично представленной в «Св. Алексие» С. Ланди, – стоит многого с оглядкой на запрещенные мистерии как церковного жанра на Западе (к этой мере Католичества присоединилась и Галликанская церковь Франции, в целом, приближенная к Православию).

Но Восточной Христианской церковью такой запрет не принимался: мистерии ставили на Руси до середины XVII в. И поэтому сама заявка оперы-мистерии составила определенный шаг к контактности с Православием, к традициям погибшей, но культурно не забытой Византии, которые интересны и сами по себе, и как сознательный шаг на восстановление отвергнутой, но, как показали дальнейшие исторические события, перспективной художественной линии, достойной самозначимого изучения. В книге Т. Ливановой [7], в которой «пропущены» вообще сведения о византийском культурном аренале и даже чисто западные, но тесно с ней связанные творческие изобретения (бритско-ирландское предшествование трубадурам в творчестве христианских бардов и в монашеской ученой поэзии), – ясно, что «византизмы» Римской оперной школы с пози-

ций искренне исповедуемого прогрессизма категорически пропущены.

В данном исследовании, в котором специальной темой исканий выступают камерно-духовные аспекты первооперных постановок, указанный ракурс существен и обходить его невозможно. В этом направлении констатируем, что недаром Римская опера получила двойное название оперы-мистерии, поскольку именно в ней исполнилось воскрешение единения библейской серьезности основной сюжетной линии и комически-карнавальных вставок, которые были существенной композиционной приметой христианской мистерии.

Но все же изобретение С. Ланди как автора указанной оперы-мистерии заслуживает особого внимания, поскольку именно его концепция является наиболее касательной к церковной традиции как мистерии, так и литургической, «полулитургической» драмы, а совокупно, к отечественной линии мистериально-театральных воплощений, которые в остаточном варианте дали музыкально-зрелищный эксклюзив «вертепного» театра XVIII века. В этом плане выдвигаем именно представление по произведению С. Ланди возможной перспективой обновления репертуара Одесского национального театра и балета, поскольку «проправославный» дух этой оперы-мистерии составляет нечто органическое для воплощения в условиях Одессы как форпоста христианства на грани столкновения последнего с миром Ислама.

Римская оперная школа во времени непосредственно наследовала Флорентийскую, но в принципиально новых условиях более широкой публичности по сравнению с салонно-камератной камерностью флорентийцев. В конечном счете сквозная напевность флорентийской оперы следовала именно за литургической драмой, однако ее неоднократно здесь отмеченная камерность и декламационность отдаляла ее от более широкой публичности церковного (в случае литургической драмы) и тем более полуплощадного (в случае полулитургической драмы) представления.

Римская опера от начала тяготела к «демократизму» дворцово-церковного представления, поскольку в 1620-е годы здесь появляется барочно-мифологическая опера Д. Маццоки «Цепь Адониса». Но миф об Адонисе имеет определенные параллели к символике мифов о греческом Дионисе, Богочеловеке, представление о котором уготовляло массы к восприятию миссии Сына Божьего. Таким образом, Адонис, как и Орфей, имел идентификационные срезы относительно своей посреднической сути по отношению к Богу и людям – к Иисусу Христу. И в том срезе логично выглядит создание С. Ланди своей первой оперы на сюжет Смерти Орфея (1619), где, в отличие от «Эвредики» Пери и Каччини, прямо указывается на христианско-мистериальный аспект образа героя и певца Древней Греции: мученическая смерть за единобожное Служение (Орфей поклонялся только своему небесному Отцу Аполлону).

Гуманистический республиканизм отношений, который имел место в Риме времен Контрреформации, был передан в определенной степени в условия Венецианской Республики, оперная школа в которой считалась и наследницей, и значимым развитием идей римлян [5, 630]. Как и в Риме, в Венеции был построен специально оперный театр (но в Риме такой театр, в зависимости от политики Пап, время от времени разрушался). В таком театре ярусность расположения слушателей-зрителей позволяла вместить довольно-таки значительный объем публики. Тем это соотносилось с условиями предоставления литургической драмы, которое было, как уже отмечалось выше, определенной «серединой» между камерностью византийского «театра»-салона, его аналога в спектаклях Флоренции – и площадным спектаклем мистерии.

Как и в литургической драме, в Римской опере (впоследствии в Венеции, в Неаполе) самозначущим выступает художественный принцип выражения посредством пения, что отличается от «двусоставности» мистерии, в которой

речитатив и пение сменялись прозаическими речевыми вставками и которые этим были уподоблены народному театру. Но приближение и к этому типу представления продемонстрировала Римская опера «Страждущий да надеется» (1639) В. Маццокки и М. Мараццолы [5, 629].

Однако среди названных спектаклей чрезвычайно выделяется «Св. Алексей» С. Ланди, в которой роль главного героя предназначалась для автора-композитора, певца-кастрата: партия Алексея напрямую отображала возможности пения знаменитой Римской капеллы. А вот юродство Алексея, юноши из благородного, образованного по нормативам привилегированного слоя социума человека, соотносили героя с личностями, показательными в вероисповедании Нераздельной, то есть Православной церкви, что также является важным моментом для понимания сторон искусства Контрреформации.

Относительно этой оперы Г. Кречмар уместно указывал:

«Alessio' Стефано Ланди интересен преимущественно тем, что в нем впервые появляется комический элемент и второе нововведение этой оперы в том, что главная мужская роль самого Alessio, выполняется кастратом-сопрано. Так называемые кастраты ... пели сопрановые и альтовые партии полной грудью и издавна занимали выдающееся положение в церковных хорах. Но только в опере, а именно в опере XVIII века, пришла пора их расцвета. Им очень охотно поручали героические и другие главные партии ... ». [6, 104–105].

Таким образом именно в Римской опере и в произведении С. Ланди выделились номера типа арий, что само по себе выводило за пределы декламационности первых опер и сближало с откровенно церковным или духовным внецерковным жанром (см. [2, 204]). Композиция «Св. Алексей» приближена к мистериальной и литургически-драматической рондальности: только рефреном выступает не хоровой *turbae* (как указывался тот хоровой «припев» в не-

мецких пансионатов, что моделировали без сценического действия структуру мистерии), но высказывания Алексея. Что касается хоровых «вмешательств», как и выходы различных персонажей, то они «эпизодические» в буквально-драматургическом смысле этого слова.

Что касается подытоживающего вида постановки римской оперы и особенно относительно представления рассматриваемой оперы Ланди, то существенны выводы Т. Ливановой, которая подчеркивает, с одной стороны, монументальность сценического представления в декоративном оформлении миров земного и небесного, а, с другой, «пустотность» сцены, почти отсутствие аксессуаров, что зрительно «уменьшало» фигуру певца и действия всего в перспективе декоративного оформления как «продолжения» дворцовой пышности. Так, применительно к постановке по эскизам Дж. Бернини исследовательница пишет:

«Декоративное оформление апофеоза было монументальным и предусматривало даже не два плана (хор на небесах и хор на земле) действия, а три (два из них небесные) ... Что касается музыки в опере Ланди, то она, возможно, и гармонировала с декоративным оформлением в торжественном хоровом апофеозе или в ряду других сцен, но в самом эмоциональном ядре, там, где раскрывалась драма Алексея, она была напряженно-лирической ... Художественные средства лирического драматизма или трагизма этого порядка были весьма сдержанными, «камерными», масштабы арии – скромными, мелодия – простой и ритмически однородной, гармония – ясной» [7, 400].

Названная автор настаивает на стилевом определении «Св. Алексей» как «такого барокко», отстраняя в нем «тотальную монументальность», которую отождествляют с этим стилем на уровне позднего немецкого барокко И. С. Баха и Г. Генделя.

Становление Венецианской и Неаполитанской оперных школ отмечено художественно-стилистической насыщенностью, что «приглушает», но не минает мистериальные признаки в образно-

драматургическом плане выражения произведений. Показателен набор чисто барочных признаков в оперном мышлении, которое откровенно проступает у К. Монтеверди, оформление опер которого вписывалось в декоративные принципы Дж. Торелли да Фано, находки которого в выстраивании барочной оперной декорации в середине XVII в. «служили образцами для всей Европы» [7, 403]. Грандиозность живописной перспективы в оформлении сцены не связывалась напрямую с художественной средой действия на сцене:

«Между общим характером и развитием музыки в рамках акта или картины оперы и декоративным оформлением возникал неизбежный тогда диссонанс. Однако в отдельных моментах, в частичных «точках совпадения» музыкальный и изобразительный образы ненадолго сближались» [7, 408].

Приведенные и последующие описания подчеркивают в качестве барочной приметы выражения – грандиозность декоративного оформления и «камерность» музыкального ряда. Совокупный же пестрый по представляемым средствам выразительности спектакль, насыщенный чередованием комических-бытовых или поучительно-умиляющих героев, демонстрировал мистериальные признаки в сюжете и в общей оформленности действия. Но воспринятое от литургической драмы сквозное певческое решение действия выдвигало на первый план восприятия художественно самозначимый слой, тогда как в Богослужении музыка держалась на эстетико-символистской основе мировосприятия.

Герой С. Ланди – юродивый, одиночество которого не вписывается в Новокатолическую концепцию Веры, поскольку его поведенческая сущность составляет несколько принципиально иное по отношению к корпоративности действий «героев от народа», которые впоследствии наполнили оперные либретто итальянских мастеров. Отметим, что сюжет Ланди уникален в событийных раскладах одинокого подвижничества. Соответственно,

фигуративное пение типа того, что вложено в уста Алексия, имеет аналоги в венецианской, впоследствии неаполитанской школах.

В центре оперы-барокко выделился герой, который осознал свой стоицизм и единичность своих действий во спасение души – а это рудименты православного «следа» в Католичестве эпохи активности Контрреформации с ее усилиями «втянуть» Православие в свою концепцию. Но в XVIII в. церковная политика меняется, торжествует так называемая немецкая культурная идея [9], благодаря которой Католичество и Протестантизм находят условия специального сближения своих вероисповедных факторов, что нашло отражение в терминологии совокупного их обозначения как Западных церквей.

В качестве выводов исследования обозначаем следующие позиции:

1) мистериальные «следы» в сюжете и средствах выразительности оперы, из которых базовым есть вокал, церковный по своей выразительности тип пения, получают обозначение в творчестве Флорентийцев и специальное проявление в Римской школе, представленной, прежде всего, «Св. Алексеем» С. Ланди;

2) сюжет и общее строение оперы Ланди содержат явную преемственность к агиографии героев мистерий Средневековья и Ренессанса, а в начале XVII ст. обозначается реакция на сближение с Православием в выдвижении качеств юродивого в образе главного героя, что соответствует установкам Контрреформации;

3) сближение Католицизма с Православием в Контрреформации, разрушенное последующим выдвижением в церковной политике иных предпочтений имело позитивное влияние на оперное искусство в плане предвосхищения оживления следов византийской культуры в творчестве Неаполитанской школы, а особенно в мистериальном окрасе оперного мышления XIX ст., как это показано в трудах О. Муравской [9] и воспитанников Е. Марковой [4].

Список литературы:

1. Androsova D. Simvolizm i poliklavirnost' v fortepiannom ispolnitel'stve HH v. Monografiya. – Odessa, Astroprint, 2014. – 400 s.
2. Ariya Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti tomah. Gl.red. Yu. Keldysh. – T. 1. – Moskva: Sov.enciklopediya, 1973. – S. 204–207.
3. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak process. – Moskva-Leningrad, Muzyka, 1973. – 379 s.
4. Van Mincze. Lirichna semantika zhinochih obraziv v opernij tvorchosti (G. Donicetti, Sh. Guno, M. Rims'kij-Korsakov, Dzh. Puchchini). Kandidat.disertaciya, 17.00.03. Odes'ka nacional'na muzichna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoi. – Odesa, 2020. – 161 s.
5. Venecijskaya shkola. Veneciya // Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti tomah. – T. 1. – Moskva: Sov. enciklopediya, 1973. – S. 723–724, 724–726.
6. Krechmar G. Istoriya opery. – Leningrad: Academia, 1925. – 406 s.
7. Livanova T. Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 g. – T. 1–2. – Moskva-L.: Gos.muz.izdat., 1940. – 616 s.
8. Markova E. Problemy muzykal'noj kul'turologii. – Odessa, Astroprint, 2012. – 164 s.
9. Navoeva I. L. Ukraïns'ka horova, vokal'no-ansambleva tvorchist' u konteksti stil'ovoi neogotiki post-postmodernu. Kand.disertaciya, 17.00.03. – Odesa, 2018. – 153 s.
10. Ovsyannikova-Trel' A. Nacional'naya ideya nemeckoj muzyki v tvorchestve kompozitorov XVIII–XX vekov. Kand.dis. 17.00.03. OGMA imeni A. V. Nezhdanovoj. – Odesa, 2007. – 175 s.
11. Osipova V. Hristiansko-misterial'nyj kontinuum opernogo iskusstva: genesis, evolyuciya, perspektivy. Kand. disertaciya. 17.00.03. – Odessa, 2003. – 181 s.
12. Rimskaya shkola. Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti tomah. Gl.red. Yu. Keldysh. – T. 5 SIMON-HEJLER. – M.: Sov.enciklopediya, 1981. – S. 629–630.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-77-81>

*Kaznokh Iryna,
Postgraduate, department of Musicology
and Art of Choral Conducting,
Ivan Franko L'viv National University
E-mail: irynazvir@gmail.com*

MELODIC-RHYTHMIC COMPOSITION OF THE STICHERA "RESURRECTION DAY" AND TROPAR "CHRIST RISEN" IN THE GREEK AND UKRAINIAN VERSION

Abstract. The article makes a comparative analysis of the songs of the stichera "Resurrection Day" and the tropar "Christ Risen" from the Greek nevmennogo Doxastarius in 1820 and the Ukrainian notolinijnogo Irmologion 70–80 years of the XVII century, LNB (ND374). A certain melodic-intonational and rhythmic longevity from the first-stage origins – Byzantine church music, which is manifested through the metrical organization, has been revealed. Although we observe the similarity of melodic-intonation motives, metro-rhythmic organization, musical form in two samples, but the development of melodic movement in both version we find a discrepancy. This testifies to the independence of the melody in Greek and Ukrainian songs.

Keywords: stichera "Resurrection Day", tropar "Christ Risen", sacral monody.

The ancient songs of the Ukrainian church of the Eastern tradition have their roots in Byzantine music, subject to certain laws of the church-singing canon. It is known that with the baptism of Russia (988) Kievan Rus inherited from Byzantium its musical culture, and hence their notation, octave system and various types of genres sung at worship.

The scientific field of today has already revealed many issues of correspondence of the Ukrainian sacred monody with the Greek original: preservation of the text, metrics, melody, accents, structure and form of the work, but many questions remain questionable and open. In their works, scholars have used various methods of studying sacred songs, but our research is conducted using stylistic-syntactic (structural) and retrospective analysis. The first considers the structure of two samples of songs (division into phrases, melodic and cadence inversions, ladotonal features, the interaction of text and melody). The second is a comparison of a samples

of a hymn from the Greek nevmennogo Doxastarium of Peter of the Peloponnese 1820 and from the notolinijnogo Irmologion of the 70–80 s of the 17th century. (ND374). For our study, we chose the stichera of the "Resurrection Day" and the tropar of "Christ Risen". Among the Easter sticheras, the «Resurrection Day» it is the fifth and is sung together with the tropar, which reaches its peak at the final place of the Easter matins.

In order to make an analytical and comparative analysis of the Greek and Slavic samples, we decipher the Greek nevmennu notation from Doxastaria and the Kyiv square notation with Irmologion and transcribe the songs into modern European notation. Thanks to the transcription of songs, we have the opportunity to visually compare both samples and analyze them in detail, paying attention to some melodic commonality or difference between them. The Greek version of the songs is given in the key "G", while the Ukrainian version

in the key “C”. Although there is such a difference in the keys, but it allows us to see the similarity or

dissimilarity of certain songs, as well as their direction of movement:

1
Ἀ - να - ρα - α - σε - ω - ως ἡ - ἡ - μέ - έ - έ - έ - ρα

2
καὶ λαμ-πρυν-θῶ - ῶ - ῶ - με - εν τῆ πα - νη - γύ - ύ - ύ - ρει

3
καὶ ἄ - λλή-ή-λου-υς πε - ε - ρι - ι - πτυ-ξῶ-ώ - ῶ - ῶ - με - ε - ε - ε-θα

4
Εἰ - πα - με - ε - εν ἄ - ἄ - δε - ελ-φοί καὶ τοῖς μι - σοῦ - οῦ - σιν ἡ - ἡ-μᾶς

5
Συγ-χω-ρή - ἡ - σω - ω - μεν πά - ἄ-άν-τα - α τῆ Ἀ - α-να - στά - ἄ - ἄ-σει

6
καὶ-αὶ οὐ-τω-ω βο - ἡ - ἡ-σω - ω - ω - μεν Χρι-στό-ός ἄ νέ στη ἡ ἐκ νε ε κρών

7
θα - νά - τω θά ἄ να το ον πα τῆ - ἡ ἡ σας

8
καὶ τοῖς ἐν τοῖ - οῖς μνή - μα α - σι

9
ζω-ῆν χα - α - ρι σά με νο ο ο - ο ο - ος.

Transcription of the stichera Ἀνοστιάσεως ἡμέρα from the nevmennogo Doxastarius Peter of the Peloponnese in 1820

Во - скре - се - ні - - я день

2

про - сві - ти - мся то - рже - ством

3

і друг дру - - га при - ймім

4

ре-цім бра-ті - - - - - є

5

і не - на - ви - - - дя - щим нас

6

про-стим вся во - скре - се - ні - ем

7

і та - ко во - зо - пі - - - ем.

8

Хри-стос во-скре - се із мер - твих сме - рті-ю смерть по - прав

10

і су - щим во гро - бі жи - вот да - ро - вав.

Transcription stichera from the notolinear Irmologion of the 70–80s of the XVII century. LNB (ND374)

Comparing and considering both samples – Greek and Ukrainian songs, we see the development in the melodic beginning. In both the Greek and Ukrainian versions, we observe the presence of jumps and long motives, but the works are dominated by the syllabic type of presentation. In the process of unfolding the melody of the Ukrainian model stichera, a mutation occurred that remained in the tropar of “Christ Risen”, so the it begins with a low III degree and ends at IV. This practice – unstable cadence in irmoloynyh chants – happens quite often, because the next genre sung in worship begins with a stable of tone.

The musical form of both songs is constructed in two-part form. The songs consist of two text fragments. The first is the stichera “Resurrection Day”, and the second tropar is “Christ is Risen”. The first part is based on three sentences, and the second – two, which correspond to the content and musical logic. The main form of songs is set out in prose, without a square division. In the stichera we see four lines, and in the troparion – two, inside which there is no repetition. The text of the songs is not divided metrically, but by content. Therefore, the regularity of the form creates a text that logic determines their grouping: the number of syllables in a line, the number of accents in a line, semantic parallels and oppositions. So, with grouping on lines, we get a parallel of the classic song form – a two-part miniature. In contrast to the classical form in the songs there is no metric extrapolation, but the metric organization is built by system formulas.

After analyzing both songs, we trace similar features in both samples, which are a uniform alternation of ups and downs of the melodic line. Інтонаційний розвиток мелосу побудований на опорних тонах з плавними переходами і оспівуванням їх. The range of Ukrainian singing is quite sustained within the sixth (“h” of the lower octave – “g” of the first octave) with a smooth melody, instead, the Greek version is more contrasting in the melodic beginning, which is explained by the long range inside the nona

(“c” of the first octave – “d” of the second octave) and the chromatic pace of the sound “h”.

In both songs there is a musical rhyme in certain melodies and cadences. At the beginning of the first and second sentences of the stichera “Resurrection day” of the Ukrainian version, there is a melodic rhyme, as well as in the third, sixth and seventh lines, of which the third and sixth phrases are repeated equally, and the seventh with the addition in the syllable “ni” in the *βοζονίεμ*.

In the stichera of the Greek sample “*Ἀναστάσεως ἡμέρα*” and the tropar “*Χριστὸς ἀνέστη*” we also see the musical rhyme of phrases with the same chants in words: *περιπτυξώμεθα, πάντα τῇ Ἀναστάσει; θανάτῳ θάνατον πατήσας*. Comparing the cadence inversions of both version, we see that in the Greek sample the final turn has a developed melody, which culminates in the sound “d”, while in the Ukrainian example the closure is established quite modestly on tonic functions.

Comparing both songs, we find distinctive features: in the Greek example, each phrase ends with a half note and the corresponding syllable or word, instead, in the Ukrainian version we see that each sentence ends with a whole note, and we observe a melodic addition in the first, fourth and eighth lines of the song. This addition is called anadiplosis, which grows from the intonation of the previous phrase and moves on to the next.

Having identified the common and distinctive features of the melodic structure in the two samples songs, it is advisable to pay attention to the number of syllables in each phrase of the Greek and Ukrainian variants. Based on a comparative analysis of the Old Slavonic and Greek languages of the two samples of songs, we see a discrepancy between the number of syllables, except for the last sentence of the stichera, in which we observe a similar number of 7 = 7 syllables.

The regularity of the metric grid of syllables is manifested by the same symmetry, in particular: in the stichera in the first three lines the Greek pattern is five syllables longer, and the tropar is three syllables

longer than the Old Slavic pattern of translation. This principle of translation from Greek into Old Slavonic is not accidental, as the translators were very skilful in preserving not only the content but

also the poetic and musical structure of the work. Comparing the phrases of the songs, we see in both versions a consistent translation of the original word for word.

Comparative characteristics of the number of syllables in songs

	Stichera "Resurrection day"	
	<i>Greek language</i>	<i>Old Slavonic language</i>
Phrase 1	18 syllables	13 syllables
Phrase 2	16 syllables	11 syllables
Phrase 3	20 syllables	15 syllables
Phrase 4	7 syllables	7 syllables
	Tropar "Christ is Risen"	
Phrase 1	17 syllables	14 syllables
Phrase 2	14 syllables	11 syllables

Now a logical question arises, how does music relate to the word in both Greek and Ukrainian songs? Comparing both options, we see that the music and lyrics show the overall picture of the composition of the songs, in which the melodic line of each sentence of the chants has a greater number of melodic syllabary notes than syllables, only in the last sentence of the tropar in the Ukrainian sample we observe the opposite. Such a metrical "increase" of the syllables of each line, and in the last sentence of the tropar – "decrease" affects the overall structure of the composition, and hence the very mood of the songs.

Analytical observations of the stichera of the "Resurrection Day" and the tropar of "Christ the

Risen" Greek and Ukrainian samples testify to a certain melodic-intonational and rhythmic longevity from the first-stage origins – Byzantine church music. It is the metrical organization that forms the basic principles of the relationship between Byzantine and Ukraine songs. Although we see similarities in intonation motives, metro-rhythmic organization, musical form of works, but the development of melodic movement in both samples of songs we find a discrepancy. This testifies to the independence of the melody in Greek and Ukrainian songs. All these components emphasize the artistic refinement of the Byzantine church tradition by Ukrainians, which is in line with the liturgical context.

References:

1. Sirotins'ka N. Melodiko-poetichni paraleli u vizantijs'kij gimnografii ta ukrains'kij monodii.– L'viv, 2014.– Ch. 7.
2. Calaj-Yakimenko O. Kiivs'ka notaciya yak relyativna sistema (za rukopisami XVI–XVII stolit'). Ukrains'ke muzikoznavstvo: Zb. st.– Kiiv, 1974.– Vip. 9.
3. Yasinovs'kij Yu. Pitannya muzichnoi formi u pisnospivah sakral'noi monodii Skhidnogo obryadu (za notolinijnimi transkripciyami rann'omodernoï dobi). Ukrains'ka muzika.– L'viv, 2012.– Ch. 2.
4. Velimirović M. Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Heirmologion [=MMB, 4 (volum of appendices)]. – Copenhagen, 1960.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-82-89>

*Kopiika Hanna Pavlovna,
graduate student of the Department of Music History
and musical ethnography of The Odessa National
A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: anna.kopejka@gmail.com*

ORGAN CYCLE OF JEANNE DEMESSIEUX “SEVEN MEDITATIONS ON THE HOLY SPIRIT”

Abstract. The article explores the organ cycle of Jeanne Demessieux “Seven Meditations on the Holy Spirit”, op.6, and performs a compositional-semantic analysis of its parts, which has not yet been implemented in musicological literature. The article will be interesting both to musicologists who study modern French music, as well as to organists who want to replenish their repertoire palette with a real pearl of world organ music.

Keywords: Jeanne Demessieux, French organ music, XX century, organ cycle, religious and program music.

*Копейка Анна Павловна,
аспирантка кафедры истории музыки и музыкальной
этнографии, ОНМА им. А. В. Неждановой
E-mail: anna.kopejka@gmail.com*

ОРГАННЫЙ ЦИКЛ ЖАННЫ ДЕМЕСЬЁ «СЕМЬ РАЗМЫШЛЕНИЙ О СВЯТОМ ДУХЕ»

Аннотация. В статье рассматривается органнй цикл Жанны Демесьё «Семь размышлений о Святом Духе», op.6, производится композиционно-семантический анализ его номеров, что до настоящего момента не было осуществлено в музыковедческой литературе. Статья будет интересна как музыковедам, изучающим современную французскую музыку, так и исполнителям-органистам, желающим пополнить свою репертуарную палитру настоящей жемчужиной мировой органной музыки.

Ключевые слова: Жанна Демесьё, французская органная музыка, XX век, органнй цикл, религиозно-программная музыка.

Жанна Демесьё [2] (Jeanne Demessieux) – легендарная французская органистка, пианистка и композитор середины XX в., первая женщина-виртуоз международного уровня, один из «титанов» органа. В ее жизни было многое: ослепительный взлет, международное признание, более 600 сольных концертов по всему миру, награды,

титулы, успех, но не обошлось без драм и трагедий. За свою, к сожалению, недолгую жизнь Жанна Демесьё сумела оказать большое влияние на формирование мирового искусства и французской органной музыки, в частности [1; 4].

Среди органнйх произведений, вышедших из-под ее пера: шесть этюдов, цикл «Семь раз-

мышлений о Святом Духе», Триптих, цикл «12 хоральных прелюдий на григорианские напевы», поэма для органа и оркестра, Те Деум, Прелюдия и fuga и др. [7]

Цикл «Семь размышлений о Святом Духе» («Sept méditations sur le Saint Esprit») op. 6 был написан Жанной Демесьё в 1945–47 гг. Он посвящен Жану Бервейе [8], композитору и органисту, чьи произведения Жанна часто исполняла на своих концертах и многие из которых Жан Бервейе посвятил ей.

Цикл состоит из 7 частей, каждая из которых предваряется небольшим эпиграфом:

1. Veni Sancte Spiritus

Venez Esprit-Saint, et envoyez-nous du ciel un rayon de votre lumière. (Seq. Pentecôte)

О приди к нам, Дух Святой, и небесный луч пошли света незакатного.

2. Les Eaux

La terre était informe et vide; les ténèbres couvraient l'abîme et l'Esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. (Genèse)

Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою.

3. Pentecôte

Il se fit soudain un bruit comme celui d'un vent impétueux, là où ils étaient assis... (Épître Pentecôte)

И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились...

4. Dogme

Celui qui croira sera sauvé, mais celui qui ne croira pas sera condamné. (Evang. St. Marc, Ascension. Ant. Magn. Pentecôte.)

Кто будет веровать, спасен будет; а кто не будет веровать, осужден будет.

5. Consolateur

Vous, le Consolateur parfait... (Seq. Pentecôte)
Дух Святой, Утешитель...

6. Paix

Je vous laisse la paix
Je vous donne ma paix.

(Evang. Pentecôte)

Мир оставляю вам, мир Мой даю вам.

7. Lumière

O bien-heureuse Lumière... (Seq. Pentecôte)

О блаженный Свет небес...

Первая часть называется **Veni Sancte Spiritus** (лат. Приди, Дух Святой). Эти слова является начальным текстом католической секвенции, предписанным в римской литургии для мессы Пятидесятницы. Основное смысловое зерно этих строк находит выражение в лаконичной трехзвучной призывной интонации «лейттемы», открывающей эту часть, состоящей из восходящего малотерцового хода, за которым следует нисходящая малосекундовая интонация. Эта «лейттема» постепенно разрастается, фактурно оплетается, а с некоторого момента [13-й такт] к этому развивающемуся тематическому зерну добавляется тема григорианского хора *Veni Sancte Spiritus*. Она помещена в нижний педальный голос, что имеет глубинные корни в истории французской органной музыке (истоки этой традиции восходят к XVII веку и впервые проявляются в творчестве Жана Титлуза). С этого момента оба тематических элемента начинают свое развитие, проходят полифонически, меняют свое фактурное изложение (изначально тема хора проходила одногласно в басу, но в одном из проведенных она звучит в сопрано в аккордовом варианте, оплетаемая триольными фигурациями и сопровождаемая одногласно изложенной «лейттемой» в басу [65–70 такты]).



Общая медитативная атмосфера этой части подчеркивается преимущественно мягкой регистровкой, в которую иногда вкрапляются глубокие басы, объемность создается тембровыми переключками. Мерцающий фон фигураций, почти постоянно сопровождающий темы, способствует созданию атмосферы воздушности и одухотворенности.

нического склада, напевная, излучающая покой и благодать. Развитие этих элементов в 21-м такте приводит к эпизоду, в котором напевная тема оплетается сплошными мерцающими интервальными ходами, создавая образ небольшого «дуновения ветра». Это дуновение вскоре успокаивается, возвращается первоначальная фактура, которая постепенно уплотняясь, приводит нас ко второму «дуновению ветра».



И едва затихнув, это дуновение сменяется вторым разделом, *Allegro*, написанным в размере 4/4, налетающим неожиданным порывом сплошного триольного движения. Этот «шум» как бы сильного ветра заполняет собой все звуковое пространство. Из старых тематических элементов лишь мерцающее дуольное «дуновение ветерка» (на фоне продолжающегося триольного) напоминает о себе в завершающих тактах произведения.

Вспомним, что во второй части цикла («Вода») тоже именно триольное движение было связано с образом Святого Духа. Таким образом, возникает некоторое подобие «лейтритма» Святого Духа.

Четвертая часть – *Dogme* («Догма») – с первых же звуков покоряет своей значительностью и весомостью. Эта часть начинается с непрерываемого и не допускающего сомнения изречения, изложенного в темпе *Largo* аккордовой фактурой на *tutti*. Верхний голос – псалмодического

склада, содержащий многократные утверждения одного звука, между которыми движение голоса отличается мерностью и поступенностью – как бы излагает основные догматические истины божественного учения.

Монументальному эпизоду на смену приходит эпизод повествовательный, отключаются все массивные регистры, и с 33-го такта мы попадаем в атмосферу тихой и проникновенной проповеди. Аккорды периодически продолжают напоминать о себе, однако интонационное наполнение меняется. На смену репетиционным интонациям, главенствующим в первом разделе, приходит трехзвучный мотив, состоящий из двух нисходящих секундовых ходов. Поначалу не очень выделяясь, этот мотив постепенно приобретает все большую значимость. И в следующем эпизоде, *Andante*, этот мотив становится ведущим, звучит как в сольном одноголосном варианте, так и в аккордовом, многократно повторенном виде. В этом эпизоде статичность и неторопливость течения мыслей, преобладавшая до сих пор, сменяется активным действием, динамичностью. Перед нашими глазами один за другим проносятся «кадры священного писания». Об их догматическом содержании нам не дает забыть остигатный фон в среднем голосе. Тут возникает интересный ритмический эффект: «обычная ритмика» мелодического голоса в сочетании с синкопированной аккомпанирующей (в которой все восьмые длительности на слабую долю уплотняются аккордами) создает иллюзию синкопированности именно мелодического голоса.



После этого эпизода начинается раздел *Vivo*, еще более подвижный и взволнованный. Напряженность создается многократными повторами фраз, построенных на мелодическом подъеме, в пределах тритона, и падении на исходный звук с остигатным его закреплением. Постепенно фактура уплотняется, гармония просветляется, как

бы возвещая о грядущем спасении. Остинатность, присутствующая во всем кульминационном эпизоде (и красной нитью проходящая через все произведение), проявляет себя и в заключительном эпизоде Largo, приобретая в коде ритмический рисунок Бетховенской «темы судьбы», однако за счет светлой гармонии, это можно трактовать не как «рок», а как «наивысшее благо». Завершается произведение нисходящим трехзвучным мотивом, о котором уже успели почти забыть. Интересно, что на протяжении произведения этому мотиву сопутствовала различная образная сфера: спокойно-повествовательная, взволнованно-напряженная, светло-возвышенная. Здесь же она звучит трагично-осуждающе, напоминая о второй стороне догматического изречения.

Пятая часть – *Consolateur* («Утешитель»). После динамичности четвертой части, мы погружаемся в состояние медитативной задумчивости, на смену ритмической конкретности и тембральной отчетливости приходит звуковая распыленность и тембровая рассеянность. Осуждающее звучание нисходящего трехзвучного хода сменяется его утешающей ипостасью-инверсией – восходящей. Эта «тема-утешение» звучит в верхнем голосе, как бы отвечая секундовому вздоху среднего голоса, открывающему произведение, и продолжает сопровождать интонации рассказа-«жалобы» до 18 такта. С этого момента «жалобы» разрастаются до протяженных нисходящих реплик, причем средний и нижний голос движутся параллельными терциями, что подчеркивает личностный характер мелодизма. Ощущение распыленности создается за счет ритмической комплементарности тематических линий и усиливается одиночными хаотичными «каплями» глубинного баса.



В следующем разделе возвращается «тема-утешение», однако в новых ритмических вари-

антах, наслаивающихся полифонически друг на друга и приобретающих светло-возвышенный характер за счет мягких звеняще-высоких регистров. Вскоре к прозрачному звучанию верхних голосов добавляется басовый голос, в котором закрепляется ритмически стабильный вариант «темы-утешения»: «две восьмые, половинная».

Постепенно возвращается «блуждающая» ритмика, начинают вновь звучать «старые» тематические элементы, наряду с продолжающими свое существование «новыми». Спокойное и неторопливое течение мыслей не нарушается никакими эмоциональными всплесками, звуки обволакивают нас, заставляя забыть о тревогах и настраивая на светлый лад.

Шестая часть – *Paix* («Мир»). Фраза из эпиграфа полностью звучит так: «Мир оставляю вам, мир Мой даю вам; не так, как мир дает, Я даю вам. Да не смущается сердце ваше и да не устрашается» (Евангелие от Иоанна 14:27) (Иисус, «уходя» от учеников, не просто желает им мира, Он завещает им его – как некое наследство: мир Мой даю вам. Отныне они будут иметь «мир с Богом» (Рим. 5:1), потому что их грехи прощены, и таинственный «мир Божий» (Фил. 4:7) будет наполнять их жизнь, охраняя ее. Мир (человеческое сообщество) никому не может дать такого внутреннего мира, потому что, живя «в миру», люди исполнены страха смерти (Евр. 2:14–15) и боязни за будущее, которые перестают терзать тех, кто следуют за Иисусом и доверяются Ему. Таковым нет причины «смущаться» (сравните Иоан. 14:1) и «устрашаться»). Спокойной силой и духовной умиротворенностью дышит эта часть. Начальная фактура фона (аккорды на стаккато восьмыми длительностями) сохраняется практически на протяжении всего произведения. Изменяется лишь темброво-регистровая сторона и мелодическое сопровождение этого фона. Движение замирает лишь изредка и ненадолго, словно набирая воздух для своего последующего возобновления.



Основным тематическим зерном, на котором строится эта часть, является малосекундовое колебательное движение фона; малую секунду можно назвать ключевым интервалом всего произведения – на нем построен не только фон, но и часть мелодических линий. Важными также являются терцово-секстовые интонации, которые изначально зарождаются в виде линейного движения выдержанных длительностей в сопрано, а затем трансформируется в движение интервалами (терциями и их обращениями). Таким образом, можно говорить об интеграции горизонтали и вертикали в мелодическом голосе. Еще одно интересное наблюдение: сочетание консонансов этого мелодического голоса с хроматизитованным диссонирующим фоном создает арку со вторым номером этого цикла («Вода»), в котором подобное происходит в эпизодах, связанных с образом Святого

Духа, витающего над водными просторами (там в качестве абсолютного консонанса выступало мажорное трезвучие).



Отметим еще один тембральный момент. Переход терции в сексту и обратно (в примере 6 б) при не прерывающемся их общем звуке не образует мелодического движения верхнего голоса на терцию вниз и обратно, а лишь создает небольшое октавное мерцание. Из этой и подобных «мелочей» (которые еще будут упоминаться в анализе следующей части) и складывается та особая красочность в музыке французских органистов, которая вызывает восхищение, отличая стиль французских композиторов и Жанны Демесье, в частности.

Седьмая часть – *Lumière* («Свет»). Эта часть пронизана и напоена светом. Мягкие, струящиеся и мерцающие звуки органа удивительным образом обретают способность светиться, бесконечный поток неземных лучей льется на нас и окутывает собой каждую частичку звучащего пространства.



В начальном эпизоде произведения фактура трехслойная. Два слоя, мелодический и мелкочотный фоновый, в каждом такте меняют свою тембральную окрашенность, передавая свои функции из одной руки в другую и обратно, создавая тем самым эффект мерцания (при этом возникают интересные перекрещивания голосов, требующие

многомануальной реализации и указывающие на органную специфику произведения). Мерцание усиливается за счет нижнего остинатного голоса, звучащего на самом деле в 1-й октаве (в указанном автором регистре Flûte 4).

Тематически верхние слои имеют общую структуру: мелодический голос можно трактовать

как фоновый в увеличении. С подобным принципом мы сталкивались во втором произведении цикла («Вода»).

Интересный колористический момент возникает в 13-м такте: нисходящее движение двух верхних голосов, образующее в совокупности движение параллельными большими терциями по хроматизму, распределено между двумя голосами так, что каждый голос на своем мануале по очереди играет то верхний, то нижний звук соответствующей терции, что создает интересную краску в своем тембральном сочетании. Отметим, что эта идея «мерцающих терций» зарождается двумя тактами ранее и изначально имеет более статичный вид: одна гармония сохраняется на протяжении всего такта.

7 б)

7 в)

Экспозиционный раздел сменяется разработочным, в котором расширяется общий диапазон звучания и еще более усиливается красочная сторона звучания. Интересны моменты тембрового

обыгрывания одного и того же звука в различных октавах, регистрах и штриховых видах:

7 г)

7 д)

В репризно-кодовом разделе это тембровое обыгрывание проходит в варианте с педальным тремоло:

7 е)

Завершается произведение (и цикл в целом) светлым и возвышенным звучанием колышущейся, но все же утверждающейся в конце концов мажорной гармонии, которая в этом цикле символически связана с образом Святого Духа.

Выводы. Подводя итоги, отметим несколько опорных композиционно-стилевых моментов, обнаруживающихся в цикле Жанны Демесьё «Размышления о Святом Духе». Среди них:

- композиционные приемы, основывающиеся на работе с мотивом как главным элементом и тематическим зерном произведения, когда мотивы, повторяясь на разной высоте и полифонически наслаиваясь друг на друга, обретают рельеф благодаря тембровой окраске;
- большое внимание к акустическому фактору, когда при помощи регистровки и фактуры создается многоплановость звучания музыкальной ткани;
- традиционное для французской музыки внимание к колористическому фактору и звукоизобразительной составляющей произведения;
- рациональность в использовании средств выразительности, отсутствие композиционных излишеств, не оправданных драматургической концепцией;
- особый гармонический язык, игра с консонансно-диссонансной средой, когда аккорды терцовой структуры свободно перемежаются с нетерцовыми и даже кластерными созвучиями, и такое сгущение-разрежение звучности воспринимается без негативной смысловой нагрузки, как естественная гармоническая стереоскопичность;
- пианистичность, проявляющаяся как в «удобстве» фактуры для исполнителя, так и во внедрении различных фортепианных технических приемов в область органной музыки.

Список литературы:

1. Krivickaya E. D. Istorija francuzskoj organnoj muzyki: diss. doktora iskusstvovedeniya: 18.06.2004 Krivickaya Evgeniya Davidovna; [Mosk. gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo]. – M., 2004. – 337 s.
2. D'Arcy Trinkwon. Jeanne Demessieux: Portrait of a star. Organists' Review, November, 2008.
3. Dufourcq N. Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIII au XVIII siècle. – Paris, 1936.
4. Dufourcq N. La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain. – Paris, 1941.
5. Dufourcq N. La musique française. – Paris, Picard, 1970 (2-e ed.).
6. Dufourcq N. Le livre de l'orgue française. 1589–1789. – Paris, Picard, – Vol. IV. – 1972.
7. Jeanne Demessieux. Musica et memoria. URL: <http://www.musimem.com/demessieux.htm>.
8. Jean Marie Berveiller (1904 – October 21, 1976), обучался органному искусству вместе с Марселем Дюпре.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-90-95>

*Liermontova Yelena Alexandrovna,
Postgraduate student of the Department of Interpretation
and Analysis of Music at
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
E-mail: flybikes2010@gmail.com*

PSYCHOLOGICAL MARKERS OF DOMRA-PLAYER'S CREATIVE PERSONALITY IN THE CONTEXT OF MODERN SOUND-SPHERE

Abstract. In the article particulars of domra-player's psychology are outlined. Significance of domra-player's psychological markers is proven: such as psychotype, cognitive role of cultural memory, and imperativeness of will. Thus, a claim is made that domra performance acquires status of the multicultural phenomenon in the condition of the sound-sphere of the XXI century.

Keywords: domra art, psychology, emotions, cognitive precept, cultural memory, will, creative reflection.

*Лермонтова Елена Александровна,
аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковского национального
университета искусств им. И. П. Котляревского
E-mail: flybikes2010@gmail.com*

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МАРКЕРЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ДОМРИСТА В КОНТЕКСТЕ СОНОСФЕРЫ СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация. В статье очерчена специфика деятельности домриста в аспекте психологии личности. Обоснована значимость психологических маркеров творческой личности домриста: психотип, когнитивная значимость «памяти культуры», императивность воли. Делается вывод о новом статусе домрового искусства как мультикультурного явления в условиях соносферы музыкальной культуры XXI века.

Ключевые слова: домровое искусство, психология личности домриста, эмоции, когнитивная установка, память культуры, воля, творческая рефлексия.

Своеобразие музыкального искусства XX века во многом связано с трансформацией онто-сонологических условий творчества и изменением статуса музыканта-исполнителя. Присущие духовной реальности музыкального произведения расширение «тембровых границ» звучания инструмента, свобода сочетания национальных жанровых и стилевых тради-

ций – все эти признаки предопределили решение множества проблем, связанных с личностным осмыслением музыкантом-исполнителем музыкально-культурного опыта человечества. Среди них – создание интерпретаторских версий, адекватных композиторскому замыслу и специфике творческого Я исполнителя; нахождение путей его самореализации.

Особенную остроту проблемы интерпретации обретают в сфере народного инструментального исполнительства, в частности, – в домровом искусстве. Темпорально концентрированные процессы его полноправного утверждения во всех «пластах» музыкального искусства (термин В. Конен [8]) актуализируют решение задач научной рефлексии, среди которых – расширение репертуарных горизонтов, утверждение в слушательском сознании идеи плюралистичности искусства, специфики психологии музыканта-домриста в его многовекторной деятельности (исполнителя, пропагандиста-просветителя и композитора).

Таким образом, актуальность темы обусловлена глубоким интересом музыканта-исполнителя к психологическим механизмам творчества и вниманию к психологическим особенностям (маркерам) процесса коммуникативного воздействия на публику. Их теоретический анализ очерчивает нерешенные ранее проблемы специфики домрового исполнительства.

Цель статьи – изучение психологии творчества домриста в контексте современного домрового искусства Украины.

Объект исследования – современное домровое искусство Украины; предмет – психологические маркеры изучения творческой личности домриста.

Анализ последних публикаций. Изучение научных источников, посвященных домровому искусству, позволяет констатировать значительную интенсификацию в музыкальной науке психологически ориентированных исследований. Общие положения психологии искусства, музыкального восприятия и музыкальных способностей сформированы в трудах Л. Бочкарева [3], Л. Выготского [4], В. Зеленина [6], Ю. Цагарелли [16] и др. Особую актуальность эти вопросы обретают в контексте домрового искусства, пути развития которого освещаются в работах С. Белоусовой [2], М. Давыдов [5], В. Ивко [7], Н. Костенко [9], Б. Михеева [11], А. Олейника [12], В. Петрик [13],

Т. Петровой [14]. Однако целостная характеристика деятельности музыканта-домриста как системы, позволяющей выявить её психологические детерминанты в мультикультурном пространстве XXI века, находится пока еще в стадии разработки.

Изложение основного материала. Творческая деятельность домриста являет собой неотъемлемый компонент метасистемы соносферы музыкальной культуры XXI века. Изучая проявление психологических маркеров как механизмов формирования личности музыканта-исполнителя, укажем на множественность связей его деятельности с другими инструментами и образами инструментальной соносферы, звучащей в синхронии и диахронии. Эта множественность связей имеет своим основанием присущую современному домровому искусству многонаправленность творческой самореализации исполнителя. Ее проявлением, с одной стороны, является сосуществование академического, народно-инструментального и эстрадного направлений. Обуславливая историко-культурную, национально-стилевую и жанрово-образную плюралистичность домрового репертуара, функциональная многогранность домрового искусства позволяет выдвинуть гипотезу о наличии его культурно-смысловой полифоничности.

С другой стороны, реалии современности (в частности, потребность в *формировании новой слушательской установки* относительно домрового искусства) служат основой интенсификации интерпретационного потенциала музыканта-исполнителя. «Концентрация» домрового искусства в историческом времени и пространстве музыкальной культуры многократно заостряет потребность в новой генерации исполнителей-универсалов, утверждающих свой полифункциональный статус на концертных и учебных площадках, конкурсах, фестивалях. Молодая генерация домристов, ориентированная на синтез традиций народно-инструментального, академического и эстрадного (в том числе и джазового) исполнительства, на практике осуществляет стратегию

новационного прочтения классического наследия в *новых тембровых версиях*. В этом процессе не последнюю роль выполняют так называемые психологические маркеры личностного Я музыканта, участвующего в воссоздании «живой» звучащей сонофферы на паритете с другими музыкальными инструментами и сферами музицирования.

Творческая жизнь домриста в множественности историко-культурных, жанрово-стилевых направлений музыки влечет за собой такую характерную черту исполнительской психологии, как *способность к моментальной психологической перестройке*. Свобода оперирования различными культурными кодами предполагает не только высокий уровень их интериоризации, творческого, личностного осмысления «чужого» культурного опыта, но и высокий показатель лабильности творческой рефлексии. Эмоциональная лабильность современного домриста обуславливает возможность моментальной адаптации и творческой самореализации в перманентно изменяемых культурно-смысловых контекстах. Вместе с тем, эмоциональная лабильность является следствием функционирования современного домрового искусства в сольном, ансамблевом и оркестровом вариантах. Полифункциональность домры в контексте оркестрового исполнительства предполагает способность исполнителя к многократным эмоциональным переключениям, вызванным сменяемостью солирующей и аккомпанирующей функции (в оркестровых tutti).

Эмоциональная лабильность как психологический маркер творческого облика современного домриста связана и с его мультинаправленной самореализацией. Совмещение исполнительской, композиторской, педагогической, интерпретаторской, просветительской деятельности является мощным фактором формирования региональных домровых школ, сохранения, трансляции и репрезентации их традиций, детерминантой утверждения домрового искусства в его культурно-полифоническом качестве.

Факторами психологической специфики домрового искусства выступают особенности органиологии инструмента и исполнительской техники, а также сложившиеся в практике исполнителя жанрово-стилевые приоритеты. Камерность звучания домры, ограниченность динамики, тремолирующая кантилена «компенсируются» высоким эмоциональным «током», насыщенностью тонкими вибрациями звукового мира музыки для домры, её изысканностью и жизнеутверждающим, озорным духом, близким к фольклорной (песенно-танцевальной) стихии мироощущения.

Красота и значимость домровых образов в современной соноффере музыки XXI века подтверждаются исключительной интенсивностью шкалы лирических и танцевальных репрезентаций при разнообразии тембровой палитры, активностью и визуальной экспрессивностью приемов звукоизвлечения, присущие только домре виртуозность, струнно-смычковая моторика, импровизационность. Именно эти качества позволили домре поистине «ворваться» в сферу академического инструментального исполнительства в 50-е-60-е годы прошлого века и покорить публику уже в первых образцах жанра концерта для домры, в частности, в творчестве старшей генерации композиторов Украины Д. Клебанова, К. Доминчена, К. Мяскова.

Весомым фактором эмоциональной концентрации домрового искусства является его тяготение к жанру миниатюры (циклу миниатюр). Эта излюбленная сфера творчества присуща выдающимся представителям современного домрового искусства – композиторам и исполнителям в одном лице Б. Михееву, В. Ивко, А. Цыганкову, А. Матряшину.

Эмоциональная концентрированность домрового искусства связана с «перевоспещением» классических произведений для других инструментов в «усечении» – «сжатии» циклических форм (в частности, жанра скрипичного концерта) до первых / финальных частей блестящего, импровизационно-виртуозного характера [10]. Истоки эмоциональной напряженности

связаны и с иным жанровым полюсом домрового искусства – сферой лирической рефлексии, репрезентированной в композиторском творчестве Б. Михеева и В. Ивко образцами концертного жанра, тяготеющего к одночастности и предельной технической сложности.

Заметим, что психологический «портрет» современного домриста отмечен комплементарностью, вследствие приоритетности утилитарных, эстетических и интеллектуальных эмоций на различных этапах исполнительского постижения произведения. Обеспечивая автоматизацию двигательной, моторной активности исполнителя [1, 20–25], утилитарные эмоции служат необходимой технической основой воплощения композиторского замысла. Эстетические эмоции, с учетом тезауруса исполнителя, его музыкального интеллекта (уровень владения культурными кодами и их интерпретирования) служат фундаментом исполнительской выразительности, обеспечивая плодотворность интонирования тем-образов, осмысленного и живого воспроизведения звука [14, 253]. Эстетические и интеллектуальные эмоции являют собой не только содержание целостного постижения произведения («мышления в широком значении – концептуального, образно-драматургического, психологического, ассоциативного, инструментального» [5, 97]), но и основу самореализации домриста как *homo interpretator* (термин Л. Шаповаловой [17]). Целостный образ интерпретатора имманентно заключается в органичном единстве психологических маркеров его творческого Я.

Смысловая «полифоничность» современного домрового искусства побуждает к осмыслению значимости когнитивного компонента, без чего не возможна функция рефлексии как психологическое условие творчества. Рефлексивно-когнитивный маркер, связанный с необходимостью творческого понимания культурных кодов и репрезентации готовых смыслов в новационном преломлении тембровых и артикуляционных возможностей инструмента, является не только импульсом

к интериоризации глубинных смыслов содержания музыкального произведения. Будучи основой будущей (новой) интерпретации и закрепленного в сознании культурного опыта, когнитивный механизм творчества домриста обеспечивает неразрывное единство коммуникации в триаде «композитор – исполнитель-публика», эмоциональный резонанс и с произведением и аудиторией.

Органология инструмента также обуславливает значимость когнитивного начала в домровом искусстве в связи с необходимостью осмысления на рациональном уровне технологической специфики исполнительства, в частности, особенностей тремолирования [10, 265], функционирования исполнительского аппарата в условиях преобладания интенсивных мелких пульсирующих движений, а также конкретных условий исполнительского акта (акустики, особенностей концертной программы, специфики аудитории).

Память домриста, являя собой сущностный компонент психологии музыканта [6], в силу онтологической специфики домрового искусства предстает в принципиальной взаимообусловленности ее видов (зрительная, двигательно-моторная, слуховая, абстрактно-логическая). Обеспечивая масштабность и глубину тезауруса музыканта, глубинное осмысление культурных кодов, именно «память культуры» как маркер выстраивает творческую позицию домриста как интерпретатора художественного опыта человечества. Так полифоничность мышления современного домриста свидетельствует о вхождении этого вида исполнительского искусства в сонорную ауру музыкально-исполнительской культуры современности.

Сложность пути музыканта-домриста по реинтерпретации культурного наследия скрипичного (или фортепианного) искусства и преодолению перцептуальной инерции, связанной с «неожиданностью» его тембрового переинтонирования, позволяет позиционировать другое важнейшее качество исполнителя – его волю в качестве психологического маркера его деятельности. Воля

служит побуждающим импульсом к формированию нового образа произведения в силу специфики звукового образа домры, во многом определяемых приоритетностью его жанров (переложений, транскрипций, обработок). В связи с этим необходимо акцентировать значимость интерпретации классического наследия в аспекте темброво-артикуляционного и фактурно-динамического переинтонирования в творчестве выдающихся исполнителей украинской домровой школы Б. Михеева, В. Ивко, Н. Костенко. Вместе с тем, воля как маркер психологии домриста детерминирована органо-технической спецификой инструмента, обуславливающей значительность мышечных усилий при преобладании тремоло, мелкой моторики, асинхронности движений рук.

Воля является также залогом творческой рефлексии домриста, направленной на преодоление инерционного стереотипа трактовки домры как исключительно народного инструмента. «Ускоренная» эволюция домрового искусства придала особую остроту проблеме формирования его методического фундамента, демонстрирующего активность процесса «модуляции» домры из прикладной сферы в академическую, сопряженную с сохранением исторически сложившихся традиций. Триада «история-преемственность-школа», утверждаемая Б. Михеевым как основа воспитания домриста [15, 5–6], является сущностным импульсом к проявлению воли, выраженной в устремленности выдающихся домристов и педагогов М. Гелиса, Н. Лысенко, В. Комаренко, Ф. Коровая, Е. Бортника, В. Михелиса, Г. Казакова к духовной связи поколений исполнителей и утверждению самостоятельности и творческой неповторимости домровых школ Харькова, Киева, Донецка, Одессы, Львова.

Немаловажным фактором, определяющим особое значение воли как психологического маркера личности и деятельности домриста следует признать сознательную установку выдающихся музыкантов на творческий эксперимент. Ее ярчайшим воплощением на протяжении XX ст. яви-

лась деятельность Г. Казакова, А. Емельянова по усовершенствованию инструмента и созданию семейства домр, а также эксперимент В. Соломина, А. Стоколоса и А. Степановича по созданию электронной домры. Иное измерение творческой воли, направленной на сохранение сложившихся в домровом искусстве традиций и всестороннее расширение технических и жанрово-стилистических горизонтов (в частности, экспериментальными приемами исполнительства) демонстрируют Б. Михеев, В. Ивко, А. Олейник, В. Соломин.

Выводы. Домровое искусство как уникальное явление современной соносферы, отмеченное исключительной интенсивностью эволюции и культурной полифоничностью, являет собой пример формирования и утверждения нового образа исполнителя. В качестве атрибутивных маркеров психологии личности домриста следует выделять его психотип: исключительную эмоциональную лабильность и концентрированность воли; высокий уровень взаимосвязи утилитарных, эстетических и интеллектуальных эмоций; значимость когнитивного начала, детерминированного необходимостью интерпретации культурных кодов; рациональное осмысление исполнительской техники.

Среди психологических маркеров существенна роль музыкальной памяти, а также культурной памяти как условия свободы оперирования культурными кодами в процессе творческой самореализации музыканта, шире – мультинаправленности эволюции домрового искусства.

Творческая рефлексия домриста психологически тесно связана с преодолением технических сложностей исполнительства, с одной стороны, и слушательской инерции – с другой. Результатом процесса интенсификации нового звукового образа домры становятся такие показатели, как максимальное «раздвижение» виртуозно-технических, жанрово-стилистических и национально-стилевых границ домрового искусства, усовершенствование инструмента, формированием методических основ и региональных педагогико-исполнительских школ.

В своей комплементарности психологические маркеры творческой личности домриста являются подтверждением нового статуса домры в контексте соносферы музыкальной культуры современности.

Список литературы:

1. Baj Yu. Utilitarni (prikladni) emocii u muzichno-vikonavs'kij diyal'nosti: postanovka problemi // Problemi pidgotovki suchasnogo vchitelya. – Uman', 2018. – № 18. – S. 18–26.
2. Bilousova S. V. Vikonavs'ke intonuvannya na domri // Ukraïns'ka kul'tura: minule, suchasne, shlyahi rozvitku: nauk. zb. – Rivne: RDGU, 2018. – Vip. 28. – S. 171–177.
3. Bochkarev L. L. Psihologiya muzykal'noj deyatel'nosti. – M.: Institut psihologii RAN, 1997. – 351 s.
4. Vygotskij L. Psihologiya iskusstva. – M.: Iskusstvo, 1968. – 576 s.
5. Davidov M. Aspekti fahovogo mislennya muzikanta-vikonavcy // Aktual'ni pitannya gumanitarnih nauk. – Kiïv, 2013. – Vip. 7. – S. 93–118.
6. Zelenin V. Samoaktualizacijna model' funkcionuvannya pam'yati v praktici muzikanta-vikonavcy // Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti: zb. nauk. st. HDUM
7. imeni I. P. Kotlyarevs'kogo: Kognitivne muzikoznavstvo-2. – Harkiv: Vid-vo «S.A.M.», 2011. –
8. Vip. 32. – S. 109–123.
9. Ivko V. M. Tekhnika instrumental'nogo intonuvannya // Aktual'ni napryamki rozvitku akademichnogo narodno-instrumental'nogo mistectva: materiali Drugoi Vseukraïns'koi naukovopraktichnoi konferencii. – Kiïv: Muzichna Ukraïna, 1998. – S. 45–46.
10. Konen V. Dzh. Tretij plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka. – M.: Muzyka, 1994. – 160 s.
11. Kostenko N. E. Sovremennaya teoriya i praktika domrovogo ispolnitel'stva v Ukraine // Tradicii ta novacii u vishchij arhitekturno-hudozhnij kul'turi Ukraïni. – Harkiv, 2014. – Vip. 2. – S. 33–37.
12. Litvinec T. A. Koncert № 1 dlya skripki s orkestrom N. Paganini v repertuare domrista // Muzichne mistectvo: zb. nauk. statej. – Donec'k-L'viv, 2012. – Vip. 12. – S. 259–268.
13. Miheev B. Akusticheskie zakonomernosti zvukoobrazovaniya na domre i ih ispol'zovanie v rabote nad zvukoizvlecheniem. – Har'kov, 1990. – 24 s.
14. Olejnik A. Domrove tremolo v aspekte ritoricheskogo soderzhaniya ispolnitel'skih priemov igry // Visnik KNUKiM. Seriya: Muzichne mistectvo. – Kiïv, 2018. – № 1. – S. 57–66.
15. Petrik V. Specifika domrovogo instrumentalizmu // Davidov M. Vikonavs'ke muzikoznavstvo. Enciklopedichnij dovidnik. – Luc'k: VAT «Volins'ka oblasna drukarnya», 2010. – S. 316–317.
16. Petrova T. S. Motorika v tekhnike domrista // Muzichne mistectvo: zb. nauk. st. – Donec'k-L'viv: Yugo-Vostok, 2012. – Vip. 12. – S. 249–259.
17. Revuc'kij L. Sonechko. 20 ukraïns'kih narodnih pisen'. Transkripciya dlya chotiristrunnoi domri v suprovodi fortepiano M. T. Lisenka. Pedagogichnij repertuar mistec'koi shkoli. – Kiïv: «AGAT PRINT», 2018. – 44 s.
18. Cagarelli Yu. A. Psihologiya muzykal'no-ispolnitel'skoj deyatel'nosti: uchebnoe posobie. – Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2008. – 212 s. [Elektronnij resurs]. – Rezhim dostupa:
19. URL: <http://eanw.info/enzilkopedia/psychology-muzikalino.pdf/> (data zvernennya 03.01.2020).
20. Shapovalova L. B. Duhovnaya real'nost' muzykal'nogo proizvedeniya i metody ee poznaniya // Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki, ta teorii i praktiki osviti. Kognitivne muzikoznavstvo: zb. nauk. st. Hark. nac. un-t mistectv im. I. P. Kotlyarevs'kogo. – Harkiv: Vidavnictvo «S. A. M.», 2014. – Vip. 40 – S. 11–32.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-96-102>

*Li Yang,
postgraduate student, of the Department
of Theory and History of Music, Faculty of Music,
Kharkov State Academy of Culture, Ukraine
E-mail: lian76712@gmail.com*

FEATURES OF FORMATION OF THE TIMBRE ARCHETYPE OF AN OLD CHINESE FLUTE

Abstract. The article is devoted to the study of the peculiarities of the formation of the timbre archetype of the ancient Chinese flute, which influenced the development of the flute instrumental style in the music of China in the 20th century. Through the analysis of the figurative and semantic content of the works for the flute by Chinese authors, the sound-images semantics of ancient Chinese instruments – flutes xiao, di, bamboo pipe, through which the timbre-archetypal characteristics of the composer's text were formed.

Keywords: musical art of China, musical instrument, flute, ancient Chinese flute, timbre, timbre archetype.

*Ли Ян,
Харьковская государственная академия культуры,
аспирант кафедры теории и истории музыки,
факультет музыкального искусства, Украина
E-mail: lian76712@gmail.com*

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ТЕМБРОВОГО АРХЕТИПА СТАРИННОЙ КИТАЙСКОЙ ФЛЕЙТЫ

Аннотация. Статья посвящена исследованию особенностей формирования тембрового архетипа старинной китайской флейты, повлиявшей на развитие флейтового инструментального стиля в музыке Китая XX в. Посредством анализа образно-смыслового содержания произведений для флейты китайских авторов раскрывается звукообразная семантика старинных китайских инструментов – флейт сяо, ди, бамбуковой свирели, посредством которой сформировались темброво-архетипические характеристики в композиторском тексте.

Ключевые слова: музыкальное искусство Китая, музыкальный инструмент, флейта, старинная китайская флейта, тембр, тембровый архетип.

Постановка проблемы. В содержании большинства программных произведений для флейты китайских композиторов XX в. прослеживается тенденция претворения народно-инструменталь-

ных традиций, стилистики и интонационного строя, господствовавших на протяжении предшествующих столетий. Данное условие формирует в композиторском тексте самобытное образно-

семантическое содержание, связанное с формированием национального тембрового архетипа флейты – инструмента, ассимилировавшего особенности европейской и китайской культур.

В музыкальном искусстве Китая флейта имеет древнейшие корни и по праву занимает особое место. Тембровый архетип современной флейты в китайской музыкальной культуре – это понятие синтетическое, поскольку складывается не только из технических, акустических и выразительных возможностей инструмента, претворяющих интонационную и жанровую семантику инструментального стиля. Важной составляющей понятия «тембровый архетип инструмента» является онто-сонологические основы звуко-музыкального сознания культуры. Каждый музыкальный инструмент служит своеобразным символом национальной культуры, отражающий цивилизационную специфику и макрокосм бытия.

Тембровый архетип старинной китайской флейты обусловлен интонационно-стилевой и жанровой семантикой древнейших представителей из семейства духовых инструментов – флейты ди, сяо, пайсяо, хулуси и других. Их тембровое амплуа формировалось в связи с историей происхождения инструментов, усовершенствования устройства, интонационной практикой бытования, музицирования, способом звукоизвлечения. Старинные флейтовые инструменты, прошедшие многовековую историю развития и имеющие особую этноорганологическую, интонационно-стилевую и жанрово-семантическую специфику, расширили свой художественный диапазон в контексте национальной культуры, закрепив за собой набор устойчивых признаков инструментального стиля.

С момента стабилизации в историческом музыкальном сознании интертекстуальной семантики звукообраза старинной флейты ди, сяо происходит формирование художественно-акустических и «семантических фигур» (термин Л. Н. Шаймухаметовой) или знаков-образов, которые и формируют тембровый архетип инструмента. Таким об-

разом, технические, акустические, выразительные предпосылки формируют жанрово-интонационную семантику образа инструмента, который на протяжении долгого исторического периода формирования в музыкально-историческом сознании национальной культуры приобретает устойчивое значение тембрового архетипа.

Цель статьи – раскрыть особенности формирования тембрового архетипа старинной китайской флейты, повлиявшие на звукообразную семантику композиторского творчества XX столетия.

Степень научной разработанности. Исполнительские традиции, в контексте которых формировалось представление о тембровом архетипе китайской флейты, сохранились в традиционном искусстве современного Китая, что послужило стимулом для создания целого ряда научных трудов.

Поскольку флейта занимала особое место среди оркестровых инструментов традиционного китайского театра (например, драмы цзинцзюй), то Т. Будаева в диссертационном исследовании дает характеристику старинной флейты ди, семантика образа которой связана с актерскими амплуа главных персонажей [1].

Исследователь Ван Дон Мей раскрывает образно-семантическое значение звучания флейты в связи с музыкально-эстетическими воззрениями и национально-культурными основаниями древней культуры. Автор диссертации «Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры» [2] раскрывает особенности проникновения музыкальных традиций Азии в музыкальное наследие Китая, в частности в культуру игры на флейтовых инструментах.

Мао Нань в своей диссертации излагает научную концепцию развития флейтового искусства, содержание которой раскрывает специфику взаимопроникновения традиций и новаций в XX ст., эволюции представлений о традиционных способах и приемах игры на флейте, их переосмысление под влиянием исполнительской культуры Европы [4]. Межкультурное влияние Европы и Азии

позволило осознать самобытность китайского флейтового искусства, имеющего древние корни, темброво-семантического статуса инструмента в контексте духовных, музыкально-эстетических воззрений китайского народа.

Изложение основного материала. Старинная китайская флейта – обобщенное название семейства старинных духовых инструментов, которые прошли несколько исторических этапов развития в контексте традиционной культуры – археологический, этнографический и академический. Данная периодизация обусловлена существенными изменениями в эволюции флейтового искусства Китая – разграничение инструментов, которые уже не используются в музыкальном обиходе и становятся больше объектами исторического и археологического изучения. Например, флейта гуди – древнейшая разновидность китайской флейты, которая изготавливалась из костей крупных птиц и в современной исполнительской практике уже не используется [5]. Будучи памятником духовной культуры Китая, конструкция гуди указывает на то, что предки китайского народа, которые жили в бассейне реки Хуанхэ в период раннего неолита, уже использовали семиступенчатый звукоряд и обладали высоко развитой доисторической музыкальной культурой.

Бамбуковая китайская флейта, относящаяся к этнографическому периоду, уходящему своими корнями в период IV–III тысячелетиях до нашей эры, отражает историко-этнологическую взаимосвязь с традиционным народно-инструментальным музицированием, подготавливающим рождение профессиональной практики народно-инструментального искусства.

Наряду с инструментальной музыкой, флейта имела связи в древнем Китае и с вокальной музыкой, о чем свидетельствуют многочисленные записи в книге «Шицзин». В древних лиро-эпических текстах повествуется о процессе создания поэтами-музыкантами песен с философским содержанием, которые в обязательном порядке исполнялись

под сопровождение флейты сяо. Долгое время исполнительство на флейте сяо хранилось в контексте придворной традиции, но немного видоизменяясь, развиваясь и совершенствуясь приобретала другой смысл. Сохраняя свое магическое и мифологическое значение в культуре Китая, продольная флейта сяо до настоящего времени, функционирует в контексте народно-инструментальной и академической практики.

Традиционный флейтовый инструментарий в период древней истории Китая был уже на высоком уровне развития и имел внутреннюю дифференциацию. В репертуаре флейтовых исполнителей входили как ансамблевые, так и сольные произведения для флейты с голосом. Существовали также жанрово-стилевые разновидности инструментальной музыки, такие как «я-Юэ» (для официальных конфуцианских церемоний), «су-Юэ» (в стиле народной музыки).

Особое значение в древнем Китае мало и сольное исполнительство на флейте ди, которое имеет большое значение в развитии современного флейтового исполнительства. Её распространение в сольном исполнении и в оркестре обусловлено древней традицией, а с развитием оперно-театральной культуры ее стали использовать для аккомпанемента в традиционной китайской опере. Существовало две разновидности флейты ди, использование которых зависело от практики музицирования и жанрового назначения: «цюйди» использовалась в оркестре музыкальной драмы жанра «Куньцзюй», а «банди» (с более высоким звуковым строем) – в оркестре музыкальной драмы жанра «банцзи» [1, С. 12].

Темброво-регистровая окраска звучания зависела от качества вдвухания воздуха к отверстиям, среди которых есть один уникальный отверстие, покрывается тонкой (микронного измерения) камышовой пленкой, которая вибрирует во время игры. Эта своеобразная мембрана клеится с помощью китайского растения типа чеснока, но она быстро изнашивается. Это придает инструменту

яркий, неповторимый звонкий тембр, аналог которому трудно найти в мире.

С усовершенствованием техники игры на флейты ди развивались и ее темброво-выразительные возможности. Так, в эпоху Сун, флейта становится неотделимым атрибутом развития стихотворного жанра «Цы» (в переводе с китайского языка означает «неравносложные стихи»), а также драмы «Юаньцю». Флейта стала одним из ведущих инструментов не только в народной музыкальной культуре, но и необходимым инструментом – выразительным тембровым архетипом драмы и «пения стихотворения».

Флейта сяо, которую до времен династии Тан (VII–X века) считали родственной богатоствольной флейте, пайсяо (аналог флейты Пана), изготовленной из бамбука, используется и по сей день в сольном исполнении, в оркестре, в ансамбле, а также для аккомпанемента традиционной в жанре китайской оперы. С ростом популярности поперечных флейт в XII веке сформировалось современное деление на многоствольные флейты пайсяо, поперечные ди и продольные сяо. Эти разновидности закрепились в придворной и народной музыке в период расцвета китайской музыки, который относят ко времени правления династий Суй и Тан.

Новый этап в развитии китайской музыки связан с возрождением учения Конфуция и началом правления династии Сун. Особой популярностью в этот период пользуются зрелищные искусства разных жанров: разыгрываются в балаганах («вацзи») песенные сказы с инструментальным сопровождением («Чжунгун-дяо»); драмы («чуаньцзю»); музыкальные драмы («наньцю») [2, с. 22–23]. Развитие этой области музыкального искусства приводит к первой кульминации, которая возникает в эпоху Юань-Мин – появление жанра музыкальной драмы.

Музыкальная драма XII–XIII веков была ярким явлением в культурной жизни региона, она имела значительное влияние на музыкальные традиции таких стран, как Корея, Япония, Вьетнам.

На базе основных жанров происходит дальнейшая жанровая дифференциация флейтовой музыки, и возникают региональные разновидности исполнения. Самым результативным в этом плане оказался жанр народно-песенных сказаний. Интересно, что формирование разновидностей связано с различным инструментальным составом, и в результате различные локальные разновидности сказаний исполнялись в сопровождении тех или иных инструментов. например: Дага – песенный сказ исполнялся в сопровождении струнных и барабана или флейты пайсяо; Циньшу – в сопровождении гитары или флейты сяо; Таньци – в сопровождении пипы или флейты хулуси. Но это не единственный состав инструментов, поскольку в зависимости от выбора той или иной флейты менялся звукообразный содержание программной пьесы. Например, песенная исповедь цзоучан (театрализованная песня в лицах) могла выполняться, в отличие от других параллельно существующих жанров, несколькими разновидностями флейты – сяо, ди, пайсяо, хулуси.

Другое направление в развитии жанров связано с подразделением их на образные группы, различные по темпам. Так появились «куайбань» (скорая рассказ) для лейти сяо пайсяо и «маньбань» (медленная рассказ) для флейты хулуси, ди [2, С. 23]. Эти жанры рассказов сохранили свое значение в течение многих веков, вплоть до XX века. Разновидности традиционной китайской флейты имеют ментально-психологические значения. Их красивое звучание с характерным темброво-колористическим окраской, обусловленной естественным материалом из которого сделаны инструменты, узнается с первых звуков. Звуки бамбуковой или тростниковой флейты сразу ассоциируются с чем-то восточным, всплывают в голове все известные связанные с этим образы – просторных китайских природных ландшафтов, буддийских гор и храмов, чайных и рисовых полей.

Таким образом, в результате рассмотренных нами особенностей формирования и развития основных разновидностей старинной китайской

флейты, стало возможным создать типологию её тембровых архетипов, которые составляют основу образно-семантического содержания большинства программных сочинений китайских композиторов XX ст. Назовем три основных тембровых архетипа старинной китайской флейты:

1. *Пастушья флейта или бамбуковая свирель* – прообразом является продольная флейта Ди, имеющая высокий строй;

2. *Флейта Неба* – прототипом является продольная флейта сяо;

3. *Бамбуковая флейта драмы кунцуй* – образ поперечной флейты Ди и её основных разновидностей – цюйди и банди, которые изготавливались из разнообразных природных материалов (бамбука, тростника, ценных пород дерева, нефрита).

Кроме этого у традиционной китайской флейты широкие возможности в звуковой изобразительности. С помощью неё можно воссоздавать звуковые образы природных ландшафтов (горные пейзажи с особенной акустикой реверберации), подражать переливчатому пению птиц, а также выражать широкую палитру эмоциональных образов-состояний, требующих разнообразного исполнительского дыхания, или можно создавать веселую танцевальную атмосферу, следование за ритмом танцующих людей.

Приведем несколько примеров, демонстрирующих особенности тембрового архетипа старинных китайских флейт, воссозданных выразительными средствами современной оркестровой флейты в композиторском творчестве XX в.

Тембровый архетип пастушья флейты, сложившийся в музыкальном искусстве не только Китая, но и в контексте культур европейской цивилизации, характеризуется как неизменный атрибут пасторальной образности, пантеистической сюжетике, связанной с темой «Человек и природа». Образ пасторальной или пастушья флейты получил широкое преломление и музыке XX века – времени динамического развития китайской флейтовой музыки, попавшей под влия-

ние воздействия инструментального западноевропейского искусства. Например, китайский композитор Ли Хуанджи в миниатюре для флейты с фортепиано «Пастушок с флейтой», написанной в 1938 г., претворяет тембровый архетип пастушья флейты через семантические образы-знаки: изящность повторяющихся пунктирных и триольных мотивов, имитация игры на небольшой флейте с тембровым диапазоном в октаву, отсутствие длинной кантилены, наличие кратких виртуозных фраз-наигрышей с форшлагами, высоки регистр второй и третьей октавы. Таким образом визуально (в графическом рисунке нотного текста) и интонационно (в темброво-звуковом воплощении) подчёркивается традиционная связь образа флейты в семантика леса, природы, чистоты свежего пространства полей и пастбищ. Создается звуковая атмосфера природного ландшафта с ярко выраженным национальным колоритом, который воссоздается традиционными средствами китайского музыкального языка. Однако природный пейзаж в китайской культуре никогда не понимался как бессмысленный звучащий фон, а как поэтическая звуковая картина, в которой тембровый архетип пастушья флейты персонифицирует образ человека – лирическое Я. Подобный пример мы находим в анализе сочинения для флейты «Яркое солнце сияет над горами Тянь-Шань» Хуана Хувэя [3]. Исполнитель своей творческой волей «очеловечивает» звучащий персонаж на фоне «танцующих» ярких красок живописной природы.

Тембровый архетип флейты сяо, олицетворяющий образ флейты Неба – это философское понятие, связанное с онтологическим миропониманием устройства мироздания. Образ «флейты Небес» или «флейты Неба» описывается в древних даосских текстах Чжуан-цзы, в которых в процессе повествования способа игры на инструменте описывается принцип бытия: «в мире нет принципа, управляющего явлениями, но все существует “само по себе”, так что, по заме-

чанию комментатора Го Сяна, “чем больше вещи отличаются друг от друга по своему облику, тем более они подобны в том, что существуют сами по себе”» [6]. Музыка, согласно Чжуан-цзы, – это мир, настроенный как флейта – между миром земли, человека и неба. Флейта Неба – это высшее онтологическая категория, обозначающая невыразимый, но очень глубокий смысл – Ничто, Пустота, Темнота, Чистота. Только через звуки флейты можно постичь всю глубину и высоту Дао.

Примером может служить авторское произведение для флейты-соло Чжао Цзипина «Чистота», написанного по случаю проведения Второго Пекинского конкурса флейтистов в 2000 г. В этом произведении используются современные техники письма – серийная техника, атональность, алеаторика. Это связано с желанием автора продемонстрировать всему миру неограниченные возможности инструмента, автора-исполнителя и композитора, который смог сочетать авангардные художественные приемы с утонченным звукообразом флейты. Нотный текст изобилует пассажными «россыпями» звуков в разных регистрах – от ноты до первой октавы до ноты соль третьей октавы. В нижнем регистре флейтовое звучание напоминает нам «земное звучание» старинных бамбуковых флейт сяо – с мягким, приглушенным тембром, а техника исполнительского дыхания не требует глубокого вдоха.

С первой фразы становится ясными приметы тембровой семантики старинной флейты сяо – неторопливый темп изложения, ярко интонационно-звуковые всплески и затухающие звуки

в конце фраз, монологический рисунок тематизма средней части изображает фигуры человеческой речи, медленную речитацию на одной низкой ноте (ноте ре первой октавы). Образ флейты передает нам состояние медитации, поскольку в древности флейта сяо считалась инструментом отшельников и мудрецов, а игра на ней – формой медитации.

Слово «сяо» связывалось с конфуцианским понятием «ди», обозначающим очищение разума от зла. Музицирование в этот момент требует определенной *само*-концентрации: если человек находится в возбужденном состоянии, то он не сможет попасть в нужное медитативное состояние. Игра на сяо – «флейте Неба», помогает очистить разум и достичь спокойствия сознания, умиротворенности духа. Чем выше подымается мелодия по регистру, тем чище и прозрачней становится звук флейты.

Таким образом, тембровый архетип старинной китайской флейты прошел долгий путь формирования, приобрел образно-сематическое воплощение в произведениях китайских композиторов XX столетия. В ходе развития китайского флейтового искусства были заложены основы профессионального флейтового исполнительства, сформированы основные разновидности инструмента, национальные жанры и стили, в которых создавалась музыка для традиционной флейты. На основе традиционного флейтового исполнительства и творческих достижений, в Китае с началом XX века наступает этап становления флейтового концертной традиции европейского образца.

Список литературы:

1. Budaeva T. B. Muzyka tradicionnogo kitajskogo teatra czinczyuj (Pekinskaya opera): avtoref. dis... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo». – Moskva, 2011. – 26 s.
2. Van Don Mej. Velikij shelkovyj put' v istorii kitajskoj muzykal'noj kul'tury: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo». – Sankt-Peterburg, 2004. – 154 s.
3. Lyan' Icen'. Na peresechenii muzykal'nyh tradicij Kitaya i Evropy: flejta v sochinenii «Yarkoe solnce siyaet nad gorami Tyan'-Shan'» Huana Huveya. Muzyka i vremya: nauchnyj kritiko-publicisticheskij zhurnal. – M.: Nauchtekhlitizdat, 2019 g. – No. 9. – S. 52–57.

4. Mao Nan' Put' razvitiya flejtovoj muzyki v Kitae HH stoletiya: ot uchebnyh sochinenij v klasse kompozicii k sozdaniyu hudozhestvennogo reperuatra flejtista-ispolnitelya. Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremeni: sbornik nauch. tr. SPb: Skifiya-Print, 2018.– Vyp. 9.– Ch. 1.– S. 172–175.
5. Chzhan Czyuchzhun, Garman Harbult, Chansuj Van, Chzhaochen Kong Samyj staryj igrovoj muzykal'nyj instrument, najdennyj na territorii rannego neolita Czyahu v Kitae. Priroda. 23 sentyabrya 1999. URL: <http://www.nature.com/nature/journal/v401/n6751/pdf/401366a0.pdf> >.
6. Chzhuan-czy [perevod V.V. Malyavina].– M.: «Mysl'», 1995; 2003. URL: <http://psylib.org.ua/books/chuan01/txt02.htm>

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-103-106>

*Lu Yujun,
Postgraduate student, Department of music theory and composition
Odessa A. V. Nezhdanova Odessa Music Academy
E-mail: 124767477@qq.com*

“VARIATIONS ON CORELLI’S THEME” FOR PIANO OP. 42 SERGEY RACHMANINOV AS THE TOP OF THE MANIFESTATION OF CITATIONALITY IN THE WORKS OF THE COMPOSER

Abstract. The article provides a holistic analysis of dramaturgy of the cycle “Variations on a Corelli theme” by S. Rachmaninov, characterizes the compositional principles of the development musical material. It is emphasized that the main idea designed by S. Rachmaninov in his work is a complex line of development lyrical images.

Keywords: variations, cycle, compositional principle, citationality, dramaturgy.

*Лу Юйцзюнь,
Соискатель кафедры теории музыки и композиции
Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой
E-mail: 124767477@qq.com*

«ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ КОРЕЛЛИ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ОР. 42. СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА КАК ВЕРШИНА ПРОЯВЛЕНИЯ ЦИТАТНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА

Аннотация. В статье проводится целостный анализ драматургии цикла «Вариации на тему Корелли» С. Рахманинова, характеризуются композиционные принципы развития музыкального материала. Подчеркивается, что основная идея, которую разрабатывает С. Рахманинов в своем произведении – сложная линия развития лирических образов.

Ключевые слова: вариации, цикл, композиционный принцип, цитатность, драматургия.

Наиболее ярко цитатность как композиционный принцип в творчестве С. Рахманинова проявилась в жанре вариаций на заимствованную тему (под понятием «цитатность» в музыке мы понимаем постоянное использование заимствованного материала в процессе общего развертывания драматургии музыкального произведения). Впервые Рахманинов использовал «чужие» темы в произведении «Три русские песни» для оркес-

тра и хора, до этого в сочинениях композитором были созданы мелодии, интонационно предельно близкие народным. Именно чужие темы будут положены в основу дальнейших произведений зарубежного периода творчества Рахманинова.

Вершиной проявления цитатности стали «Вариации на тему Корелли» для фортепиано ор. 42 С. Рахманинова – далеко не ординарное, сложное, развернутое виртуозное произведение.

Структура и содержание вариаций, их жанровое и стилистическое разнообразие, технические трудности, да и многие другие особенности произведения достойны того, чтобы целостно проанализировать особенности его драматургии.

Последнее крупное произведение для фортепиано-соло Рахманинов создал летом 1931 года в Клерфонтене (под Парижем). В качестве цитаты Рахманиновым была использована тема скрипичной сонаты № 12 (op. 48, Andante) итальянского композитора и скрипача А. Корелли (1653–1713), которая в свою очередь представляла собой вариации на старинный испанско-португальский напев «Фолия». Строгая, классически стройная тема в духе траурного средневекового танца-шествия сарабанды, представлена у Рахманинова практически в том же виде, что и у Корелли.

Цикл Рахманинова состоит из темы, 20-ти контрастных по жанру, характеру и настроению вариаций и коды. Условно произведение можно поделить на три составные части, разделенных Интермеццо: экспозиционная (вариации № 1–10), срединная (№ 11–13), репризная (№ 14–20). Первая и третья – драматического плана, срединная – просветленная, лирическая («не то грезы о счастье, не то воспоминания о счастливом прошлом среди бушующего водоворота жизненной стихии» [1, С. 137]).

В экспозиционной части вариационного цикла композитор предлагает первичный показ темы и ее вариаций, которые охватывают как бы две контрастные сферы: главной партии и побочной партии, которые отличаются как фактурно, так и жанрово. Сфера Главной партии (ГП) связана с лирическими образами, сфера побочной партии (ПП) – изложена через образы трагические. Обратим внимание, что постепенно происходит как бы перестановка функций главной и побочной партий.

Вариации, объединённые в экспозиционную сферу ГП (Тема и Вариации №№ 1–4), написаны в общей форме большого восьмитактового периода, размер единый трехдольный ($\frac{3}{4}$), темп

медленный, спокойная динамика, то есть главная партия характеризуется лирической линией в драматургии вариаций. Вариации, объединённые в экспозиционность побочной партии (№№ 5–10) также имеют ряд общих признаков: прежде всего это скерцозный характер, размер $\frac{3}{4}$ (кроме вариации № 5 с постоянно переменным метром). Кроме того, отметим, что в сфере побочной партии находится кульминация – в вариации № 7, где достигается темповый верхний диапазон (*vivace*) и динамический, поскольку впервые появляется *ff* (1–15 тт.) Таким образом, побочная сфера характеризуется стремительными, насыщенными драматизмом образами.

Срединная часть «Вариаций на тему Корелли» состоит из ряда вариаций, разрабатывающих активно не только тему, но и ее отдельные лейтмотивы, представляющие достаточно далекие их варианты. Композитор развивает образные сферы побочной партии: маршевые ритмы, порывистые, грубые интонации приводят к основной кульминации цикла (вариация № 12) и вершиной этого развития стает импровизационный раздел «Вариаций на тему Корелли» – Интермеццо (с элементами *Dies irae*). Уже здесь происходит поворот в бок лирического просветления, который проявляется в тональном плане (отклонения и модуляция в *Des-dur*), возвращение размера $\frac{3}{4}$. Этот переломный момент можно назвать «точкой золотого сечения» произведения.

В следующей части – динамической репризе – представлены вариации, которые то приближаются к теме, то достаточно активно от нее отдаляются. Здесь мы сталкиваемся со своеобразно трактованными композитором сферами главной и побочной партий произведения. Мы предполагаем, что происходит зеркальная перестановка партий, который меняются также своей жанровой содержательностью. Сначала следует сфера побочной партии в *Des-dur*, затем в *d-moll* (вариации №№ 14, 15, 16, 17), но с хоральным движением, фактурой, динамикой. Свидетельством

того, что начинается репризный раздел и форма вариаций как в теме (большой период равный 8+8 тактов). Сфера главной партии явно сокращена. Присутствуют только три вариации, которые характеризуются трагическими образами. Их единство и общность подчеркивает размер 9/8, единый тональный план (d-moll) и быстрый темп.

Завершающий раздел – кода (объявленная композитором) – возвращает лирическое настроение: снова появляется темп *Andante*, размер 4/4 (предвиденный в вариации № 16) переходит в основной $\frac{3}{4}$. Неожиданно мягко и умиротворенно звучит кода, привносящая покой и тишину.

В результате анализа мы можем сказать, что форма цикла вариаций – сонатная с переставленными функциями экспозиции и репризы.

В вариационном полотне и форме цикла «Вариации на тему Корелли» Рахманинова прослеживается тенденция к сквозному развитию и преодолению самодостаточного содержательного и структурного значения отдельных вариаций. В то же время, в цикле каждая из вариаций является самостоятельным художественным целым.

Необычной особенностью формы цикла является неожиданное вторжение Интермеццо между вариациями № 13 и № 14 (которое находится в «точке золотого сечения»): Тема и 13 вариаций – Интермеццо – вариации 14–20 и кода. Возможно, что в потоке каденций перед внутренним взором композитора вставал образ Корелли, скрипача–виртуоза, в игре которого слушатели представляли что-то фантастически-удивительное (хотя тесситурно каденции выходят за рамки скрипичного диапазона).

Вариантно-вариационный метод развития – один из важнейших композиционных принципов в творчестве С. Рахманинова и в данном произведении, в частности. Так, песенность, мелодизм стиля Рахманинова, в основе которого лежат своеобразно использованные лиричные и эпические жанры народной музыки, городской (цыганский) романс, а также песенные жанры профессиональной музы-

ки, послужили одним из истоков такой широкой распространенности вариантного метода.

В эпицентре кульминационной зоны цикла, на вершине некоторых ярких вариаций, проступает мотив *Dies irae*, который достаточно часто Рахманинов использует в своем творчестве. Впервые *Dies irae* мы встречаем в вариации № 12 (b-a-b-g, f-e-f-d). Вторгаясь в срединную часть вариационного цикла, теперь мотив играет в произведении важную роль. Он мелькает в первой каденции Интермеццо (f-es-f-des) и в начальных репризных вариациях (вар. № 14: des-c-des-b; № 15: des-c-des-b). Обратим внимание, что мотивы *Dies irae* появляются в вариациях, относящихся не только к кульминации произведения, но и окружающих Интермеццо, да и в нем самом.

Часто в «Вариациях на тему Корелли» возникает ощущение колокольности. Это достигается за счет: использования как высоких регистров (например, в вариации № 17 – тема звучит как маленький яркий колокольчик), так и низких регистров как интерпретация низких колоколов (вариация № 11); широкого диапазону между голосами (вариации № 17, № 9, № 20); насыщения гармонией (№ 2, № 5, № 19, где во второй части ощущается мощный перезвон); отдельных ударов квинт, которые отличаются использованным диапазоном от фактуры вариаций (встречаются уже в первой вариации произведения); октавных реплик, также отделенных диапазоном от общей фактуры; наполнения «колокольными ударами» Интермеццо с его каденционными вставками.

Отметим, что семантика колокольности является важной в музыкальном творчестве Рахманинова, ее религиозно-моральный аспект позволяет высветить глубинный духовный смысл произведения. В некоторых вариациях (№ 7, № 19) возникают ассоциации с конкретными произведениями композитора, например, Прелюдией для фортепиано *cis-moll*.

Следует обратить внимание на широкое использование Рахманиновым ремарки *marcato*,

которая встречается во многих вариациях цикла: вариация № 1 (как обозначение, подчеркивающее самостоятельность нижнего диалогического к мелодии голосу), № 5, № 12 (вся басовая линия), в Интермеццо, в его Каденции, в конце вариаций № 19 и № 20, в Коде.

Основная идея, которую разрабатывает С. Рахманинов в своем произведении «Вариации на тему Корелли» – сложная линия развития лирических образов. Лирические вариации не преобладают в количественном соотношении, но в качественном они составляют основные поворотные пункты в общей драматургии цикла. Это происходит благодаря красоте и значимости лирических воспоминаний о прошлом, о родной стране, позволяющих противостоять хмурым и трагическим настроениям печали, дают силу. В отличие от Л. Бетховена, Ф. Шопена, П. Чайковского, А. Скрябина, в произведениях которых лирическая экспрессия (героико-лирическая – Л. Бетховен, лирико-драматическая – П. Чайковский) всегда провоцирует за собой усиление разработочного начала, в музыке С. Рахманинова такая тенденция эмоционально-психологического развития приводит к свободно-вариантным преобразованиям темы: вычленению и активному преобразованию лейт-мотива, ламетновской интонации, лейт-ритма и др.

В целом в «Вариациях на тему Корелли» противостоят две образные сферы, каждая из которых имеет конкретное жанровое воплощение: лирическая и трагическая. Лирическая образная сфера воплощается через – хоралы, которые иногда по жанру трактуются как менуэт (вариация № 3), иногда как сарабанда (вариации № 4, № 14),

баркарола (вариация № 15, первая часть Коды), концертная инструментальная пьеса (вариация № 16, Интермеццо). Трагичная образная сфера передается в основном через различного рода скерцо, которые в некоторых вариациях объединяются с маршем или заменяются маршем (вариации № 11, № 12). В скерцозных вариациях широко используется скачковый ритм – один из лейт-ритмов цикла Рахманинова.

Идея жизни и смерти, которая особенно волновала Рахманинова в последний (зарубежный) период творческой деятельности, находит воплощение в «Вариациях на тему Корелли». По мнению А. Алексеева, в цикле противопоставляются «образы глубоко человеческие, подкупающие своей душевностью и чистотой (тема вариации № 15) и образы мрачные, иногда зловещие, порой с элементами гротеска» [1, с. 214]. О. Соколова считает, что этот цикл Рахманинова, «пронизан чувством обреченности: тема и двадцать вариаций выдержаны в минорных тонах (ре минор – одна из любимых тональностей композитора)» [2, с. 128]. Однако, мы не можем согласиться с мнением Соколовой про обреченность. Это скорее трагизм и лирика...

Подводя итоги изложенного материала, мы хотим отметить, что «Вариации на тему Корелли» Сергея Рахманинова – превосходное произведение, изучение которого никогда не будет завершено, поскольку при близком знакомстве с ним возникают все новые и новые возможные пути исследования. Мы в статье лишь наметили определенные пути дальнейшего изучения уникального цикла.

Список литературы:

1. Alekseev A. D. *Rahmaninov. Zhizn' i tvorcheskaya deyatel'nost'*. – Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1954. – 240 s.
2. Sokolova O. I. *Sergej Vasil'evich Rahmaninov*. – Moskva: Muzyka, 1983. – 160 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-107-111>

Liu Xia,

Postgraduate, of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts

E-mail: itsurkanenko@ukr.net

SPECIFIC MANIFESTATION OF NARRATIVE IN MUSIC: GENRE ASPECT

Abstract. The article reveals the possibilities and prospects of attracting the theory of narrative to the sphere of musical science. With its help, an algorithm is created for identifying and analyzing the narrative qualities of a musical text, which manifest themselves at different levels and can have a genre-forming meaning. The most significant narrative is manifested in the genres of vocal music associated with verbal text that meets the specifics of the narrative – ballad and opera.

Keywords: narrative, musical drama, vocal music, genre, ballad, opera.

Лю Ся,

аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки,

Харьковского национального университета искусств

имени И. П. Котляревского

E-mail: itsurkanenko@ukr.net

СПЕЦИФИКА ПРОЯВЛЕНИЯ НАРРАТИВА В МУЗЫКЕ: ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье раскрываются возможности и перспективы привлечения в сферу музыкальной науки теории нарратива. С её помощью создаётся алгоритм выявления и анализа нарративных качеств музыкального текста, которые проявляются на разных уровнях и могут иметь жанрообразующее значение. Наиболее показательно нарративность проявляется в жанрах вокальной музыки, связанной с вербальным текстом, отвечающим специфике нарратива – балладе и опере.

Ключевые слова: нарратив, нарративность, музыкальная драматургия, вокальная музыка, жанр, баллада, опера.

Постановка проблемы. Современная музыкальная наука развивается интенсивно и экстенсивно, привлекая в свой обиход данные других сфер гуманитарного знания. На полях взаимодействия музыковедения и других наук (психология, лингвистика, социология) рождаются новые научные подходы и аналитические модели, позволяющие работать со многими вопросами, на которые традиционная музыкальная наука ранее не

могла ответить. Одна из таких проблемных сфер – взаимодействие слова и музыки в музыкальном искусстве, от реального синтеза вербального и музыкального текста до генетически обусловленного литературным происхождением характера музыкального сочинения. В первую очередь мы говорим о вокальной музыке как о сфере, где упомянутое взаимодействие слова и музыки наиболее показательно и очевидно, хотя, как

известно, многие литературные жанры получили в музыкальном искусстве своё инструментальное жанровое воплощение (песни без слов, поэма, инструментальные баллада, серенада и так далее).

В процессе взаимодействия слова и музыки конкретный образный статус слова определяет общую драматургию музыкального произведения, хотя и с разной степенью интенсивности. На наш взгляд, наиболее сильным подобным влиянием обладает вербальный текст, который отличается описательностью, событийностью и оценочностью одновременно. В лингвистике такой текст называется *нарративным*, и для адекватной оценки и анализа взаимодействия его с музыкой музыковедению следует ввести в свой понятийно-терминологический аппарат знания о теории нарратива.

Итак, актуальность предлагаемой темы продиктована потребностями современной музыкальной науки; при этом, в конечном итоге, результаты исследования будут полезны и для исполнительской практики, пополнив знания как учёных, так и исполнителей о закономерностях и художественных возможностях проявления нарратива в музыка.

Цель статьи – предложить музыковедческое определение нарративности в музыке как особого качества текста музыкального произведения, в частности, вокального. Это представляется необходимым для дальнейшей выработки специального аналитического подхода для выявления и характеристики художественных и интерпретационных возможностей музыкальных произведений, отмеченных нарративностью.

Новейшие исследования по теме. Среди научных источников по теории нарратива в первую очередь следует говорить о комплексном научном исследовании Вольфа Шмида, немецкого филолога и теоретика литературы, по сути, автора и представителя нарратологического подхода. «Нарратология» Вольфа Шмида [8] представляет собой серьёзное комплексное научное исследование теории нарратива, где дано не только её подробное

изложение и описание, но и намечены перспективы дальнейшего изучения. Другие научные труды, связанные с теорией нарратива, которых немало количество, как правило, представляют собой научно-практическое применение отдельных аспектов данного научного подхода и в основном в сфере лингвистики, иногда в области философии. Так, например, Е. Кутковая в своей научной работе представляет стратегический подход к нарративу в исследованиях идентичности [2]. Среди нескольких исследований В. Тюпы следует упомянуть статью-очерк о проблемах современной нарратологии [5]. Также обращают на себя внимание исследования в области теории нарратива М. Баль, Ж. Женетт, Ф. Э. Маус, Чжао Ихена, Ван Минге. Подчеркнём, что большинство научных исследований, связанных с нарративом, посвящены отдельным его проявлениям в конкретных литературных произведениях – в качестве примера можно привести статьи В. Андреевой, А. Гуцуляка, В. Кривоноса, А. Леонтович, В. Сырова, а также диссертационное исследование А. Леонтьевой.

Что касается музыкального искусства, то нам встретилась только научная работа музыковеда К. Негуса, связанная с изучением нарративного времени в популярных песнях – и, кстати, также связанная с интерпретацией [9]. Таким образом, исследований о проявлении нарратива в музыке, в частности, в академической, практически ещё нет, а индекс их востребованности и учёными, и практиками достаточно высок.

Методы исследования. Для того, чтобы охарактеризовать специфику действия нарратива в музыке, нами избраны основными методами исследования жанровый и нарративный. Первый связан с характеристикой нарративности как жанрообразующей константы в музыкальном искусстве, второй необходим для выявления семантических признаков нарратива, задействованных в музыкальном (в частности, в вокальном) произведении.

Изложение основного материала. Знакомство с научными источниками по избранной теме

показало, что теория нарратива как сфера лингвистики сегодня активно развивается, но в отношении применения знаний из упомянутой сферы в музыкальной науке приходится констатировать обширные лакуны – и это при этом, что актуальность развития данной проблематики в музыковедении очевидна. Теория нарратива даже при первом знакомстве даёт понимание того, что она открывает широкие горизонты для изучения собственно музыкального нарратива.

Обобщение информации о нарративе, которое мы осуществили на основе анализа доступных научных источников, в том числе упомянутых выше, позволяет говорить о нарративности как о определённом качестве, которое присуще словесному тексту и, соответственно, музыкальному, в первую очередь, вокальному произведению, написанному на данный текст. Нарративность можно определить как оценочную повествовательность от «третьего» лица, направленную на последовательное изложение взаимосвязанных событий. При этом оценка событий имеет и словесное, и эмоциональное измерение в самом тексте и, соответственно, в музыке, которая нарративность воплощает средствами музыкальной выразительности (как композиторскими, так и исполнительскими).

Интересно, что повествовательности (а, значит, и нарративности) в инструментальной музыке уделяется заметно больше внимания, чем в вокальной, видимо, в силу очевидного присутствия нарратива в словесном тексте. Причём жанровый диапазон таких научных исследований работ довольно широк – от методических рекомендаций для исполнителей до кандидатских диссертаций [3].

В инструментальном произведении нарративность может быть намечена в программном заголовке либо программном описании, направляя внимание и мышление слушателя в определённой образно-событийной парадигме. Если же инструментальное сочинение не несёт никаких программных «подсказок», то его

нарративность может быть воплощена сугубо комплексом средств музыкальной выразительности, применённых композитором для создания эффекта последовательной событийности, повествовательности и эмоциональной оценки происходящего в музыке. Событиями здесь могут стать, в зависимости от замысла и стиля, мелодические, гармонические, метро-ритмические, фактурные, динамические, темповые, тембровые «формулы»-«действующие лица», их развитие и трансформация – таким образом формируется нарративность драматургии. В вокальном произведении нарративность, как правило, проявляется на уровнях: 1) немзыкальной, конкретно-образной составляющей (содержание текста, действие), 2) на уровне драматургии музыкальной составляющей, которая, с одной стороны, «сопровождает» и подчёркивает немзыкальную составляющую, с другой стороны, может иметь и собственную логику развития, которая, не нарушая ведущей роли словесного нарратива, может создавать дополнительные смысловую глубину и эмоциональное напряжение либо разрядку.

Как известно, нарративностью обладают тексты, которые описывают ситуацию как бы извне, от «третьего» лица – посредника-рассказчика. В вокальной музыке это касается жанров с литературным сюжетным стержнем, это баллада и опера. В опере сюжетность воплощена непосредственно с помощью сценического действия, что придаёт оперной нарративности отдельную специфику. Однако и в том, и в другом случае нарративность текста, или, точнее, литературной, немзыкальной основы, обуславливает нарративность и этих музыкальных жанров в целом, так как их музыкальная составляющая той или иной мере подчиняется литературной. В других жанрах вокальной музыки нарративность может часто присутствовать в большой мере, но не становится жанровым фактором, так как весь вербальный текст в них не является нарративным по своей сути.

Конечно, в балладе как жанре камерно-вокальном и опере как жанре сценическом нарративность проявляется по-разному. Так, «рассказчиком» в балладе изначально является композитор, а в контакте со слушателем в этой роли выступает исполнитель; в опере же – и изначально, и в процессе коммуникации со слушателем «рассказчиком» является композитор, а исполнители-персонажи такими становятся только опосредованно. Последовательность излагаемых событий и их оценка в опере воплощаются более сложным механизмом за счёт большей степени синтетичности данного жанра. Тем не менее, нарративность, безусловно, является основой музыкальной драматургии и системной характеристикой оперы в такой же высокой мере, как и в случае с балладой – жанром, генетически несущем нарративность от своего литературного первоисточника.

Обращает на себя внимание факт, что часто в русле теории нарратива филологи затрагивают вопросы семантики. Для музыковедов, обращающих внимание на нарратив в музыке, это является важным показателем актуальности данного исследовательского направления, так как семантика в современной музыкальной науке представляет собой одну из наиболее важных научных областей (напомним, что начало её музыковедческому развитию положил М. Арановский). Музыкальная семантика, как известно, занимается взаимодействием музыкальных и внемузыкальных факторов в музыкальном произведении. Поскольку мы говорим о музыкальном нарративе в первую очередь в плоскости взаимодействия музыки и вербального текста (фактически музыкального и внемузыкального фактора), то это ещё раз говорит о необходимости специального музыковедческого изучения нарратива в музыкальном искусстве. Фактом, подтверждающим не только теоретическую, но и практическую ценность изучения музыкальной семантики во всех её значениях, является также появление в последние десятилетия исследований из области музыкаль-

ной интерпретологии, которые в обязательном порядке посвящены и семантике в музыкальном искусстве (работы Я. Иваницкой [1], В. Москаленко [4], А. Хуторской [6], Ч. Чжоу [7]).

В связи с вышесказанным важно подчеркнуть, что с помощью определённого арсенала исполнительских средств можно придать нарративность музыкальному сочинению в процессе исполнения – так, с помощью замедления темпа и сужив динамический диапазон, исполнитель может добиться эффекта объективного (от «третьего» лица) неспешного повествования в минимально эмоционально окрашенном, «объективном» ключе. Интересно, что данный исполнительский подход можно чаще встретить применительно к инструментальной музыке, в вокальной же исполнители, как правило, присутствующую нарративность стремятся насытить дополнительными, «личными» эмоциями. Видимо, здесь срабатывает родовое качество музыкального искусства – стремление донести до слушателя образную информацию через эмоцию, которую каждый участник музыкальной коммуникации пропускает «через себя» и подразумевает переживание от «первого» лица.

Выводы. Подытоживая результаты данного исследования, подчеркнём, что привлечение в музыкальную науку понятий и данных, связанных с нарративом как лингвистической теории, выглядит ценным научным материалом для создания специального подхода и алгоритма анализа явлений, связанных с проявлением нарративности в музыкальном искусстве. Главным критерием служит нарративность как особое качество музыкального текста, музыкальной драматургии, и оно может быть определено как оценочная повествовательность от «третьего» лица, представляющая ряд последовательно изложенных событий.

С помощью нарративного подхода речь может идти как о вокальной, так и об инструментальной музыке, однако нарративность, воплощённая посредством взаимодействия музыки с нарратив-

ным текстом, становится в том числе и жанровым фактором, на основе которого в вокальной музыке можно охарактеризовать как нарративные жанры балладу и оперу.

Список литературы:

1. Ivanic'ka Ya. A. Opera vistava yak semiotichnij ob'ekt (Avtoref. dis. ... kand. mistectvoznavstva).– Kiïv: NMAU imeni P. I. Chajkovs'kogo, 2008.– 17 s.
2. Kutkovaya E. S. Narrativ v issledovanii identichnosti. Nacional'nyj psihologicheskij zhurnal, 4(16), 2014.– S. 23–33.
3. Mekhanoshina O. V. Povestvovatel'nye zhanry instrumental'noj muzyki (Dis. ... kand. iskusstvovedeniya).– Nizhnij Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya shimeni M. I. Glinki, 1998.– 150 s.
4. Moskalenko V. G. Lekcii po muzykal'noj interpretacii.– Kiev: Klyaksa, 2013.– 271 s.
5. Tyupa V. I. Oчерk sovremennoj narratologii. Kritika i semiotika, – 5, 2002.– S. 5–31.
6. Hutors'ka A. J. Kompozitors'ka interpretaciya poetichnogo tekstu yak hudozhnij pereklad (na prikladi kamerno-vokal'noï muziki. (Avtoref. dis. ... kand. mistectvoznavstva).– Harkiv: HNUM im. I. P. Kotlyarevs'kogo, 2009.– 17 s.
7. Chzhou Chzhivej. Porivnyal'na interpretologiya: shlyahi adaptacii spivaka do inshonacional'nih vikonavs'kih tradicij (Avtoref. ... dis. kand. mistectvoznavstva).– Harkiv: Harkivs'kij nacional'nij universitet mistectv imeni I. P. Kotlyarevs'kogo, 2012.– 16 s.
8. Shmid B. Narratologiya.– Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2008.– 312 s.
9. Negus Keith. Narrative, Interpretation, and the Popular Song. The Musical Quarterly,– Vol. 95.– Issue 2–3,– Summer-Fall 2012.– P. 368–395.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-112-118>

*Makarevych Andrii Anatoliiovych,
concertmaster, postgraduate at the Theory Departament
M. V. Lysenko Lviv National Music Academy
E-mail: andreymakar1990@gmail.com*

SCHUMANN. ETUDES IN VARIATIONS FORM ON A THEME BY BEETHOVEN

Abstract. Etudes in Variation Form on a Theme by Beethoven” is an unfinished piano opus by R. Schumann, work on it continued in parallel with the creation of “Symphonic Etudes”. Both of those works are united by idea of genre synthesis and intention to reform the variation cycle. However, the idea of “Symphonic Etudes” was brought to the end and completed, but the work on Etudes’ cycle on Beethoven’s theme creation was suspended. At present, there are made attempts to reconstruct the Beethoven cycle based on the surviving manuscript materials.

Keywords: R. Schumann’s work, variations, etudes, piano cycle, “Etudes in Variations form on a theme by Beethoven”.

*Макаревич Андрей Анатольевич,
концертмейстер, соискатель кафедры теории музыки
Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенко
E-mail: andreymakar1990@gmail.com*

Р. ШУМАН. ЭТЮДЫ В ФОРМЕ ВАРИАЦИЙ НА ТЕМУ БЕТХОВЕНА

Аннотация. «Этюды в форме вариаций на тему Бетховена» являются незавершенным фортепианным опусом Р. Шумана, работа на котором продолжалась параллельно с созданием «Симфонических этюдов». Оба эти сочинения объединяет идея жанрового синтеза и намерение реформировать вариационный цикл. Однако если в «Симфонических этюдах» эта идея была доведена до конца, то работа над созданием цикла этюдов на бетховенскую тему было приостановлена. В настоящее время предпринимаются попытки реконструкции бетховенского цикла на основе сохранившихся рукописных материалов.

Ключевые слова: творчество Р. Шумана, вариации, этюды, фортепианный цикл, «Этюды в форме вариаций на тему Бетховена».

В творческом наследии Роберта Шумана (1810–1856) – одного из самых ярких и неординарных композиторов эпохи романтизма, важное место занимает жанр фортепианных вариаций. Популярность этого жанра в европейской музыкальной культуре первой половины XIX века была

огромна из-за возрастающего интереса к салонному и сольно-концертному музицированию. Спрос на фортепианные вариации рождал предложение, однако количество создаваемой «продукции» не всегда позитивно отражалось на ее качестве. Обращение известных композиторов к жанру

фортепианных вариаций было вызвано необходимостью преодолеть этот недостаток, намерением реформировать жанр, оторвав от салонности, и возвысить до уровня, соответствующего его содержательным и стилевым возможностям.

Шуман написал около десяти вариационных циклов для фортепиано, однако издал только четыре из них. Несоответствие написанных и изданных при жизни фортепианных вариаций объясняется особым и далеко неоднозначным отношением Шумана к данному жанру. Сквозь очевидный интерес, особенно заметный в начале творческого пути, постепенно проступало разочарование, и уже в 1836 году Шуман в свойственной ему иронично-саркастической манере провозглашает конец эпохи вариаций: «Вариации, мир праху вашему! Ибо, вне сомнения, ни в одном жанре нашего искусства не создавалось большего количества мусора да и не будет создаваться. Сложно себе представить всю ничтожность, расцветающую на этой почве, всю пошлость, потеряв любой стыд» [2, 171]. Оценка состояния жанра отражала собственное понимание того, что вариационные циклы следует писать иначе. Спустя год Шуман завершает работу над одним из своих лучших сочинений – «Симфоническими этюдами» op. 13 (1834–1837), в которых получили воплощение идеи создания вариационного цикла нового типа, известного как романтические вариации, а также идеи жанрового синтеза этюда и вариаций.

Интерес к вариационной форме, зародившийся в ранний период творчества, был обусловлен не только популярностью и массовым распространением фортепианных вариаций в музыкальной культуре 20–30-х годов XIX века. Шумана в большей степени привлекали содержательные возможности вариаций, способность к образному перевоплощению материала, созданию и сопоставлению эмоционально контрастных состояний. В этом убеждает постоянное обращение к фортепианным вариациям в творчестве раннего периода, влияние традиционной техники варьи-

рования, утвердившейся в творчестве известных композиторов, и собственные поиски принципов строения вариационного цикла, которые привели к появлению «Симфонических этюдов».

Как известно, к форме вариаций Шуман обращается уже в одном из первых композиторских опытов, «Вариациях на тему принца Луи Фердинанда» в четыре руки (1828), которые не были изданы, а рукопись считается утерянной. «Вариации на тему ABEGG» op. 1 (1831), от которых ведется отсчет изданным сочинениям, имеют четко выраженную классическую структуру, наполненную романтическим духом и весьма ощутимым влиянием стиля популярных в то время пианистов-виртуозов (К. Черни, Ф. Калькбреннер, А. Герц, С. Тальберг та др.). К раннему периоду относятся «Andante с вариациями» («Mit Gott») на оригинальную тему (1832) и «Экспромты на тему Клары Вик» op. 5 (1833), где использована техника вариаций на basso ostinato (по образцу фортепианных вариаций с фугой op. 35 Л. Бетховена). Незавершенными и неизданными остались цикл фортепианных вариаций на тему «Sehnsuchtswalzer» Ф. Шуберта (1832–1833), реконструированный в наши дни немецким пианистом Андреасом Бойде на основе сохранившихся рукописных материалов [10] и цикл вариаций на тему ноктюрна Ф. Шопена g-moll op. 15 № 3 (1834–1835). Все опусы раннего периода творчества, как изданные, так и незавершенные, сыграли важную роль в поисках новых средств варьирования и создании новой модели вариационного цикла в «Симфонических этюдах» (Помимо вариаций как таковых, Шуман широко использовал идею вариационности, объединяя нею пьесы своих программных сюитных фортепианных циклов. Так, например, знаменитый «Карнавал» op. 9, который является образцом программной романтической сюиты, представляет собой «маленькие сцены на четырех нотах», появляющихся в каждой пьесе. Обращение к вариационной форме можно обнаружить и в других сочинениях

Шумана, в основном это части крупных сонатных циклов (например, вторая часть фортепианной Сонаты *f-moll* op. 14, финал скрипичной Сонаты *d-moll* op. 121, вторые части струнных Квартетов № 2 и № 3 op. 41). И форма, и методы варьирования здесь более традиционны).

Новаторство «Симфонических этюдов» состоит в идее жанрового синтеза, создании вариаций на основе этюдов. Жанр этюда в эпоху романтизма выходит на новые позиции, перерастая рамки упражнений для развития ловкости пальцев или инструктивных пьес, предназначенных для освоения и закрепления определенного технического приема фортепианной игры, как это было у К. Черни или М. Клементи, и возносится до уровня высокохудожественного музыкального произведения, не уступающего концертным пьесам. Впервые это происходит в творчестве Ф. Шопена, этюды которого являются полноценными концертными пьесами, однако в каждом из них, по традиции, развивается какой-либо один конкретный технический прием. Более разнообразными в этом плане представляются концертные этюды Ф. Листа, объединяющие несколько видов техники и имеющие программные названия, что еще более сближает их с виртуозными концертными пьесами.

Шуман также не обошел стороной этот жанр и под влиянием виртуозной игры итальянского скрипача Н. Паганини написал два цикла фортепианных этюдов по каприсам для скрипки соло – «Этюды по каприсам Паганини» op. 3 (1832) и «Шесть концертных этюдов по каприсам Паганини» op. 10 (1833). Избранные Шуманом каприсы были существенно обогащены в плане образности и фактуры. Достаточно сложные в плане виртуозности и психологизма, резко контрастные по строению, фактурно насыщенные, этюды Шумана не получили такой же широкой популярности, как написанные несколько позже «Большие этюды по Паганини» Ф. Листа, поскольку проигрывали им в эффектной виртуозности и при этом требовали от исполнителей

значительного технического мастерства. Несмотря на всевозможные недочеты, оба цикла этюдов являются интересной и важной страницей раннего фортепианного творчества Шумана, подготовившей работу над циклами этюдов в форме вариаций, в частности «Симфоническими этюдами», в котором композитор достигает оптимального баланса между двумя жанрами, очень близкими ему по духу.

Параллельно с «Симфоническими этюдами», Шуман работал над «Этюдами в форме вариаций на тему *Allegretto* из Седьмой симфонии Л. Бетховена» (1831–1835) – еще одним вариационным циклом, задуманным как сборник этюдов для фортепиано. В цикле бетховенских этюдов, трижды подвергавшемся переработке, также велись поиски новой модели вариационной формы, основанной на идее жанрового синтеза, и новых средств варьирования, однако внимание композитора переключилось на завершение «Симфонических этюдов», а затем – на другие творческие проекты, и цикл остался неоконченным. При жизни композитора была опубликована только одна из его вариаций, вошедшая в сборник фортепианных пьес «Листики с альбома» op. 124 под оригинальным названием «*Leides Ahnung*» («Печальное предчувствие»). Попытки реконструкции бетховенского цикла этюдов на основе сохранившихся рукописных материалов предпринимаются в настоящее время.

Известны три рукописи, содержащие материал бетховенских вариаций. Созданные в процессе работы над циклом, продолжавшейся на протяжении четырех лет, они дополняют друг друга и в сумме дают 15 этюдов-вариаций. Первые 11 этюдов-вариаций на бетховенскую тему были написаны в 1831–1832 годах, однако вариации № 9 и № 11 не были окончены. В 1833 году Шуман создал второй вариант бетховенских вариаций, который содержал 9 этюдов. Еще одна попытка композитора все же завершить цикл и придать ему композиционную целостность относится

к 1834–1835 годам, когда был создан еще один вариант, состоявший из семи этюдов.

Рукописи отличаются количеством и последовательностью этюдов. Все изменения сделаны самим автором, что указывает на интенсивную авторскую работу по корректировке цикла, связанную с намерением завершить это масштабное сочинение, довести свой творческий проект до конца.

Особенностью рукописей, содержащих материалы бетховенского цикла этюдов, является отсутствие темы вариаций. Данное обстоятельство является основным камнем преткновения при реконструкции.

Впервые все 15 этюдов, рассредоточенные по трем авторским рукописям, были собраны и изданы в 1976 году в Мюнхене под редакцией Роберта Мюнстера. В этом издании они были выпущены под названием «*Exercices. Etüden in form freier variationen über ein thema von Beethoven*» («Упражнения. Этюды в форме свободных вариаций на основе темы Бетховена»). Издание основывается на материалах каждой из трех рукописей: цикл открывают семь вариаций третьей рукописи (которую редактор считает окончательной), затем следуют четыре вариации первой рукописи (№ 6, 7, 10, 11) и четыре вариации второй рукописи (№ 4, 5, 7, 3). Тема вариаций в издании отсутствует, т.е. цикл открывается не материалом, который следует варьировать, а первой вариацией. Мотивацией редактора является отсутствие темы в рукописях, однако это совсем не означает, что ее не могло быть в изданном при жизни композитора варианте цикла. Очевидно, что тема вариаций не была вписана в тетради ввиду того, что эти записи предназначались не для издания, а для работы, и в каждой рукописи был зафиксирован вариант цикла, не имеющий окончательной отделки. В таких вариантах, как правило, бывают выпущены некоторые детали, и в данном случае такой деталью оказалась очень популярная и хорошо известная в то время бетховенская тема, которую не нужно было фиксировать специально,

и которую композитор наверняка добавил бы при подготовке рукописи к изданию, если бы работа над циклом не была приостановлена.

Помимо темы Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена, в некоторых этюдах использован материал из других бетховенских симфоний. Так, в седьмой вариации к основной теме цикла добавляется музыкальный материал начала Девятой симфонии Бетховена – знаменитые кварты, а далее, в каденции этого же этюда появляется несколько измененная главная тема из первой части Седьмой симфонии. Для девятой вариации Шуман выбирает «идею» Бетховена (*Idee aus Beethoven*) из второй части Шестой Симфонии «Пасторальной». Использование материала из других бетховенских симфоний может являться контраргументом, свидетельством того, что Шуман хотел написать цикл этюдов-вариаций на несколько тем, поэтому и не планировал проведения темы Allegretto в начале цикла.

Принятие решения ложится на плечи пианистов. Как показывает практика исполнения бетховенского цикла, некоторые пианисты открывали его темой Allegretto, несмотря на редакцию Р. Мюнстера, в которой она отсутствует, другие точно следовали изданному тексту. В частности, венгерско-британский пианист Петер Франк тему не исполнял, а российский пианист Николай Петров не только открывал нею цикл, но и завершал его, создавая своеобразную арку. В обоих случаях это несколько противоречит шумановским принципам построения вариационного цикла, в котором вариации следуют за темой, а сама тема не повторяется в первоначальном виде в конце цикла вследствие кардинальных преобразований, происходящих в процессе варьирования. Ещё одно важное решение, которое ложится на плечи исполнителя, это порядок следования вариаций, который не является окончательным и может быть скорректирован. Следует отметить, что в издании Р. Мюнстера этюды скомпонованы достаточно логично, однако могут быть и другие варианты, в том числе и по количеству вариаций.

Анализ вариаций бетховенских этюдов Шумана убеждает в том, что этот цикл имел значение творческой лаборатории и оказал значительное влияние на дальнейшее фортепианное творчество композитора, в том числе и на

«Симфонические этюды». Между этюдами обоих циклов можно обнаружить явные параллели фактурного изложения, приемов письма, эмоционального состояния и пр. (см. примеры 1а, 1б).



Пример 1 а). Р. Шуман. Этюды в форме вариаций на тему Бетховена. № 3



Пример 1 б). Р. Шуман. Симфонические этюды. Этюд № 6

Пятая вариация является своеобразной данью уважения И. С. Баху и Л. Бетховену. Изложенная крупными ритмическими длительностями в форме канона, она напоминает хоральные прелюдии Баха и, одновременно, отсылает к двадца-

той вариации бетховенских «Вариаций на вальс Диабелли» ор. 120. В каноническом изложении и способах ведения голосов обнаруживается подобие вариациям из «Симфонических этюдов» (например, № 8, см. примеры 2 а, 2 б, 2 в).



Пример 2 а). Р. Шуман. Этюды в форме вариаций на тему Бетховена. № 5



Пример 2 б). Л. Бетховен. Вариации на вальс Диабелли». Вар. № 20



Пример 2 в). Р. Шуман. Симфонические этюды. Этюд № 8

Во многих вариациях цикла обнаруживаются стилистические особенности и пианистические приемы, характерные как для «Симфонических этюдов», так и будущего зрелого стиля Шумана: насыщенность фактуры, большое количество мелодических линий и подголосков, полифоническое мышление и пр. Если продолжать параллели с «Симфоническими этюдами», следует отметить несомненное подобие двух этюдно-вариационных циклов, произрастающее из объединяющего их замысла жанрового синтеза. Однако идея цикла и способ ее воплощения в каждом случае оказываются разными. Если «Симфонические этюды» завершаются триумфом, победным шествием, то бетховенский цикл не имеет подобного заверше-

ния. Композитор так и не приходит к позитивному итогу, что в очередной раз говорит о том, что работа над циклом не была доведена до конца. Несмотря на это, к бетховенским этюдам не следует относиться как к «проходному», черновому материалу, на котором Шуман оттачивал свое мастерство на пути к созданию вариационного цикла нового типа, которым стали «Симфонические этюды». Бетховенский цикл является весьма оригинальным и самобытным произведением, в котором происходит осмысление творчества Бетховена через не свойственный великому немецкому композитору жанр этюда, а незавершенность цикла открывает возможности для его индивидуальной трактовки современными исполнителями.

Список литературы:

1. Zhitomirskij D. V. Robert Shuman: ocherk zhizni i tvorchestva. – Moskva: Muzyka, 1964. – 880 s.
2. Maksimov E. I. Robert Shuman i fortepiannye variacii. – Muzykal'naya akademiya. 2008. – № 3. – S. 171–180.
3. Merkulov A. M. Fortepiannye syuitnye cikly Shumana (vopros celostnosti kompozicii i interpretacii). – Moskva: Muzyka, 1991. – 94 s.

4. Cukkerman V.A. Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Variacionnaya forma.– Moskva: Muzyka, 1987.– 243 s.
5. Shuman R. O muzyke i muzykantai: Sobranie statej v dvuh tomah / Sost. D.V. Zhitomirskij.– T. 1.– Moskva: Muzyka, 1975.– 407 s.
6. Shuman R. Pis'ma: v 2-h tomah / Sost., nauch. red., vstup. st. i ukazateli D.V. Zhitomirskogo.– T. 1.– Moskva: Muzyka, 1970.– 720 s.
7. Eismann G. Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen: in 2 Bde.– Bd. 1.– Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1956.
8. Munster R. Schumann R. Exercices. Etuden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven.– Munich: G. Henle Verlag, 1976.
9. Schwarz W. Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke.– Kassel: Barenreiter, 1932.
10. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Andreas_Boyde

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-119-125>

Milanina Alyona Olegovna,
PhD student at the Faculty of Music and Performing Arts,
Kharkov National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: alyona.milani@gmail.com

POETIC SYMBOLISM OF M. MAETERLINCK AS THE BASIS OF MUSICAL DRAMA OF THE VOCAL CYCLE "SERRES CHAUDES" BY E. CHAUSSON

Abstract. The article presents an analysis of the E. Chausson's vocal cycle based on the verses "Serres chaudes" by M. Maeterlinck. It has been established that the decoding of a number of poetic symbols allowed E. Chausson to create his own musical version of "Serres chaudes" where the chorale was a cross-cutting semantic image.

Keywords: symbolism, chorale, genre of melody, composer style.

Миланина Алёна Олеговна,
аспирант музыкально-исполнительского факультета,
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского
E-mail: alyona.milani@gmail.com

ПОЭТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ М. МЕТЕРЛИНКА КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «ТЕПЛИЦЫ» Э. ШОССОНА

Аннотация. в статье представлен анализ вокального цикла Э. Шоссона на стихи М. Метерлинка «Теплицы». Установлено, что декодирование целого ряда поэтических символов позволило Э. Шоссону создать собственную музыкальную версию «Теплиц», где хорал является сквозным смысловым образом.

Ключевые слова: символизм, хорал, жанр *mélodies*, композиторский стиль.

В поэтических творениях М. Метерлинка, таких как «Теплицы», прослеживаются интонации депрессивного характера, во многом соответствующие внутренним переживаниям Э. Шоссона. Из биографических данных о композиторе следует, что с детства он был обречен на тоскливое и беспросветное одиночество, и это забытое чувство возвращается к нему вновь в конце 1890 х годов. И именно в этот период Э. Шоссон создаёт вокальный цикл на

стихи М. Метерлинка, содержащий 5 песен. Душевное состояние композитора того времени было раскрыто Ж. Галлуа: «Его личность, созерцательная, его притягивает оккультизм и тайные законы Вселенной, которые он почерпнул во время скрупулёзного изучения работ Руисбрука, фламандского мистика XIII века», и добавляет, что данный вокальный цикл является «поиском себя, своих корней, своего будущего» [4]. Таким образом, автобиографизм «Теплиц» является

одной из стабильных составляющих симвоолообразования художественного текста.

№ 1 «*Serre chaude*» («Теплица»). На уровне подсознания «теплица» – это обитель тепла, благоприятного для роста растений. Однако М. Метерлинк использует иной аллегорический образ – «тюрьма» души, двери которой «всегда закрыты», аналог замкнутого мыслительного пространства, насыщенного призраками-пытками, и главный герой является тем субъектом, который этим пыткам подвержен. Л. Зингер уточняет, что М. Метерлинк «воспевает теплицу души с мучительной мировой скорбью» [2, с. 64–65]. Э. Шоссон проецирует поэтические строки М. Метерлинка на звуковую материю музыки, добавляя своё собственное видение текста.

Схематично музыкальную драматургию № 1 «*Serre chaude*» можно представить в виде трёх частей с двухтактовым вступлением – А В С + Кода.

Часть А (*Mouvemento*) – является экспозицией произведения, в которой повествуется о заточении души. Четыре музыкальные фразы раскрывают содержание четырёх стихотворных строк: 4т.+4т.+3т.+5т., причём, последняя является кульминационной зоной, где содержание музыкального и вербального текстов абсолютно идентичны. Каждая фраза имеет своё развитие, кульминацию и спад, причём, четвёртая фраза является кульминацией всей первой части. Четырёхтактовое заключение характеризуется избытком хроматизмов и тональной неустойчивостью. Таким образом, музыкальными средствами Э. Шоссон передаёт основной эмоциональный тон верлибра – одиночество, пустота, безысходность.

Вторая часть отражает обыденную жизнь с её устоявшимся ритмом – привычным и монотонным, где нет места радости и счастью. Как отмечает Поль Горсей: «Обратите внимание на то, что ассоциация теплицы и «соблазнов» исходит из христианской морали, и напрямую связана с аскетизмом и отрешенностью от повседневной жизни» [5]. Вместо естественного стремления

к свету, любви, божественной природе, люди узаконили определённый порядок, которого неустанно придерживаются и беспрекословно выполняют: «колокол звенит около полудня», «вдалеке идёт охотник на лося, ставший больничным служителем» и т.д.

У Э. Шоссона **Часть В** – является перечислением жизненных норм, которые нужно соблюдать, живя под «куполом». Начинается раздел с трех последовательно исполняемых фраз-речитативов. Эмоциональный всплеск на словах: «Всмотритесь в лунный свет. Там ничего нет на своём месте!» – переломный момент поэтического текста, соответствует продолжительной остановке на длинной ноте с последующим нисходящим скачком в вокальной партии. Призыв поэта вырвать душу из пут обыденности нашёл убедительное отражение в музыке Э. Шоссона.

Третья **часть С** – Кода (10 тактов) представляет собой резюме данного номера. Главный герой хочет кардинально изменить монотонный ход событий, надеясь на Божью помощь. Ранее прозвучавший призыв поэта: «Вглядитесь в лунный свет <...>», в коде воспринимается как ответ на вопрос «Что делать?». Чтобы спасти людей от безумия поэт просит у Бога «дождя, снега и ветра», и тогда уйдёт боязнь неведомого и появится вера в то, что заточение закончится, люди познают свободу и счастье.

Сделанный выбор приносит умиротворение, осознание приобретенного душевного покоя. В вокальной партии это прослеживается замедлением движения: переход на четвертные и половинные длительности. Успокоение наступает и в аккомпанементе: вместо движения шестнадцатыми звучат хоральные аккорды с размеренными «шагами» четвертных. Заканчивается № 1 двухтактовым фортепианным послесловием – тоническое трезвучие одноименного мажора на *pp*. Построение № 1 состоит из вступления и коды, а центральная часть представляет собой вокально-фортепианную фантазию, где один призрак

меняется на другой, однако усилием воли главный герой останавливает разгоряченное воображение и взывает к Богу.

№ 2 «*Serre d'ennui*» («Теплица скуки»), как и № 1, содержит целый ряд символических образов, главный из которых – теплица.

Согласно Изабель Бретодо [3], слово «теплица», с одной стороны, – это полюбившаяся в то время сооружение из стекла и металла, с другой – символ закрытой вселенной. Аллегорический образ теплицы – это ведущий символ художественной системы вокального цикла, прослеживающийся в каждом номере. В течение всего произведения главный герой остается ее узником, он не может вырваться из-под ее влияния, и все метаморфозы, фантастические призраки, происходящие под ее куполом, все более погружают его в состояние скуки и безнадежности. Художественный замысел того или иного номера раскрывает конфликт интуиции и разума, и именно образ теплицы обнаруживает противоречия между сверхчувствительной реальностью (миром невидимым) и эмпирической действительностью (миром видимым).

М. Метерлинк мыслил образами, которые позволяли отразить через цвет ясность или, напротив, темноту жизни. Психологическая сила слова Метерлинка в «Теплице скуки» достигается в большей степени за счет флорообразов: «буйная растительность выделяет ночное забвения», «розы страстей», и цветковых пейзажей: «зеленые витражи», «голубое рыдания». Следует заметить, что у Метерлинка преобладают синие тона.

В «*Serre d'ennui*»: «В моих синих мечтах о томлении неподвижном, как сон» для флагамена символизма синий цвет является своеобразным авторским приёмом – главное заключается не во внешнем, а внутреннем действии, в движении души, в созерцании, в молчании, наконец.

Другой приём поэта – использование несовместимых существительных и прилагательных, например, «синяя скука», «синие усталые грёзы». Поль Горсей убежден, что это «возмож-

ность создать другую реальность, открыть другое измерение в «глубине», воспринимаемое под конкретной реальностью» [5].

Следует отметить, что цветовая символика «Теплиц» является важной составляющей художественного текста авторов. Воплощая идеи Метерлинка, Е. Шоссон создает свою «фоновую симфонию» в тексте «*Serre d'ennui*», где синий цвет является проявлением скуки, усталости. № 2, как и № 1 Э. Шоссон лишает тональной устойчивости, здесь наблюдаются отклонения, хроматические ходы. Композитор выбирает начальную тональность этого номера – *e-moll*, а заканчивает в одноименном мажоре *E-dur*. Подобный тональный план наблюдается и в № 1: *h-moll -H dur*.

«*Serre d'ennui*» (*Modere*) написан в 3-частной репризной форме: **АВА1**. Крайние части (в поэтическом тексте первая и последняя строфы) иллюстрируют состояние скуки и уныния, однако вторая строфа («Это иная скука...») имеет «иную» эмоциональную основу, поскольку сквозь стекло видно то, что находится за пределами теплицы, то есть «иная» жизнь.

Вокальная партия насыщена хроматизмами, схематически мелодическую фразу можно обозначить следующим образом: постепенное восходящее движение по хроматизмам с остановкой на вершине фразы и нисходящим постепенным заполнением либо нисходящими скачками на интервалы ч. 4, ум.5 или м.7. Внутреннее движение прослеживается и в фортепианной партии: в экспозиции – нисходящее движение восьмыми длительностями в правой руке, в разработке – более плотная фактура за счет движения «покачивающихся» терций, в репризе – возвращение к первоначальной фактуре. Контрастное сопоставление метроритма молитвы и стонущих интонаций человеческой души добавляют номеру хоральность.

На словах «Недвижимое как сон» (26–30 тт.) композитор приостанавливает движение, как в вокальной линии, так и в аккомпанементе, который уходит на второй план, ради акцентировки

данных слов, поскольку они являются эпиграфом всего номера, отражением состояния героя.

Заключительная часть А – «Где вода, не спеша поднимается...» является синтезом первого и второго разделов. Ритмически видоизмененная звучит основная мелодия номера (8 т.), но если в экспозиции она начиналась со слабой доли с заката, то в репризе – с сильной первой доли, в аккомпанементе возвращается фактура экспозиции.

Состояние скуки и однообразия не исчезает, в последних тактах номера (41–46 тт.) происходит возвращение в «недвижимое» состояние, вновь звучит музыкальная фраза-эпиграф, видоизмененная за счет высоты звучания (на б.3 выше) и в вербальном тексте сон становится не «недвижным», а «однообразным»: «monotonement comme un reve».

Анализируя поэтический и музыкальный тексты «Теплицы скуки», можно убедиться в их абсолютной идентичности, что является обязательным условием жанра *mélodie*. Во фразах: «О, эта синяя скука в сердце», «недвижимом, как сон», «однообразном, как сон» музыка как бы застывает за счет смены фактуры (аккорды выписаны целыми длительностями). Французский композитор использует также определённые интонаемы-символы, которые пронизывают весь шоссонский текст. Очевидно, что интонаема-символ «сон» является ключевой интонаемой № 2, поскольку она неоднократно подчеркивается и в вербальном, и в музыкальном текстах вместе с сопутствующими ей эпитетами «недвижимое», «однообразное».

Если в № 2 как поэтический приём используется изысканная цветовая гамма, то в № 3 «**Lassitude**» («Усталость») М. Метерлинк добивается некой гнетущей, болезненной атмосферы, связанной с безысходностью ситуации. Окружение главного героя – это живые «мертвецы» со «слепыми и ледяными глазами». Доминирующая цветовая гамма этого номера – зелёная, которая является символом грусти и скуки. Цветовая драматургия «Теплиц» спо-

собствует раскрытию глубинного смысла событий, внутреннего посыла. От номера к номеру возможно проследить как изменяются фоновые символы произведения: сначала – лунный свет, № 2 – синий цвет, снова сияние луны, глубинно-зеленый, лазурный, № 3 – серый, лунный свет.

Тема скуки находит своё дальнейшее развитие в музыке Э. Шоссона. Независимо от поэтической драматургии, созданной М. Метерлинком, французский композитор подает свою музыкальную версию. Кода-молитва № 1 сочетает арочную связь с первым разделом № 3, но тональности разные (№ 1 – h-moll, № 3 – fis-moll), в № 1 молитва очень короткая, а в «Lassitude» хоральная фактура продолжается в течение всего номера, что позволяет трактовать финал № 1 как своего рода прелюдию, вступление в № 3. Кроме того, Е. Шоссон использует особые структуры, а именно, он ставит две тактовые черты, которые измельчают фразы, происходит изменение метроритма (3/2 на 2/2 в каждом такте) как указание исполнителям обратить внимание на отделение части фразы ради акцентирования тех слов, которые являются ключевыми. Однако это не всегда совпадает с представлениями М. Метерлинка (так, где в вербальном тексте конец фразы, в музыкальном – продолжение и наоборот).

№ 3 «Lassitude» (*Calme*) написан в тональности *fis-moll*, предполагаемый аккорд одноименного мажора в конце произведения, как это имело место в предыдущих номерах, отсутствует, поскольку общая усталость главного героя, преломлённая в музыкальном тексте, не может ассоциироваться с мажором. Именно поэтому композитор «обрывает» вокальную линию «Lassitude» на неустойчивой низкой II ступени – символе недосказанности.

Весь номер условно можно разделить на 2 части: **АВ**. В разделе **А** вокальная партия напоминает молитву: характерное речитативное начало, как бы «топчась» на одной ноте, новая музыкальная фраза постепенно поднимается вверх. Практиче-

ски все фразы начинаются с синкопы, на первой сильной доле стоит восьмая пауза, которая ассоциируется со вдохом перед вокальным исполнением. В партии аккомпанемента в низком регистре звучат мерные пассакальйные ходы октавами (музыкальные символы похоронного шествия). Присутствие хроматизмов в вокальной партии и в аккомпанементе вносят в музыку ощущение напряжённости.

В разделе **В** на неизменном пассакальйном сопровождении мелодия более распевная, охватывающая больший диапазон, на смену речитации приходит восходящее и нисходящее поступенное движение. На протяжении всего номера остается неизменной тональная неустойчивость. Все эти составляющие подчеркивают основной эмоциональный тон № 3 – безысходность, тоска и беспросветность.

Главное содержание центрального № 4 «**Fauves las**» («Усталые звери») – отказ от всех желаний и воцарение спокойствия. Преобладающий цвет – «бледная скука», «бесцветное небо». Для поэта душа, «заточенная» в теплице перестает замечать краски, все вокруг становится бесцветным. Отсутствие какого-либо движения, полное одиночество приводят к старости, поэтому появляется новый цвет-символ – желтый – «желтые собаки моих грехов».

Интересной особенностью является то, что, в № 2 М. Метерлинк в качестве поэтических метафор использует флорообразы, а в № 4 доминируют фаунообразы, такие как «жёлтые собаки», «гиены ненависти», «львы любви», «овцы соблазнов». И в № 3, и в № 4 М. Метерлинк применяет фаунообраз овец, но в № 3 овцы «щипают на траве рассеянный свет», а в № 4 они «медленно удаляются одна за одной», и далее идёт разъяснение символа «овца» – это «непоколебимые страсти» главного героя. Очевидно, этот символ стал ключевым в композиторской интерпретации Э. Шоссона – № 4 самый импульсивный и эмоционально наполненный, его можно расценивать как драматическую кульминацию всего вокального цикла.

Если в первых номерах герой верит в освобождение из теплицы, то в № 4 он ведет внутренний диалог с самим собой, вспоминает страсть, любовь и приходит к мысли, что единственный выход в сложившейся ситуации – это смирение. Корень в слове «смирение» – мир, то есть смиренный человек всегда пребывает в мире с Богом, самим собой и окружающими его людьми.

Один из композиторских средств достижения подобного поэтического настроения – общая неустойчивость звучания. Тональность «*Fauves las*» *f-moll* звучит крайне неопределенно, начинается номер на неустойчивой доминантовой гармонии, и ею же заканчивается.

№ 4 (*Très modérément animé*) состоит из двух разделов квадратной структуры (16 т.+24 т.). Постепенная смена эмоционального состояния главного персонажа вокального цикла в музыкальной интерпретации Э. Шоссона не всегда совпадает с содержанием поэтического текста М. Метерлинка. Например, эмоционально наполненные и экспрессивные интонации № 4 не соответствуют «большим и полузакрытым глазам» человека, который осознаёт «беспомощность своей мечты». Это объясняется тем, что французский композитор стремился не к созданию разрозненных песен, а вокального цикла, все номера которого взаимосвязаны, в отличие от М. Метерлинка, стихи которого «похожи на грезы, в которых встают нередко разрозненные явления без всякой связи друг с другом».

Аккомпанемент подвижный благодаря восьмым длительностям, но они воспринимаются «усталыми», т.к. звучат на органном пункте, тянущемся периодически то в басу, то в верхнем голосе, он как бы «тормозит» общую направленность движения, не дает возможности продвигаться вперед. Постепенно в аккомпанементе возникает статика. Окончательная остановка происходит только в последних тактах благодаря использованию половинных нот, что логично подводит к восприятию финального номера, где заключительных словах «мои постоянные стра-

сти» возвращается хоральность, поскольку хорал (с немецкого языка *Die passion*) существует как музыкальный жанр. Важным выводом является то, что у Э. Шоссона возникают символические ряды, которые отсутствуют у М. Метерлинка, то есть у композитора выстраивается своя музыкальная драматургия, одним из сквозных образов которой является молитвенный образ. И если у М. Метерлинка возникает ощущение безбожия (человек как узник теплицы), то у Э. Шоссона существует хорал, что означает: «Мы не одиноки – С нами Бог!» и это навсегда, потому *immobiles* – символ неизменности.

Главный герой вокального цикла всегда надеется на Бога, потому № 5 «**Oraison**» («**Речь**») воспринимается как молитва. Кроме того, оратория от латинского *oro* – говорю, которая является семей французского *oraison*, таким образом, в № 4 и № 5 существуют скрытые намеки на музыкальные жанры. К этому еще присоединяется жанр *missa*, который обозначен в вербальном тексте № 5 (т. 24 – *gloire* является частью мессы), поэтому в тихой динамике № 5 на *f* акцентируется фраза «Оросите вашей славой».

Эмоционально насыщенный № 4 сменяется христианской молитвой, посредством которой главный герой обращается к Богу. Это отречение от всего земного, суетного. Страстный призыв «дождя, снега и ветра» в № 1 трансформируется на смиренное зывание к Богу: «Просветите мою усталую душу, поскольку печальна моя радость, похожая на траву подо льдом». Это просьба узника, душа которого не может найти выхода из создавшейся ситуации, у Э. Шоссона представляет собой некий интонационный круг, «окольцовывающий» поэтические строки «Вы знаете, Господь, моё несчастье!». Использование композитором подобной номерной замкнутости возможно расценить как своеобразную музыкальную метафору, смысл которой сводится к тому, что каждая душа остается в своей теплице со своими земными мыслями и надеждами, но по-

степенно через страсти, стенания человек становится ближе к Богу, к Истине.

В «*Oraison*» (*Pas trop lent*) присутствует хоральность, но не хоровая, а хоральность арии, номер представлен в двухчастной форме АВ. Важно отметить композиторский приём: вокальная мелодия построена на двух повторяющихся фразах, изменяющихся ритмически, которые появляются на протяжении всего произведения. Их можно рассматривать как звенья, «скрепляющие» всё сочинение в единое целое: они открывают номер и повторяются во второй части, но при этом не следуют одна за другой, а отделены фразой, являющейся кульминацией номера. Таким образом, можно прочесть своеобразный эпиграф всего цикла: «Вы знаете, Господь, мое несчастье! Откройте, Господь, ваш путь, поскольку печальна моя радость». № 5 написан в тональности *es-moll*, заканчивается на тонической минорной функции и является точкой всего вокального цикла.

Таким образом, в № 1 и № 5 поэтического текста «*Serres chaudes*» являются призывы к Господу, что позволило Э. Шоссону создать собственную музыкальную драматургию, где главным является образ хора, который символизирует молитвенное обращение к Богу. Введенный в коде № 1, в дальнейшем он внедряется во все последующие номера цикла: от эпизодического в финале № 1 через сквозное контрастное сопоставление метроритма молитвы и стонущих интонаций человеческой души, что добавляет № 2 хоральность, через использование хора в № 3, в финале № 4 и к хоралу как основы музыкальной драматургии № 5. В последнем номере подчеркивается идея *passion* (что придает произведению сакрального характера, это муки позднеромантического героя эпохи символизма) и ораториального финала, но не хорового, а ариозного. Хорал в коде № 1 и № 5 – является взаимным отражением. В последнем номере композитор цитирует сам себя, посылая к материалу № 1, тем самым в музыкальном отношении скрепляя цикл в единое целое.

Таким образом, хорал является сквозным смысловым образом всего вокального цикла «Serres chaudes».

Центральная идея и Метерлинка, и Шоссона – заставить задуматься человека о себе самом. Используя декадентскую интроспекцию, цвето-

вую драматургию, музыкальные приёмы, авторы хотят понять саму природу человеческой души, при этом символизм в их творчестве – это «инструмент», с помощью которого они пытаются дать ответы на жизненные вопросы.

Список литературы:

1. Gorbovskaya S. G. Floroobraz vo francuzskoj literature XIX veka. SPb.: Izd-vo S.-Peterb. gos. un-ta, 2017. 274 s.
2. Svencickij V. Smert' i bessmertie (po povodu tryoh dram Meterlinka) // Svobodnaya sovest'. Kn. 1.– M.: Muzyka, 1906.– S. 34–67.
3. Bretaudeau I. Le langage musical d'Ernest chausson: évolution, comparaisons stylistiques. Autour de Serres chaudes op. 24, mélodies avec piano. Lyon, 1995.
4. Gallois J., Chausson E. Librairie Oral History Project transcript. New York: Arthème, 1994.– 423 p.
5. Gorceix P. Maeterlinck symboliste: le langage de l'obscur // Maurice Maeterlinck, Jean Louvet, Marie Gevers, Jean Ray: Lectures. 1997.– № 1/4.– P. 13–24.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-126-130>

*Motsarenko Ekaterina Vadimovna,
Postgraduate student of the Department of history,
of music and musical ethnography
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: motsarenko.kv@gmail.com*

THE CONCEPT OF A SYMPOSION CYCLE IN THE WORKS OF G. KANCHELI AND V. SILVESTROV: STYLISTIC PARALLELS

Abstract. The article examines the phenomenon of cycling in modern academic music. The concept of a symposium cycle, in which the “friendly community” of elements acts as a general metaphor, is presented on the example of works by G. Kancheli (“Simple Music for Piano”, “Letters to Friends”) and V. Silvestrov (“Cycle of Cycles” bagatelles).

Keywords: cyclic forms, macrocycle, symposium, metatext.

*Моцаренко Екатерина Вадимовна,
Соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии,
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
E-mail: motsarenko.kv@gmail.com*

КОНЦЕПТ ЦИКЛА-СИМПОСИОНА В ТВОРЧЕСТВЕ Г.КАНЧЕЛИ И В.СИЛЬВЕСТРОВА: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Аннотация. В статье рассматривается феномен циклообразования в современной академической музыке. Концепт цикла-симпозиона, в котором в качестве генеральной метафоры выступает «содружество» элементов, представлен на примере произведений Г. Канчели («Простая музыка для фортепиано», «Письма к друзьям») и В. Сильвестрова («Цикл циклов» багателлей). В данном исследовании впервые предлагается рассматривать инструментальные циклы этих родственных по стилистике и мировоззрению композиторов как единый метатекст.

Ключевые слова: циклические формы, макроцикл, симпозион, метатекст.

В нашу эпоху, когда искусство вынуждено реагировать на глобальные вызовы современности, все актуальнее становятся камерные, «интимные» жанры, а Встреча и Дружба как культурные универсалии ищут новых форм воплощения. Одна из них, на наш взгляд, – феномен симпозиона, дружеского застолья, который как генеральная метафора пронизывает “Цикл циклов” багателлей В. Сильвестрова и может быть рассмотрен как ведущий фактор формирования макроцикла. Похожую тенденцию

нам удалось выявить в произведениях Гии Канчели, гениального “маэстро тишины”, недавно ушедшего из жизни. В центре внимания данной статьи – феномен дружбы как важнейший фактор циклообразования, и проводить параллель между циклами двух таких близких авторов в данном контексте представляется нам уместным, учитывая теплые дружеские отношения, общность мироощущения и творческих принципов признанных мастеров В. Сильвестрова и Г. Канчели. Прежде чем перейти

к рассмотрению идеи цикла-симпозиона, приведем ряд общепринятых определений циклической формы. Так, в энциклопедической статье В. П. Фраёнова циклы обозначены как «музыкальные формы, состоящие из нескольких связанных единством замысла, самостоятельных по строению частей» [7, 615]. Е. Ручьевская дает такое определение цикла как жанра: «это некая целостность, художественное единство, допускающее максимальную дискретность, самостоятельность частей, вплоть до возможности их исполнения вне цикла и заполнения пауз между частями вербальными фрагментами» [6, 457]. Данные авторы большей частью рассматривают традиционные циклические формы (сонатно-симфонический цикл, вокальные циклы, сюиты и т.д.), однако нас в связи с избранной темой интересует более широкий контекст в трактовке концепции цикла, и тут необходимо упомянуть позицию Е. Назайкинского, описанную в статье О. Лосевой [5]. Работа основана на рукописи неопубликованной книги «Цикл как тип композиции в европейской инструментальной музыке». По свидетельству О. Лосевой, Е. Назайкинский расширяет рамки идеи цикличности, причисляя к категории циклов особого рода весь композиторский опыт (периоды творчества, жанры, опусы, репертуарные выборки и др.), «формулирует еще одну важнейшую особенность циклического принципа: циклические формы как никакие другие допускают к созданию не только композиторов, а и **исполнителей** (выделено нами – Е.М.), издателей, организаторов концертов и, таким образом, делятся на авторские и неавторские» [5, 11].

В современном контексте проблему циклизации рассматривает С. Гончаренко [2]. Обращаясь к циклическим формам европейской профессиональной музыки в аспектах теории текста, она выделяет уровни циклизации – базовый (цикл как текст), промежуточный (цикл, содержащий субциклы), а также уровни сверхциклических конструкций, касаясь понятий макротекста, мегатекста и метатекста. Как отмечает С. Гончаренко,

«изучение уровней сверхциклизации и действующих в них текстообразующих факторов с необходимостью ставит в связь явления малых текстов – конкретных музыкальных произведений, макро-, мега- и метатекстов, – и большого Текста музыкальной культуры» [2, 123]. Одним из уровней сверхцикла С. Гончаренко называет **метатекст** (выделено нами – Е.М.) – группу «циклических форм, в которую **исполнители, издатели или ученые** включают произведения разных композиторов, объединяя их кросскультурной парадигмой» [2, 119]. В таком ракурсе мы позволим себе рассматривать инструментальные циклы В. Сильвестрова и Г. Канчели – идея цикла-симпозиона, которую представим далее, может стать еще одним примером циклизации по принципу метатекста, где в роли кросс-культурной парадигмы выступает концепт **со-дружества, дружественности**. С одной стороны, метатекстом будут являться циклы по отдельности, т.к. каждый представляет собой, безусловно, нечто гораздо большее, чем собрание миниатюр, с другой же – как метатекст можем представить себе и общее поле «симпозионных» циклов разных авторов, близких по мировосприятию и способу бытия в музыке (какими и являются упомянутые композиторы). Таким образом, предлагаем версию сверхцикла от лица исполнителя и исследователя (следуя принципу, предложенному С. Гончаренко), а именно Встречу-симпозион родственных миров Сильвестрова и Канчели (и в рамках научного исследования, и в качестве элементов единой концертной программы, которую планируем реализовать).

Наше внимание в статье С. Гончаренко привлек тезис о роли программности в преодолении центробежных тенденций для формирования целостности сверхцикла, ведь, по словам автора, с выходом за пределы цикла в макро-, мега-, и метапространства, центростремительные силы неминуемо ослабевают, и тут вступают в действие экстрамузыкальные факторы циклизации: «важнейший из них – программность – объединяет текстовые

группы разного уровня. Часто именно глобальный, всеохватный характер программы служит причиной *сверхциклизации*» (курсив наш – Е.М.) [2, 120].

Анализируя «Цикл циклов» багателей В. Сильвестрова, который на данный момент состоит из более семисот номеров, можем утверждать, что целостность этой гениальной конструкции может придать именно определение такой сверхпрограммы, генеральной метафоры, которой, по нашему мнению, является симпозион. Как реализован данный концепт в музыкальных универсумах В. Сильвестрова и Г. Канчели, покажем далее.

В данном исследовании мы неслучайно ставим в один ряд фигуры равновеликих мастеров, наших гениальных современников В. Сильвестрова и Г. Канчели, которых связывала близкая дружба и сходное мировосприятие. Тема дружбы, встречи с Другим незримо присутствует в творчестве, высказываниях и образе жизни композиторов. Считаю уместным рассмотреть их произведения ближайших лет сквозь призму метафоры дружбы и выявить общие тенденции. По нашему мнению, именно циклическая форма стала наиболее удачной и гибкой основой для воплощения метафоры симпозиона. В девятой книге Никомаховой этики [1] читаем: «Не правда ли, подобно тому как созерцание любимого – для влюбленных самая большая радость и они предпочитают это чувство всему остальному <...>, так и друзья всему предпочитают жизнь сообща? Ибо **дружба** – это **общность** <...> и чем бы ни было для каждого отдельного человека бытие, и ради чего бы он не предпочитал жизнь, живя, он хочет проводить время с друзьями» [1, 265]. Именно как **дружескую общность** предлагаем рассмотреть циклы Сильвестрова и Канчели.

Тема встречи, дружеского общения проходит красной нитью сквозь избранные нами произведения, и если в макроцикле багателей В. Сильвестрова наблюдаем «**содружество**» как **конструктивный принцип** (что неоднократно было артикулировано самим композитором, например, в интервью, которое приводит в своей диссертации

Ю. Фурдуй: «Главное, что каждая багатель ждет другую. У нее музыкальное (ожидание), из-за прерванного каданса. <...> Симфония в старом смысле, как бы **содружество багателей** и багательных циклов между собой» (выделено нами – Е.М.) [8, 221]), то в циклах Г. Канчели тема дружбы воплощается через авторские посвящения, где каждый адресат – близкий друг, с которым связывают теплые воспоминания и совместное творчество. Темы цикла «Письма к друзьям» основаны на музыке Канчели для театральных постановок и кинофильмов, «письма» объединены в четыре группы – «Музыканты», «Кинематограф», «Театр Руставели» и «Близкие друзья». Среди адресатов – известные соотечественники композитора – Георгий Данелия, Нани Брегвадзе, Вахтанг Кикабидзе, Резо Габриадзе и другие. В особенной дружеской и трогательной атмосфере прошла мировая премьера цикла в версии для кларнета и струнного оркестра (2019), написанной специально для прекрасного исполнителя и друга Г. Канчели Юлиана Милкиса – это было одно из последних произведений мастера, которое он успел завершить перед уходом в вечность. Тут, будто за одним столом, вновь собираются все самые дорогие и близкие, метафора симпозиона пронизывает цикл, становится ведущим символом музыкальной Вселенной гения.

Созвучен «Письмам к друзьям» по смыслу и тематизму цикл «Простая музыка для фортепиано» (2011) на темы из музыки для театра и кино. В предисловии автор пишет: «Я решил собрать наиболее дорогие для меня фрагменты в альбом из 33 миниатюр. Окажутся ли они жизнеспособными, лишившись своего прикладного статуса, покажет время» [4, 3]. Казалось бы, никакого сакрального значения данным миниатюрам композитор не придает. Однако в прозрачном и концентрированном фортепианном изложении знакомые образы, окруженные такой характерной для Канчели особенной тишиной, не воспринимаются буквально и иллюстративно, а скорее метафорически, как

ностальгическое эхо, осколки волшебного зеркала из фильма Г. Данелии «Слезы капали» (1984) (музыка к нему, кстати, тоже представлена в цикле). Не только соратники-режиссеры, а и сами герои фильмов и спектаклей оказываются тут «за одним столом». Схожий принцип наблюдаем и у В. Сильвестрова, когда в цикле багателей встречаются значимые для композитора фигуры, которые могут принадлежать к разным эпохам (так, в «Багателях III» адресатами посвящений выступают Ф. Лист, Й. Гайдн, супруга Лариса, пианист Б. Архимович и другие). В «Цикле циклов» находим и багатели-посвящения Гии Канчели: “Eight fleeting waltzes” op.132 (2009, «Багатели X») та “Five melodies on the occasion of New Year” op. 47 (2003–2005, «Багатели XXI»).

Предложенный нами концепт цикла-симпозиона, в котором генеральной метафорой выступает койноничность, “содружество” элементов, не только проявляется в программности высшего порядка как экстрамузыкальном факторе циклизации (по С. Гончаренко), но и является своеобразным способом мирозидания композиторов – можем говорить и о “содружестве” музыкальных универсумов Сильвестрова и Канчели, проявляющемся в ряде композиционных и музыкально-стилевых принципов: особое отношение обоих авторов к тишине, специфическое воплощение мемориальных мотивов, параллели в сфере образности и драматургии циклов, черты багательности, проявление эстетики «новой простоты» и др.

Основываясь на нашем исследовании, можем предположить, что концепт цикла-симпозиона допустимо рассматривать в более широком контексте, выходя за рамки индивидуальных стилей В. Сильвестрова или Г. Канчели. Метафора симпозиона «транслируется» на другие композиторские миры, порождает аллюзии, приобретает новые смыслы. В таком ракурсе можно анализировать, например, фортепианный цикл украинского композитора С. Лунёва «Мардонги» (по В. Пелевину), где основной темой является творческое

бессмертие. Подробное описание данного цикла приводит в своей диссертации М. Илечко [3, 167–173]. По ее словам, «Мардонги» – это сосредоточенная в «лицах» история музыкального искусства «свернутая» в один опус и представленная избранными композиторскими вершинами» (*перевод наш – Е.М.*) [3, 172]. Текст цикла пронизан многочисленными интертекстуальными связями, тут в своеобразном пространственно-временном лабиринте «встречаются» и ведут диалог фигуры композиторов разных эпох, среди которых, кстати, и В. Сильвестров. Другой пример цикла-симпозиона (позволим себе тут применить данную метафору) – прошедшая недавно в Берлине фестивальная программа искусства во время пандемии «Дистанция и интимность. От Пьера Булеза до сегодняшнего дня», созданная легендарным пианистом и дирижером Даниэлем Баренбоймом совместно с десятью ведущими современными композиторами. В эпоху, когда как никогда остро ощущается необходимость в живом теплом общении, а встреча со зрителем возможна только в дистанционном формате, онлайн-фестиваль камерной музыки стал своего рода посланием времени, ответом на сложившуюся в мире и искусстве ситуацию [9].

Итак, в заключение обозначим еще раз черты предложенного нами концепта цикла-симпозиона: **независимо от масштаба цикла генеральной метафорой, сверх-программой в нем выступает идея содружества элементов.** Опираясь на представленные выше идеи С. Гончаренко и Е. Назайкинского, можем также допустить возможность выхода цикла-симпозиона за рамки творческого наследия одного композитора и формирования (исследователем, исполнителем) метатекста, пронизанного интертекстуальными связями, предполагающими уже **содружество универсумов** близких по духу авторов, где точкой Встречи становится новый сверхцикл – исполнительский, интерпретационный, а экстрамузыкальным фактором циклизации (по С. Гончаренко) выступает программность – Симпозион.

Список литературы:

1. Aristotel'. Sochineniya: V 4-h t.– T. 4 / Per. s drevnegrech.; Obshch. red. A. I. Dovatura.– M.: Mysl', 1983.– 830 s.
2. Goncharenko S. S. Faktory tekstoobrazovaniya v gruppah instrumental'nyh ciklov (teoreticheskij aspekt) [Tekst] / S. S. Goncharenko // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2014.– № 28.– S. 114–125.
3. Ilechko M. P. Ukraïns'ka fortepianna syuïta yak predmet muzikoznavchogo diskursu: istoriologichnij pidhid [Tekst]: dis. ... kand. mistectvoznavstva: 17.00.03 / Ilechko Marina Petrivna; Odes'ka nacional'na muzichna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoï.– Odesa, 2018.– 217 s.
4. Kancheli G. Prostaya muzyka dlya fortepiano: na temy iz muzyki dlya kino i teatra. [Noty] / Giya Kancheli.– M.: Muzyka, 2011.– 72 s.
5. Loseva O. V. Teoriya ciklicheskih form v nasledii E. V. Nazajkinskogo [Tekst] / O. V. Loseva // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki.– Vyp. 2 (14). 2016.– S. 8–13.
6. Ruch'evskaya E. A. Cikl kak zhanr i forma [Tekst] / E. A. Ruch'evskaya // Forma i stil': Sb. nauch. trudov: V 2-h ch. / Otv. red. E. A. Ruch'evskaya. Ch. II.– L.: LOLGK, 1990.– S. 129–174.
7. Frayonov V. P. Ciklicheskie formy [Tekst] / V. P. Frayonov // Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar' / gl. red. G. V. Keldysh.– M.: Sov. enciklopediya, 1990.– 615 c.
8. Furduj Yu. V. Ritmologichni aspekti zhanrovoï evolyucii fortepiannoï bagateli [Tekst]: Dis. ... kand. Mistectvoznavstva: 17.00. 03 / Furduj Yuliya Volodimirivna; Odes'ka nacional'na muzichna akademiya im. A. V. Nezhdanovoï.– Odesa, 2018.– 269 s.
9. Enigma. Daniel' Barenbojm. Muzyka epohi pandemii // Rezhim dostupa: URL: <https://youtu.be/8eUfr9No-yg>

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-131-134>

*Ovsyannikova-Trel Alexandra Andreevna,
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
of Department of History of Music and Musical Ethnography,
Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy
E-mail: alextrell1973@gmail.com*

COMMUNICATIVE MODUS OF RUSSIAN ROMANCE IN THE CONCEPTION OF "WEAK STYLE" OF V. SYLVESTROV

Abstract. The article examines the genre aspects of V. Sylvestrov's "weak style" in the context of the musical-style principles of the "new simplicity". The simplification of the musical language as a "weakening" of the style is realized in the works of V. Sylvestrov by introducing the intonation-melodic formulas of the Russian romance – a genre that personifies the lyrical mode of musical expression in European music.

Keywords: "weak style"; genre; genre semantics; musical semantics; communicative modus; romance.

The appeal to this subject is determined by those artistic and aesthetic processes of contemporary musical art, which give rise to original versions of composer's creativity in the conditions of "weakening" of stylistic individualism as the main vector of the historical evolution of musical professionalism. The indicated direction of composer practice, represented by the phenomenon of new simplicity and "weak style" by V. Sylvestrov as a particular manifestation of this stylistic tendency, is of inexhaustible interest for musicology, since its conceptual foundations are associated with the "root" categories of music as a form of art, which in the conditions of modern musical creativity (composing, performing, listening) acquire a universal meaning in terms of the infinity of their semantic potential. Among such categories are genre and genre semantics: they are the main "tools" for the formation of musical sense in the composer's works by means of their "transformation" into intonational metaphors, sound images of the musical space of the composition. Appealing to typical genres of European musical art, V. Sylvestrov ensures the "openness" of their meaningful meaning for the modern listener. At the same time, it is natural to ex-

pand and deepen these meanings, which are formed as a result of the functioning of genre semantics in a fundamentally different socio-cultural and musical-linguistic context. This aspect is not often discussed in studies on the work of the Ukrainian composer, it is not presented as a special subject of modern musicological discourse, accordingly, addressing it opens up opportunities for conscious comprehension and perception of the artistic concept of the "weak style" of V. Sylvestrov, representing an exceptional phenomenon of contemporary music art.

The idea of returning to tonality and melody as to the lost "nature of music" [2, 7] led to the emergence of such original individual-composer's versions of the "new simplicity" as V. Sylvestrov's "weak style": the composer himself defines his idea as "... not only "familiar material", which bears the sign of the author's self-denial. This is a rejection of "activism" at the level of form becoming, a rejection of duplication of the "drama of life", which results in a kind of stay in the coda zone" [2, 8]. In the works of V. Sylvestrov, genre definiteness of musical thematicism is often used as "familiar material", which evokes in the memory meaningful associations related with

genre semantics established in the European musical tradition.

With all the difference in the points of view on the genre nature of music that are presented in modern musicological discourse, there is still a common point that is recognized by most historians and theorists of musical art: the musical genre is initially associated with a specific life situation and the life context that determined its function and purpose in human life; it is a socially conditioned and psychologically motivated phenomenon. That is why musicologists call the genre the “life axis” of music, “genetic structure” reflecting a specific “situational complex” [6]. In musicological genre theory, a differentiation of musical genres has developed, based on meaningful and functional criteria – on a specific type of imagery that is assigned to a particular genre, as well as on its place and role in the musical practice of society (V. Zukkerman, A. Sokhor). In addition, the functional side of the genre can be viewed as a kind of vocabulary, a set of “lexemes” that are specific to a given genre and remain with it in the process of its historical evolution (V. Kholopova).

The well-known “quiet” opuses of the composer (“Silent Music” and “Memories III”, for example) fully illustrate the aesthetics of the “new simplicity” associated with the simplification of the musical language: in the concept of “weak style”, the simplicity of music arises as a result of a deeply original attitude of its author to the popular genres of the European musical tradition (waltz, romance, serenade). In “Memories” for string orchestra and piano, a Russian romance is used as a genre-intonation metaphor next to a waltz (while none of the five parts of the composition is designated by the author as a “romance” or a “waltz”). The main expressive function belongs to the melodic profile of the cycle, fragments of which almost “literally” reproduce the intonation dictionary of the classics of Russian song lyrics of the 19th century. Simplification of the style of such opuses by V. Sylvestrov is realized by the composer by introducing “popular” patterns into the musical

language: we mean the well-known intonational-melodic formulas, which are extremely specific in their genre and which the composer uses as “building blocks” of musical composition. Their recognition by the cultural memory of the listener is ensured by the principle of accessibility to the perception of their semantic properties, expressive potential and art meaning, which is formed using genre semantics.

The special manner of the author’s intonation of the “banal” genre material in “Memories” brings to life the idea of the intonation metaphor: the author’s fundamental detachment from the individualism of the creative interpretation of the genre canon creates the effect of a “look from the outside” on the semantic potential of romance, serenade, waltz and generates its new meanings in the context of modernity – both musical, artistic and aesthetic, and worldview and ideological in general. Both waltz and romance, being representatives of popular European music of the 19th century (and in the case of serenade and earlier historical eras), have a stable musical and communicative modus, which reproduces a certain type of a person’s awareness of connections and relationships with oneself in the form of lyrical experience and expression (by analogy with drama as a form of relations with people; and epos as a form of relations with the outside world). It is this focus on the subjectivity of the lyric utterance that determines the specificity of the proto-intonation of these musical genres as a source of the “intonation dictionary of meanings” [5, 17] – those primary musical moduses that, being conditioned by the psychology of experiencing, provide the emotional tone of the musical language and form its semantic meanings, fixed in the genre semantics: “Romance in music, however, like waltz, is a symbol of the hero’s lyrical experiences. Elegy, nocturne, serenade are also more convenient when showing the sphere of intense feelings, deep experiences” [4, 126]. This communicative modus turned out to be extremely relevant for the composer’s practice from the earliest times in its striving for the individualism of creative self-expression (as evidenced by the secu-

lar genres of the Middle Ages and the Renaissance) and reached its apogee in musical romanticism. And the genre semantics of waltz, romance and serenade, which developed in the course of the history of European musical art, was also actively used by composers of the 20th century – because of its semantic certainty and concreteness.

In this context, the waltz can be viewed as a musical and plastic archetype of intimate communication, and the Russian romance – as a genre archetype of the lyric and confessional essence of music, a symbol of individual and subjective personality expression. According to I. Gendler, Russian romance as a popular genre appeared as a musical and poetic attribute of provincial leisure in the 19th – early 20th centuries [3, 41], which indicates the fundamental derivation of the specificity of this musical and communicative form from the everyday consciousness of its creators and the situational complex of everyday life. And in this case, the thought of researcher of the phenomenon of Russian romance that romance has become “a kind of universal language of love relations” [3, 41], because it is based on a deep understanding of genre semantics is very relevant: “A romance is a game of an ideal time, of an ideal story, the meaning of which is not an imaginary problem-free, but an opportunity to fully and vividly experience the episode depicted in the work. The communicative goal of a romance cannot be the addressee’s pity or an attempt to return a loved person. The hero clearly understands the irreversibility of the past and therefore, paradoxically, the romance is notable for its realism, the acceptance of the actual state of affairs, about which, no matter how sad it may be, it is rhetorically ideal. Gratitude for the love and happiness that leave is a romance’s version of worthy acceptance of life’s upheavals” [3, 43]. In such a voluminous expression, there is an indication of the sense of the lyric utterance, which to a large extent expands the content horizons of romance lyrics and takes them beyond the triviality of “spiritual outpourings”, bringing them closer to the high ethical content of serious music.

In the artistic context of the development of contemporary musical professionalism, waltz, serenade, and romance can be regarded as musical images of the lost ideal of the Beauty of feelings, which can function as metaphorical elements in a musical text. But in the concept of V. Sylvestrov himself we are not talking about the lost Beauty, but only about that state of culture and man, which gives rise to the feeling of loss. In this case, genre and intonation metaphors perform the most important communicative function, which the composer himself thinks as follows: “... in order to say otherwise, one must say the same. Here is the connection with metaphor. When you say the same thing, but with a certain index, then some hint or sign appears that you are saying something else” [7, 122]. V. Sylvestrov’s author’s “speaking” is carried out with the help of well-known and typical genre forms that exist in the cultural (and musical, respectively) memory of the European composer and listener outside the individual author’s labels and possessing stable semantics. And therefore, it is accessible for perception and productive for creative interpretation.

Speaking about the communicative aspect of Russian romance in the context of modern culture, we can state the following. The romance, contrary to the stereotypical view of it as a simple formulaic love song, touches upon various aspects of human relations. For all the cliches of the romance language, the works of this genre are characterized by an amazing delicacy in depicting intimate experiences, accurate definitions in describing shades of feeling, sincerity of a passionate and joyful perception of the world around them. All this is expressed by linguistic means, which are still understood by modern people, but are used less and less, since, being elements of direct communication, they cannot fit into the context of distant communication that is now popular. However, it is in the romance that these values are stored not in the form of abstract incomprehensible phrases, but as a bright, living element of communication of people who are not indifferent

to each other, who know how to show their feelings, emphasize the importance of dialogue and express this in an ideal language, which in many ways creates ideal ones that is, full, deep, sincere relationships.

And in conclusion, we note that even at the beginning of the 20 century Valery Bryusov, reflecting on the nature of the banal, spoke about the form of a person's attitude to the banal, which is surprisingly consonant with modern composer's attitudes to simplify the musical language: "At the lowest stage of development, a person knows nothing but the banal: he recognizes only the generally accepted, speaks only the generally known. At the highest stage of development, a person avoids the banal, seeks the original, enjoys what is not banal. But there is an even higher level: people who speak not only for their time, but also for the future stand on it: they know how to choose from banal truths such that for other times will again become necessary, important, original" [1]. This observation contains a deep understanding of creative thinking, which, with the help of the artis-

tic transformation of traditional forms and linguistic senses of art, is able to form its new value meanings of art and "answer" the questions of the nowadays about the meaning of human life. If we consider the genres of musical art discussed above as "banal truths" of European musical history (waltz, romance, serenade), and their genre-communicative meaning as "banal truths" of human existence, then we can confidently assert that the appeal to them by modern composers connected exclusively with the desire to comprehend the current state of human consciousness and offer their own version of the "answer". Moreover, in the case of V. Silvestrov, this "answer" is more than "original, important and necessary": the composer, creating sound images of his works on the basis of recognizable, typical musical vocabulary, is guided by the attitude, which he once very convincingly formulated: "... this is very important: not to be afraid of banality. Although banality has its own danger, the fear of banality is a new banality, even worse. For example, feelings, sincerity are banal ..." [7, 73].

References:

1. Bryusov V. Miscellanea. Comments, thoughts about art, about literature, about critics, about oneself. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=551099&p=2>
2. Buloshnikov M. Valentin Silvestrov yesterday and today: to the problem of "weak style". Actual problems of higher musical education. Nizhny Novgorod M. I. Glinka State Conservatory. 2010.– No. 1.– P. 6–8.
3. Gendler I. Russian romance in modern culture as the embodiment of ideal speech. Cuadernos de Rusística Española. 2012.– No. 8. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/viewFile/55/54>
4. Lazutina T. Symbolism of the musical genre. Bulletin of Tomsk State University. 2009.– No. 324.– July.– P. 123–126.
5. Medushevsky V. Intonational form of music. – Moscow: Composer, 1993.– 262 p.
6. Nazaikinsky E. Style and genre in music.– Moscow: VLADOS, 2003.– 248 p.
7. Silvestrov V. Wait for the music. Lectures-conversations. According to the materials of the meetings organized by Sergei Pilyutikov.– Kiev: Spirit and letter, 2012.– 368 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-135-139>

*Ostroukhova Nataliya Vladimirovna,
an art history Ph.D., associate professor, associate professor
of the Department of General and Specialized Piano of the Odessa
National A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: Pchela45@i.ua*

DELFINO MENOTTI AS ONE OF THE FOUNDERS OF THE ODESSA VOCAL SCHOOL

Abstract. The article analyzes the historical ways of the formation of the Odessa vocal school as an integral part of the European cultural community. On the example of the creative biography of the Italian baritone Delfino Menotti the author shows the interdependence between an artistic personality and the repertoire they perform. The information about the Odessa period of the singer's work as an artist and teacher is revealed.

Keywords: Odessa vocal school, the European cultural community, vocal art, the interdependence between an artistic personality and the repertoire they perform.

*Остроухова Наталия Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры общего и специализированного
фортепиано Одесской национальной музыкальной
академии имени А. В. Неждановой,
E-mail: Pchela45@i.ua*

ДЕЛЬФИНО МЕНОТТИ, КАК ОДИН ИЗ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ ОДЕССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Аннотация. В статье освещены исторические пути формирования одесской вокальной школы как составной части европейского культурного сообщества. На примере творческой биографии итальянского баритона Дельфино Менотти показана взаимозависимость творческой личности и исполняемого ею репертуара. Выявлены сведения об одесском периоде работы певца в качестве артиста и педагога.

Ключевые слова: одесская вокальная школа, европейское культурное сообщество, вокальное искусство, взаимозависимость творческой личности и исполняемого ею репертуара.

В рукописях педагогов вокальной кафедры содержатся интересные и важные подробности о творческих достижениях одесской вокальной школы и ее истории, но есть и «белые пятна». В результате проведенных исследований удалось найти

сведения из биографии замечательного итальянского баритона Дельфино Менотти, творческая и личная судьба которого была тесно связана с Одессой.

Весной 1916 года состоялся первый выпуск студентов Одесской консерватории (открытой

в 1913 году). Отмечалась работа двух профессоров вокального отделения – Юлии Александровны Рейдер, впоследствии много лет руководившей этой кафедрой, и Дельфино Менотти. Среди выпускников-вокалистов только один получил серебряную медаль и звание «свободного художника» – это бас А. Швачко, ученик Дельфино Менотти.

В истории вокальной кафедры о Дельфино Менотти сказано буквально следующее: «... ведущим классом Одесской консерватории до революции, то есть с 1913 по 1917 годы, был класс профессора Дельфино Менотти. К сожалению, ни в архивных документах, ни в воспоминаниях его учеников не удалось выяснить, был ли в прошлом Дельфино Менотти оперным певцом; где, когда и как пел, но его ученики вспоминают, что сам он был обладателем хорошего голоса. По происхождению итальянец, он не являлся типичным представителем подлинно итальянской школы» [9, 12–16]. Думается, что эту фразу надо дополнить термином *bel canto*, ведь именно эту манеру имеют в виду, когда говорят о «подлинно итальянской школе», ведь «певческая манера профессиональных певцов в каждой национальной школе пения определяется прежде всего характером музыки, которую им приходится исполнять» [6, 10].

В репертуаре Дельфино Менотти было 58 партий, классических и современных. С самого начала критики признавали его талант вокалиста и драматического артиста. Его голос отличался силой и красотой, ясной дикцией и большим музыкальным интеллектом; исполнение носило отпечаток его мощной индивидуальности. Величайшим даром Дельфино были его драматические способности и властное мастерство сцены, которое высоко ценили дирижер Артуро Тосканини и выдающаяся театральная актриса Элеонора Дузе. Эти качества делали его незаменимым для исполнения оперных произведений, типичных для нового времени. Достаточно вспомнить мировую премьеру (1898) оперы У. Джордано «Федора».

Критика, посвященная Менотти, за исключением первых впечатлений, которые фиксируют некоторую вокальную несдержанность и интонационные дефекты из-за неопытности, отмечает его большие заслуги, особенно в интерпретациях партий Риголетто, Барнабы («Джоконда»), Яго («Отелло») и Гульельмо Вульфа («Виллисы»). Видимо, партия Риголетто была особенно близка певцу. Ему удалась настолько полная интерпретация образа, как с драматической, так и с вокальной точек зрения, что отмечали истинное «воплощение» персонажа [2].

Доменико Джованни Баттиста Дельфино, известный как Дельфино Менотти, родился во Фьюмичелло (Удино) в 1858 году в семье доктора, патриота и большого любителя музыки. В Триесте он учился в Королевской школе муниципалитета, затем в Научной средней школе. Занимался вокалом у Дж. Рота, и в Милане у баритона С. Ронкони.

Большую роль в становлении молодого человека сыграли его взаимоотношения с главными героями восстаний между 1878 и 1882 гг., а в творческом отношении – с представителями скапильятуры («растрепанные»), литературного и художественного движения, в какой-то мере аналогичного богеме – дирижером Франко Фаччо, композитором и либреттистом Арриго Бойто, композитором Антонио Смарелья.

Дебют певца состоялся на сцене флорентийского театра Алла Пергола в опере Г. Доницетти «Линда ди Шамуни» (1880), затем последовали оперы «Фауст» Ш. Гуно и «Драгоценность» А. Смарелья.

Настоящим началом успешной карьеры Дельфино Менотти, думается, следует считать 1882 год. Певцу было всего 24 года. На его исполнение партии Риголетто в театре Мандзони обратил внимание Джузеппе Верди: «*Pare che al manzoni canti nel rigoletto un baritono, che si rivelò in quest'opera un artista distintissimo*» («Кажется, в театре Мандзони Риголетто поет баритон, проявивший себя в этом произведении как выдающийся артист») [1, 31–32].

В следующем году, по рекомендации великого композитора, Дельфино Менотти исполнил главную роль в опере «Симон Бокканегра» в Буэнос-Айресе (спектакль прошел 23 раза). Вскоре он участвовал в премьере третьей версии оперы Дж. Пуччини «Виллисы».

После успехов в Южной Америке и Европе в 1898 году, Дельфино Менотти участвовал в мировой премьере оперы «Федора». Дирижировал автор – Умберто Джордано. «После спектакля трех ведущих солистов – Карузо, Беллинчони и Дельфино Менотти – приветствовали и композитор, и публика, и даже рабочие сцены» [5]. В сезоне 1898–99 пел в Ла Скала с Ф. Таманьо под управлением А. Тосканини («Отелло» Верди и «Антон» К. Галеотти). Из-за появления узелков в горле Менотти пришлось досрочно прервать карьеру [3].

Насколько полно различные итальянские, и не только, энциклопедии и словари описывают биографию Дельфино Менотти, настолько неполными являются сведения о его работе в Одесском театре.

Дельфино Менотти в двух сезонах – 1894/95 гг. и 1895/96 появляется в афише Одесской оперы в качестве режиссера.

В сезоне с ноября 1896 по март 1897 гг. Дельфино Менотти завоевал сердца одесских слушателей и критиков как оперный певец, и даже попал в Первую общую перепись Российской империи (1897), в список итальянских поданных Одессы: Дельфино Менотти, 38 лет, католик, окончил Технологический институт в Италии, по профессии – оперный певец; проживал по адресу: Театральный пер. 12, кв. 26.

Он очень успешно исполнял свои лучшие роли на одесской сцене, и его успех шел по нарастающей. Барнаба в «Джоконде» А. Понкьелли, затем – «Риголетто», «Паяцы», «Тангейзер» (в котором выделялись Крушельницкая и Менотти – в роли Вольфрама) ... Размеры статьи не позволяют подробно остановиться на каждом выходе певца на сцену; ограничимся наиболее интересными фактами.

6 января состоялся бенефис певца, в котором он исполнил коронную партию своего репертуара – Яго в опере «Отелло». Дж. Верди. «Вокальная партия Яго очень трудна, – пишут «Одесские новости», – и имеет почти теноровую тесситуру, доходящую иногда до Ля первой октавы, тем не менее, артист исполнил ее хорошо... Дельфино Менотти, после знаменитого Мореля – один из лучших исполнителей партии Яго» [7].

В бенефис дирижера И. Прибика исполнялась опера «Гамлет» А. Тома. В главной партии – Дельфино Менотти. «Г-н Менотти был неподражаемо хорош в труднейшей роли принца Гамлета, составляющей пробный камень истинного таланта каждого трагика. Г-н Менотти провел свою роль блестяще» [7].

Титта Руффо, в автобиографической книге «Парабола моей жизни», вспоминает: «Во время третьего представления моих одесских гастролей (декабрь 1904 года) – шел «Риголетто» – мне посчастливилось после третьего акта познакомиться с Дельфино Менотти, одним из самых знаменитых баритонов предыдущего поколения... Кроме того, что Менотти был очень хорош собой – высокий, стройный, с несколько не портившей его легкой проседью в шевелюре и усах, кроме того, что он был по-настоящему благородным синьором в манере держаться, он отличался еще незаурядной разносторонней культурой, соединяя в себе качества выдающегося певца с художником, чтецом и красноречивым оратором. Уйдя со сцены, он обосновался в Одессе, где стоял во главе школы пения, пользуясь всеобщей любовью и уважением» [8, 57].

С 1904 по 1909 гг. Дельфино Менотти преподавал вокал в Одесском музыкальном училище. Здесь он женился на своей студентке Антонине Труэн, которая приняла его фамилию. По приглашению бостонского театра семья Менотти переезжает в Америку, где Дельфино занимается режиссурой. Их дочь, Татьяна Менотти, также певица (1909–2001), родилась в Бостоне, но

выросла в Триесте. В течение 25 лет она была первой театра «Ла Скала».

Затем Дельфино Менотти вернулся в Одессу, где преподавал в консерватории. «Трудно судить по результатам его педагогической деятельности, – замечает Зинаида Ивановна Тарасова, – т.к. она носила в Одессе не такой уж продолжительный характер, несколько лет; вскоре после революции он уехал на родину в Италию. Но к началу революции у него в классе были хорошие певцы: отличное сопрано Дельфино Менотти, Николаевская, баритон Розенштейн, тенора: Таратута, Франц, Фабрикант» [9, 13].

К сожалению, нам не удалось пока найти сведений о дальнейшей судьбе вышеперечисленных студентов, кроме Антонины Дельфино Менотти. В 1916–1919 гг. она исполняла в Одесской опере партии Антонины («Жизнь за царя»), Микаэлы («Кармен»). Маргариты Валуа («Гугеноты»), Виолетты («Травиата»), Людмилы («Руслан и Людмила») и др.

Эрика Эразмусовна Минкевич, старший преподаватель кафедры общего и славянского языкознания ОНУ имени И. И. Мечникова, поделилась своими воспоминаниями о семье жены певца и предоставила очень ценные фотографии. «Му-

зыкальные традиции всегда были в лоне нашей семьи, – сказала она, – т.к. интересовались оперой и театром. Прапрабабушка собирала копейки, чтобы попасть на премьеру спектакля. Фактически все оперы знали наизусть и часто напевали любимые мелодии.

Эта традиция сохранилась и в семье прабабушки Надежды Никифоровны Труэн, которая своих трех дочерей назвала именами оперных героинь. Лет с тринадцати Антонина начала серьезно заниматься пением и поступила в Одесское музыкальное училище. Примерно после 1904 года она вышла замуж за итальянского баритона Дельфино Менотти».

Вернувшись в Триест, Дельфино Менотти преподавал пение в консерватории. Из выпускников назовем, например, сопрано Rina Pellegrini [4, 3591].

С 1920 года до своей смерти в 1937 году Дельфино Менотти был художественным руководителем Оперного театра Верди в Триесте.

Воспоминания, свидетельства о жизни и художественной деятельности Дельфино Менотти хранятся на родине певца, в Музее Гражданского театра Карло Шмидла в Триесте, где, помимо прочего, есть его портрет художника Умберто Веруды (1892), подаренный семьей Дельфино.

Список литературы:

1. Carteggio Verdi-Ricordi, 1882–1885 a cura di Franca Cella – Madina Ricordi, Marisa di Gregorio Casati. Istituto nazionale di studi Verdiani Parma 1994. – 540 p. (Электронный адрес). – Режим доступа: URL: <https://books.google.com.ua/books?id=j3c0TW0piy8C&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
2. Delfino, Domenico (detto Menotti). Baritono // URL: <http://www.lacasadellamusica.it/ferrarini/biografie1.htm>
3. Delfino Domenico Giovanni Battista, detto Menotti di Teresa Maria Gialdroni – Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 36. 1988. (Электронный адрес). – Режим доступа: URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/delfino-domenico-giovanni-battista-detto-menotti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/delfino-domenico-giovanni-battista-detto-menotti_(Dizionario-Biografico))
4. Pellegrini Rina // Karl-Josef Kutsch, Leo Riemens. Großes Sängerlexikon, Band 4. – 3591 p.
5. Bulygin A. Karuzo. – М.: Molodaya gvardiya, 2010. – 438 [10] s.: il. (Zhizn' zamechatel'nyh lyudej: ser. biogr.; vyp. 1264).
6. Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noj metodiki / L. B. Dmitriev // – М., Muzyka, 1968. – 675 s.

7. Labinskij Iv. Gorodskoj teatr // Odesskie novosti. 1897.– № 3853. 8 yanvarya.– S. 3. – № 3871. – 26 yanvarya.– 3 c.
8. Ruffo Titta. «Parabola moej zhizni» // URL: <https://www.rulit.me/books/parabola-moej-zhizni-read-209163-57.html>
9. Tarasova Z.I., i.o. docenta kafedry sol'nogo peniya. Odesskaya gosudarstvennaya konservatoriya. Glava III. 1913–1941 gg. / Z.I. Tarasova / Rukopis'. Biblioteka ONMA.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-140-144>

*Pavlyuchenko Pelageya Grigorievna,
People's Artist of Ukraine, professor,
professor of department of folk songs and performing
Choral Arts of Kyiv National University, Culture and Arts*

*Zhukova Nataliia Anatoliivna,
Dr. habil. in Cultural Studies, Associate Professor,
Head of the Department of Graphic Art of Institute of Printing
and Publishing of National Technical University of Ukraine
"Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute"
E-mail: natnina1970@gmail.com*

THE CREATIVE ACTIVITY OF STANISLAV PAVLYUCHENKO IN THE CONTEXT OF THE PROBLEMS OF THE DEVELOPMENT OF MODERN UKRAINIAN CHORAL CULTURE

Abstract. The article is devoted to the creative activity of Stanislav Evstigneevich Pavlyuchenko – an outstanding conductor, choirmaster, master of arrangements for orchestra and choral groups. His work as the leader of the student choir of the Kiev Institute of Culture is analyzed, as well as his performing interpretation of the Ukrainian folk song “Balada about Petrus” in the processing of S. Lyudkevich.

Keywords: S. E. Pavlyuchenko, folk choral singing. Ukrainian folk choir, interpretation of folk song arrangement.

*Павлюченко Пелагея Григорьевна,
народная артистка Украины, профессор,
профессор кафедры народно-песенного исполнительства и
хорового искусства Киевского национального университета
культуры и искусств*

*Жукова Наталия Анатольевна,
доктор культурологии, доцент, профессор кафедры графики
Издательско-полиграфического института
Национального технического университета Украины
«Киевский политехнический институт имени Игоря Сикорского»
E-mail: natnina1970@gmail.com*

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТАНИСЛАВА ПАВЛЮЧЕНКО В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Статья посвящена творческой деятельности Станислава Евстигнеевича Павлюченко – выдающемуся дирижеру, хормейстеру, мастеру аранжировок для оркестра

и хоровых коллективов. Анализируется его деятельность в качестве руководителя студенческого хорового коллектива Киевского института культуры, а также его исполнительская интерпретация украинской народной песни «Балада про Петруся» в обработке С. Людкевича.

Ключевые слова: С. Е. Павлюченко, народное хоровое исполнительство, украинский народный хор, интерпретация обработки народной песни.

«Музыка – это моя жизнь», – как-то сказал Станислав Евстигнеевич Павлюченко (1937–2010) – прекрасный педагог, наставник, друг, талантливый человек, Личность. Многогранность его знаний всегда поражала. Кроме того, что он был талантливым, вдохновенным музыкантом с феноменальным техническим мастерством, он был еще и мудрым руководителем, прекрасным хормейстером, мастером аранжировок. Был очень требователен как к себе, так и к другим. Жизнелюб, оптимист, человек, умеющий рассмотреть талант и вовремя помочь ему раскрыться.

Не останавливаясь подробно на его богатой творческой биографии, отметим только некоторые ее вехи: с 1966 по 1971 – педагог-репетитор, дирижер оркестра, дирижер-хормейстер Государственного украинского народного хора имени Г. Веревки; в 1971–1993 – основатель, художественный руководитель и главный дирижер Ансамбля песни и танца Краснознаменного Западного пограничного округа (с 1991 – Ансамбль песни и танца Пограничный войск Украины, с 2007 – Академический ансамбль песни и танца Государственной пограничной службы Украины); с 1974 – работал в Киевском государственном институте культуры имени Александра Корнейчука (ныне Киевский Национальный университет культуры и искусств). В последнем проработал до конца жизни, возглавляя кафедру народно-песенного исполнительства, в разное время был деканом, проректором, создав, по меткому замечанию Ивана Павленко, «настоящую школу народного пения – студенческий украинский народный хор, который является ведущим учебно-концертным коллективом Украины» [1, С. 8]. Под руководством Станислава Евстигнеевича для фонда На-

циональной радиокompании Украины записано более 100 произведений. Это и обработки народных песен, и произведения украинских и зарубежных композиторов, и инструментальная музыка.

К сожалению, его творческое наследие на сегодня мало изучено, хотя достойно того, чтобы стать частью золотого фонда украинской музыкальной культуры. Именно этим и объясняется актуальность этой статьи. Цель – раскрыть отличительные черты дирижерской, хормейстерской и педагогической деятельности С. Е. Павлюченко, существенно повлиявшего на развитие украинского народного хорового исполнительства.

Как известно, в природе народного хора заложено творчество, которое проявляется, в частности, в создании вариантов мелодии, в приемах вокальной выразительности, особой голосовой мелизматике. Эту особенность С. Е. Павлюченко не просто понимал, он ее чувствовал.

Музыка для Станислава Евстигнеевича всегда оставалась объектом самопознания. И это не удивительно, поскольку рефлексия как глубинная функция мышления является составляющей музыкального творчества, в котором невозможно обойтись без некоего обобщения тем-образов, знаков-символов не только музыкального, но и всего мирового искусства. Рефлексивное мировосприятие влияет и на музыкально-исполнительскую деятельность, на мастерство. Исполнительское же мастерство С. Е. Павлюченко проявлялось во всех его интерпретациях – неповторимых, незабываемых. Он серьезно относился к подготовке исполнения того или иного произведения, тщательно продумывая каждый нюанс, начиная с осмысления образности, художественных задач и, заканчивая

техническими средствами, благодаря которым, задуманное можно воплотить в жизнь.

В качестве примера, остановимся на исполнительском анализе обработки украинской народной песни С. Ф. Людкевичем, которая называется «Балада про Петруся», который, еще в студенческие годы, предложил и со временем «воплотил в жизнь» Станислав Евстигнеевич.

С. Е. Павлюченко начинал свою работу с хором над этим произведением с разговора о том, что разные композиторы обращались к этой народной песне, в частности Н. Лысенко, К. Стеценко. Однако, они писали свои обработки на другие варианты текста, менее драматичные, чем вариант, выбранный С. Людкевичем. Лысенко сделал обработку для голоса с фортепиано, К. Стеценко – для хора а capella, а С. Людкевич – для хора в сопровождении фортепиано. По мнению Станислава Евстигнеевича, с которым сложно не согласиться, наибольшее развитие содержание песни получило именно в обработке С. Людкевича, поскольку по сравнению с куплетной формой оригинала, где все куплеты одинаковы, в данной обработке для выражения драматического содержания текста использованы различные методы развития музыкального материала. К таким методам относятся: вариационное развитие каждого куплета, использование элементов полифонии, широкое использование альтерированной гармонии. Если сравнить эту обработку с обработкой К. Стеценко, то сразу можно увидеть отличие. У К. Стеценко 1 куплет – тенор solo, 2 и 3 – хор, 4 – хор, но уже в другой обработке, 5 – снова тенор solo...

В обработке же С. Людкевича кроме вариантности каждого куплета и гораздо более широкого использования возможностей хора, особое внимание уделяется инструментальному сопровождению – фортепианному, которое играет существенную роль в раскрытии содержания песни.

Для записи произведения используется трехстрочная хоровая партитура (С А – Т Б) и фортепиано. Подтекстовка в произведении зависит

от значения каждой партии и музыкально-художественных способов выражения образа. Так, в 1 куплете (т. 14–21) ведущая партия *tenor* I. Остальные голоса создают гармонический фон – сопровождение. Во II куплете (т. 22–31), где присоединяется женский хор, ведущая партия *soprani*, и подтекстовка соответственно меняется. В III куплете (т. 32–50), где используются элементы полифонии, каждый голос проводит тему на слова: «Кликнув пан вельможний на свої гайдуки: Ей! Ловіте в руки». Подтекстовка т. 43–44 во всех партиях совпадает. Именно в этом месте – кульминация не только куплета, а и всего произведения.

В IV куплете (т. 51–60) подтекстовка соответствует значению ведущей партии *tenor* I.

В V куплете текст каждой партии имеет значение, поскольку здесь использована имитация (фраза: «Поклали Петруся...»). Логические ударения словесного текста в основном совпадают с музыкальными. Однако в т. 53 (тенор), т. 61 (сопрано), т. 62 (тенор), т. 63 (альт), т. 67 (сопрано), т. 69 (альт), т. 70 (тенор) имеются расхождения. Сопровождение не дублирует хор (кроме 1 куплета), а в соответствии с образом и характером каждого куплета дополняет и усиливает звучание хоровой партитуры.

Размер 4/4, сложный (т. 5 вступления на 3/2). Тональность *Des-dur* (в 4 куплете – *b-moll*). Характерно, что в каждом куплете варьируется не столько мелодический материал, сколько гармония, сопровождение и состав исполнителей. Часто используются альтерированные аккорды, хроматические ходы, септаккорды различных ступеней. Несмотря на то, что в произведении 5 куплетов и каждый является вариантом предыдущего, все произведение делится на три раздела: 1–2 куплеты – завязка, 3 – кульминация, 4–5 куплеты – развязка. Фактура произведения гомофонно-гармоническая с элементами полифонии (3 куплет – т. 32–44, 5 куплет – т. 61–71).

Инструментальное вступление сразу же вводит нас в драматический характер всей «Баллады».

Секвенционные ходы с использованием скачка на септиму (т. 2–4), тревожные триоли в среднем и нижнем голосах, резкий взлет (т. 5) и затем долгий спад (т. 6–13) – все это выдержано в настроении всего произведения. Об этом также говорит

Динамика вступления соответствует динамическому развитию всего произведения:

Динамика вступления	Динамика куплетов
т. 1-4 <i>pp</i> < <i>p</i>	1-2 куплет (т. 14-31) <i>ppp</i> < <i>p</i> > <i>ppp</i>
т. 5-9 <i>p</i> < <i>ff</i> > <i>p</i>	3 куплет (т. 32-50) <i>mf</i> < <i>fff</i> > <i>ppp</i>
т. 10-13 <i>p</i> > <i>pp</i>	4-5 куплет (т. 51-70) <i>pp</i> < <i>mp</i> > <i>ppp</i>

В первом куплете (т. 14–21, тональность Des-dur) для выражения драматического смысла текста композитор использует различные приемы. Сам характер исполнения («Таємниче»), мужской состав хора, невысокая tessitura, динамика (*pp*), использование альтерированных аккордов, солирующая партия тенора I, гармонический фон остальных партий и дублирующее его сопровождение, – все это способствует полному раскрытию текста куплета: «Чи ви чули, люди, о такій новині: Вбили там Петруся в ярі при долині».

Второй куплет (т. 22–31) представляет собой вариант 1 куплета. Здесь изменились: состав хора добавились женские голоса, ритмический рисунок мелодии, гармония и аккомпанемент, а вместе с ними и характер исполнения (*dolce*). Аккомпанемент органически связан с хором и очень точно подчеркивает лирическую сущность второго куплета: «Пані пана мала, Петруся кохала. Не раз слуги вірні за ним посидала».

Наиболее драматичным в произведении, так сказать его трагической кульминацией, является третий куплет, точнее разработка мелодического оборота первых двух тактов 1 куплета. Начинается 3 куплет однотактовым вступлением фортепиано (т. 32), где использован ритмический оборот, сходный с первым тактом первого куплета. Текст 3 куплета следующий: «Кликнув пан вельможний на свої гайдуки: Ей! Ловіте в руки, завдавайте муки!». Станислав Евстигнеевич говорил о том, что трудно себе представить другой способ

и то, что в т. 2–4 использована интонация, которая встречается в дальнейшем: скачок на септиму использован в т. 19 (тенор I), т. 27 (сопрано), т. 58 (тенор), т. 66 (сопрано), а секвенции вниз (т. 6–9) сходны с дополнением 3 куплета – т. 44–50.

развития мелодического материала такого драматического текста, чем использования средств полифонии, в частности, имитации. Изменение динамики до *fff*, аккомпанемент, который представляет собой развернутую картину трагедии, обильное использование хроматических ходов, альтерированной гармонии, неустойчивость лада – вот основные способы наиболее полного воплощения текста в музыке. Впечатление трагедии усиливается прерванным кадансом (т. 44) и большим инструментальным дополнением (т. 44–50), которое приводит к новой части произведения – развязке – 4 и 5 куплетам.

Четвертый куплет, также, как и третий, начинается инструментальным вступлением, однако совершенно противоположного характера: это траурное шествие, печальный колокольный звон. «Ховали Петруся темненької ночі, молода пані заплакала очі». Весь 4 куплет напоминает хорал.

Пятый куплет еще более подчеркивает характер развязки. Тональность 1 предложения этого куплета Des-dur, второе предложение проходит в Des-moll, энгармоничном Cis-moll. Этому приему соответствует и текст: «Поклали Петруся на грі в каплиці, Молодую пані ведуть у черниці». Заканчивается пятый куплет большим дополнением в Des-dur с использованием имитации на фразе: «... ведуть у чорниці...» (т. 68–71). Обращает на себя внимание использование нонаккордов и звучания квинты, отклонения в однуименную тональность...

Безусловно, такой анализ произведения (а в этой статье представлен только его часть) не мог не вдохновить исполнителей – хоровой коллектив – которым руководил С. Е. Павлюченко великий, щедрый талант которого, как дирижер-

ский, хормейстерский, так и человеческий, был необходим и студентам, и коллегам. Надеемся, что творческое наследие Станислава Евстигневича Павлюченко найдет глубоких исследователей.

Список литературы:

1. Pavlyuchenko Stanislav Evstignijovich: bibliograf. Pokazhchik do 75-richchya vid dnya narodzhennya / uklad.: P. G. Pavlyuchenko, O. O. Skachenko, V. V. Tkachenko; M-vo kul'turi Ukraïni, KNUKiM, biblioteka. – Kiïv, 2012. – 88 s.
2. Pavlyuchenko S. E. Obshchaya tetrad' dlya annotacii horovyh partitur. – rukopis'.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-145-150>

*Piriyev Oleksandr Valeriyovych,
Master of Music, Lecturer, Department of Bowed String Instruments,
PhD Student, Music Theory Department,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine
E-mail: alexander.piriyev@gmail.com*

FUGUE IN THE STRUCTURE OF MAX REGER'S POLYPHONIC DIPTYCH

Abstract. The article examines the solo violin pieces of Max Reger during the later period of his life. The analysis of Op. 131 a showed that Max Reger paid a special attention to the fugue which is the substantial peak of the cycle. Thus, his Preludes and Fugues have fundamental bonds with Bachian traditions of polyphonic diptych formation.

Keywords: fugue, polyphonic diptych, cyclic form, solo violin, Jena period of M. Reger's work, baroque tradition.

*Пирьев Александр Валерьевич,
магистр музыкального искусства,
преподаватель кафедры струнно-смычковых инструментов,
соискатель кафедры теории музыки НМАУ имени П. И. Чайковского Киев, Украина
E-mail: alexander.piriyev@gmail.com*

ФУГА В СТРУКТУРЕ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ДИПТИХА МАКСА РЕГЕРА

Аннотация. Статья посвящена исследованию произведений для скрипки соло М. Регера позднего периода его жизни. Анализ оп. 131а показал, что композитор особое внимание уделил фуге, как содержательной вершине цикла. В итоге Прелюдии и фуги обретают глубинные связи с баховскими традициями организации полифонического диптиха.

Ключевые слова: фуга, полифонический диптих, инструментальный цикл, скрипка соло, Йенский период творчества М. Регера, барочные традиции.

В камерно-инструментальном творчестве Макса Регера скрипка занимает главенствующее место. Недаром именно Соната для скрипки и фортепиано *ре-минор* оп. № 1 (1890) является первым произведением этой жанровой области творчества композитора, а одним из его последних сочинений стала Соната для скрипки № 9 *до-минор* (1915), оп. № 139.

Барочная традиция в организации инструментального цикла ярко выражена в произведениях для скрипки соло, относящихся к позднему периоду творчества М. Регера, которому сам композитор дал определение «Йенский».

Предметом исследования данной статьи являются структурные закономерности полифонического диптиха, представленные в оп. 131 (1915 г.).

Он состоит из 4 отдельных циклов, где наряду с циклом сюит для альта соло (ор. 131 b) и циклом сюит для виолончели соло (ор. 131 c) М. Регер создаёт два отдельных цикла для скрипки: ор. 131 b – Три дуэта (Каноны и фуги) в старинном стиле для двух скрипок соло и ор. 131 a – Шесть прелюдий и фуг для скрипки соло, являющегося наиболее показательным для анализа и демонстрации эволюции полифонического диптиха.

Именно в ор. 131 a прослеживается не только значение этих произведений в эволюции стиля композитора, но и своего рода *энциклопедичность* в вопросе переосмысления и сохранения барочных традиций немецкой композиторской школы, в основу которой положено наследие И. С. Баха. Для М. Регера именно личность И. С. Баха и его творчество становятся символом полифонического искусства XVIII в. Знаковым произведением в творчестве М. Регера, воплощающим преклонение перед творчеством Лейпцигского кантора является органная Фантазия и fuga на тему ВАСН ор. 46 (1900). Об этом свидетельствует высказывание самого Макса Регера: «Никакая органная музыка без глубокой связи с Бахом не может существовать. Наши английских и французских органистов, чистейших «антиподов» Баха, я совершенно не признаю» [4, С. 17]. Эту наследственную связь с творчеством Баха М. Регер не раз подчеркивал в течение своего творческого пути, демонстрируя глубочайшее внутреннее единство барочного и романтического искусства в собственном ему творческом методе.

В ор. 131 a важнейшей составляющей в наследовании М. Регером барочной традиции в организации полифонического диптиха является выбор фуги в качестве жанрового центра. И этот выбор очевиден, ведь рассматривать камерно-инструментальное творчество М. Регера в контексте упомянутой энциклопедичности наследования отечественной композиторской школы невозможно без понимания ее исторической реконструкции в возрождении искусства Герма-

нии от позднего Романтизма в конце XIX века, к наследию венских классиков и возвращению к эпохе Барокко. М. Михайлов, рассматривая предшествующий творчеству М. Регеру период в истории музыки отмечал: «культивирование старой музыки становится на протяжении XIX века одной из характерных черт европейской музыкальной культуры, образуя особый, неуклонно развивающийся процесс, протекающий параллельно процессу эволюции современного творчества» [6, С. 196].

Жанр фуги, как известно, достиг своего совершенства в творчестве И. С. Баха, которое ознаменовало собой венец эпохи Барокко. У композиторов эпохи Классицизма fuga, продолжая сохранять профессиональный престиж, постепенно начала утрачивать свои позиции. И хотя, с одной стороны ее авторитет значительно сократился, с другой – эволюция продолжилась, о чем свидетельствует и внимание к данному жанру многих композиторов того времени.

В диссертации «Fuga XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма (на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера)» [3] С. Коробейников указывал: «В баховское столетие были сформулированы базисные свойства фуги, образующие ядро её семантической программы. Эпохе романтизма же было суждено – при существенно ослабленной интенсивности обращения к фуге – не просто выйти за пределы этого ядра, а расширить «семантическое поле формы» (Здесь автор использует терминологию В. В. Задерацкого) [2, С. 418] в максимальной возможной степени. Естественно, что поэтика фуги, испытывая мощное давление новых образно-драматургических задач, не могла не трансформироваться» [3, С. 4].

Тот факт, что М. Регер наглядно демонстрировал принадлежность к национальной культуре, подчёркивает его первостепенную значимость, именно как немецкого музыканта в истории фуги. Следует отметить, что во всем творчестве

М. Регера его важнейшей задачей стало раскрытие методов и способов обновления внутреннего облика фуги, основанных на сохранении семантического инварианта классической барочной фуги и отказа от радикальных новаций. М. Регер сознательно ставил перед собой задачу возрождения типа баховской фуги. В то же время композитор активно провозглашал необходимость её творческого развития. Творчество М. Регера позволяет выявить на выбранном музыкальном материале судьбу барочной концепции фуги, которая волновала многих композиторов XIX в., но именно у М. Регера получила многогранную трактовку. Для композитора фуга не была формой одной жанровой ветви, которая демонстрировала локальный интерес в определённый период. Он указывал: «другие делают фуги, я же могу только жить в них» [5, С. 204].

Рассматривая камерно-инструментальное творчество М. Регера как важнейшую веху в наследовании барочных традиций, важно отметить общую ситуацию и отношение к фуге, которое сложилось к началу XIX в. Е. Доможирова в диссертации «Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века» [1] отмечала, что композиторы XIX в. выбирали жанр фуги в своих многочисленных произведениях по нескольким причинам. Путь обучения композитора начинался с занятий контрапунктом (сначала в строгом, а затем в свободном стиле) и длился до завершения работы над фугой. Для некоторых композиторов того периода эта причина к ее сочинению так и осталась единственной. Однако овладение техникой написания фуги имело и более глубокие основания, чем просто освоение полифонического письма. Э. Рихтер писал: «построение больших художественных форм и главным образом внутреннее значение каждого сочинения находится в зависимости от уровня развития композитора, которое может достигнуть высшей степени лишь с помощью тщательного изучения канонических форм и фуги» [7, С. 197].

Вторая причина обращения к фуге в XIX в., по мнению Е. Доможировой, – неподдельный интерес к выразительным возможностям этой формы. Он был вызван, с одной стороны, индивидуализацией художественных замыслов в сфере фуговой формы, с другой – экспериментаторскими идеями относительно нее, с третьей – попытками преемственности продолжения баховских традиций, которые ярчайшим образом проявились в произведениях М. Регера. Ключевым фактором воспроизведения барочной традиции в камерно-инструментальном творчестве композитора стал факт его профессиональной деятельности как органиста и преподавателя. Ведь в XIX в., прежде всего в Германии, музыка оставалась неотъемлемой составляющей культуры церкви, а фуга – одной из ее традиционных музыкальных форм.

Наследование М. Регером барочной традиции рассматривается как историческая непрерывность в парадигме истории музыки, позволяющая на примере фуги получить наиболее полное представление о процессах, происходящих с этой формой. М. Регер, как и его предшественники – композиторы Германии XIX в., ориентируясь на барочные традиции, использовал *баховский* тип фуги.

В организации полифонического диптиха Макса Регера для скрипки соло барочная традиция становится определяющей. В контексте исторического процесса наследственности, избранного композитором, данному типу фуги следует дать определение как *немецкий* тип.

Решением проблемы контекста для выбранной полифонической формы в результате обращения М. Регера к жанру фуги стала реализация еще одной важной задачи. Актуальность ее «среды обитания» является очевидной именно благодаря бесконечной вариативности композиторских решений: фуги могли существовать, как самостоятельные пьесы: в макроциклах – в формате циклов вариаций, в сюитах, сонатах, и камерно-инструментальных ансамблях, а также микроцикле – вместе с прелюдией, который на примере

ор. 131 а и является яркой демонстрацией воплощения барочной традиции организации инструментального цикла в произведениях для скрипки соло М. Регера.

В цикле Шесть прелюдий и фуг для скрипки соло М. Регера (ор. 131 а) наследование барочной традиции прослеживается с факта их количества – шесть. И это не случайно. Определенные параллели мы находим в творчестве композиторов эпохи Барокко: Шесть сюит для виолончели соло, Шесть Бранденбургских концертов, Шесть французских и английских сюит, органных сонат И. С. Баха; Шесть Concerti grossi (ор. 3), Шесть фугетт, Шесть Больших фуг для клавира Г. Ф. Генделя; Шесть прелюдий, фуг и фантазий Г. Ф. Телемана. Для этой эпохи цикличность пьес и малых циклов по шесть была типична. Такая *шестерка* позволила по-разному группировать пьесы: три раза по два, или дважды по три, что добавляло удобство автору в построении общей композиции цикла.

Позднее, в творчестве венских классиков наблюдаем отдельные примеры использования этой символики: у Й. Гайдна – Шесть поздних месс; у Л. Ван Бетховена – Шесть квартетов (ор. 18).

У композиторов эпохи Романтизма, предшественников М. Регера, число *шесть* встречается уже реже. Здесь следует выделить Шесть фуг на тему ВАСН Р. Шумана (ор. 60), Шесть фугетт К. М. Вебера (ор. 1), Шесть органных сонат (ор. 65) Ф. Мендельсона.

Именно в ор. 131, который объединил в четырех циклах три солирующие струнно-смычковые инструменты (скрипку – альт – виолончель), первый из них ор. 131 а для скрипки соло выделяется тем, что к каждой фуге в них добавлена прелюдия. Таким образом, М. Регер обращается не только к самому барочному жанру фуги, но и к формату малого цикла. Для удобства используем более точное название *микроцикл* – прелюдия-фуга (*полифонический диттих*), который достиг своей вершины и утвердился именно в творчестве И. С. Баха, в частности, в Хорошо темперированном клавира.

В ор. 131 а важно отметить размещение М. Регером частей в определенной последовательности, пример которой известен еще со времен Средневековья, вспомним хотя бы Magnificat *osti toni*. Эти принципы составления цикла распространились и в дальнейшем уже на примере других жанров и форм. Здесь, помимо Хорошо темперированного клавира, уместно вспомнить о схожем размещении произведений и в инвенциях И. С. Баха. Обратим внимание и на его большие циклы, так называемые макроциклы: Гольдберг-вариации, «Искусство фуги», а также Бранденбургские концерты и многое другое.

На первый взгляд, тональности прелюдий и фуг в ор. 131 а не объединены привычным способом циклизации: здесь нет квинтового движения от одного микроцикла к следующему, а также отсутствует традиционное хроматическое движение. Но анализируя, мы обнаруживаем определенный порядок в отборе и последовательности тональностей (**a / d / G / g / D / e**), отмечая несколько принципов:

Первый: чередование однотональных мажорного и минорного микроциклов в двух тройках демонстрирует их общую системную периодичность.

Второй: группировка диэзных и бемольных тональностей разделяет все шесть микроциклов на три двойки. Отметим, что в двух микроциклах, которые размещены в центральной оси всего опуса, присутствует однотональный строй, а в третьей паре (первый и последний микроциклы из шести) приключевой знак имеется только в последнем из микроциклов. И в вопросе тональной логики именно он три пары прелюдий и фуг в цикле превращает в две равнозначные половины по три прелюдии и фуги, таким образом поддерживая всю шестерку сразу в двух плоскостях. С первым микроциклом (*ля-минор*) он образует квинтовый строй, а с последним (третьим) микроциклом из первой тройки (*соль-мажор*) образует параллельный минор. И напоследок, ладовый строй обеих троек образуют общее тональное развитие всей

шестерки от первого цикла без ключевых знаков с эволюцией к их постепенному увеличению, усложнению и последующему завершению.

Третий: две из трех пар микроцикла, находящихся в середине шестерки, демонстрируют квартовое тональное соотношение с последующим зеркальным отражением. В то же время именно третья пара, которая является обрамляющей, демонстрирует характерное движение квинтовым интервалом (*ля минор – ми минор*).

Располагая тональности в соответствии с высотой регистра и руководствуясь первыми вступлениями тем в фугах, выделяем две фигуры, которые образуют симметрию с зеркально-противоположными соотношениями: параллельные тональности расположены в центре опуса, а тональности «без пары» – по краям всего цикла.

В тональном плане опуса 131 а также можно выявить соотношение двух микроциклов, которые образуют дополнительную специфическую ось: четыре центральных микроцикла содержат характерные параллели: минорные циклы являются бемольными, а мажорные, наоборот, диэзными.

Таким образом, в опусе 131а обнаруживается закономерность в тональном расположении микроциклов:

- сквозная-поочередная (ладовые наклонения);
- оппозиционно-разделительная (диэзная/бемольная);
- инверсионная (расположение параллельных и непараллельных тональностей, интервальные соотношения).

Таким образом, сочетание прелюдии с фугой отчетливо проявляется в рамках всего опуса и представляет собой единую структуру. Учитывая жанровую последовательность, расположение прелюдий носит центробежный характер. Именно в центре цикла композитор поместил наиболее виртуозные и жанрово колористические пьесы. Другие же, с менее выраженными жанровыми признаками, приближаются по характеру к ро-

мансу или Lied (что дословно в переводе с немецкого – песня). Они располагаются в начале и в конце общего цикла. Кроме того, в опусе 131 а, третья и четвертая прелюдии содержат канонические вступления голосов и приемы контрапункта.

Порядок фуг, учитывая их эмоциональную составляющую, закономерен: от пьес более объективных, спокойных и неторопливых к действенным, моторным; от пьес, близких по своим признакам к барочной фуге – до характерной пьесы XIX в.

Выводы. В результате анализа опуса 131 а делаем выводы о том, что М. Регер использует известные принципы организации инструментального цикла, характерные для эпохи Барокко. На примере Шести прелюдий и фуг для скрипки соло ор. 131 а М. Регера выводим следующую закономерность: ключевым жанром цикла композитор избирает фугу. Помимо внедрения фуги, характерной чертой опуса является системная периодичность в чередовании однотональных мажорного и минорного полифонических диптихов; квартовое тональное соотношение с последующим зеркальным отражением частей цикла. Введение фуги в сюитный цикл для мелодического инструмента (скрипки), безусловно, является новаторским достижением И. С. Баха, на много веков опередившего свое время. И хотя М. Регер был достаточно консервативен в наследовании творчества Лейпцигского кантора, ор. 131 а, как одно из знаковых произведений композитора позднего периода, демонстрирует *новый* этап эволюции инструментального полифонического диптиха, сформировавшийся на рубеже XIX – XX вв. В процессе развития европейской музыкальной культуры XVII – XX вв. fuga была созданием коллективного музыкального гения, но именно М. Регер сумел преобразовать романтический этап её эволюции путём создания новаторских и художественно убедительных концепций в единую структуру, раскрыв её богатейшие возможности, которыми сполна воспользовался XX век.

Список литературы:

1. Domozhirova E. Fuga v nemeckoj instrumental'noj muzyke: dis ... na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 muzykal'noe iskusstvo.– Petrozavodsk, 2003.– 201 s.
2. Zaderackij V. Muzykal'naya forma.– M., 1995.– Vyp. 1.– 542 s.
3. Korobejnikov S. S. Fuga XIX veka v stilevom kontekste muzykal'nogo romantizma (na primere proizvedenij F. Mendel'son i M. Rege): dis ... na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 muzykal'noe iskusstvo.– Novosibirsk, 2001.– 161 s.
4. Krejnina Yu. Maks Reger: Zhizn' i tvorchestvo.– M.: Muzyka, 1991.– 207 s.
5. Krejnina Yu. Maks Reger // Istoriya zarubezhnoj muzyki.– M., 1988.– Vyp. 5.– S. 203–219.
6. Mihajlov M. Stil' v muzyke: Issledovaniya.– L.: Muzyka, 1981.– 261 s.
7. Rihter E. F. Uchebnik fugi: rukovodstvo k sochineniyu fugi: k podgotovitel'nym uprazhneniyam v podrazhaniyah i kanonah dlya Lejpcigskoj muzykal'noj konservatorii / – S.- Peterburg: A. Bitner, 1873.– 202 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-151-154>

*Pokaz Andrey Vladimirovich,
Senior Lecturer of the Department of Special Piano,
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: Andrew.pokaz@gmail.com*

STRUCTURAL COMPONENTS OF THE MODERN JAZZ PIANO PLAYER'S PERFORMING STYLE

Abstract. The article examines the performing style of a modern jazz piano player in the systemic and structural aspect. As the structural components of the jazz piano player's performing style, the individual characteristics of a musician (musical thinking and performing abilities), "intonational vocabulary", the principle of imitation, sound ideal, etc. are highlighted. These components have a decisive influence on the formation of the individual style of the jazz piano player and his style specifics. The manner of playing is considered as a universal concept that contains a very broad sense: those different aspects of the manifestation of the musician's creative individuality, which affect the features of its sound manifestation.

Keywords: jazz; jazz performing; style; jazz piano player; jazz improvisation; sound image.

In the course of its historical evolution, jazz piano performance has developed as an independent and specific area of musical performance, which in many aspects differs from academic traditions and classical canons. From its very origins, the performing practice of jazz pianists has been based on the principle of "verbal" existence of musical material among musicians. And this principle determined the exceptional importance of the performing individuality, which, through its creative activity, carries out the evolution of musical vocabulary, creatively realizes itself through a characteristic performing style and acts as the main criterion for evaluating (historical, performing or musicological) of phenomenon of jazz music. Particularly this concerns the modern state of development of jazz piano performance, which is developing under the sign of active interaction of various styles, directions and trends of musical art.

The purpose of the article is to identify those factors of the professional skill of a jazz piano player that form the individual image of his performing style.

An individual performing style is an essential factor in the development of piano art in general, as

it is associated with the development of the piano repertoire, and the evolution of the organological characteristics of the instrument, and the transformation of the fundamental principles and traditions of pedagogical and concert practice. In the history of jazz, the category of performing style is even more important, since in this area of musical art the figure of the performer is a kind of absolute embodiment of musical creativity, uniting both the composer and the performer in his personality. It is with this position that the interpretation of the category of style in the works of the largest theorists of jazz is connected: style in jazz is understood not only as a historical direction and a system of musical expressive means, but also as a specific manner of performance, as a complex of techniques inherent in a particular musician (studies by J. Collier, M. Sterns, J. Panasier, E. Barban and others). At the same time, the "style of trend" is often identified with the "style of the performer", or rather, the "articulatory manifestation" of creative individuality forms the style image of a separate direction or trend in jazz music. The personality of a musician in this case plays a central role

in determining the normative musical and linguistic qualities of both a separate stylistic direction and the era as a whole. Accordingly, in jazz performance, the issue of identifying those components of performing skills that create an organic complex of individual expressive means, which today in musicology and performing environments is understood as a phenomenon of an individual performing style, is of particular importance.

O. Katrich, reflecting on the possibilities of studying the performing style in the academic musical tradition, notes: “The study of the musical performing style is significantly hampered by the lack of musical-textual fixation of the result of the musician-performer’s creativity” [2, 2]. In jazz music, this question is especially acute, because the “manner of playing” here turns out to be central in terms of the idea of the improvisational principle of performing activity. At the same time, the “manner of playing” is the multipurpose concept that contains a very wide range of subjects, i.e. those different aspects of the manifestation of the musician’s creative individuality, which in one way or another affect the features of its sound manifestation. Therefore, according to jazz researchers, the individual style of a performer is determined not by his technique, but by his personality, his intellect, his talent and coordination [7].

The originality of the performing style of outstanding jazz piano players encompasses all the “generic” qualities of jazz music: improvisational thinking and technique, the ratio of the individual and the general (the principle of dialogue in collective music-making, the style parameters of the original musical material and its performing model that forms improvisation), a variety of performer’s intonation vocabulary. The individual style of a jazz musician can be understood as “the system of artistic thinking and stylistics – musical idioms, speech clichés as the basis for generating individual musical language” [3, 9].

Let us single out the most significant factors influencing the individual style of the jazz pianist’s

playing and the formation of his personal approach to performing practice. Among them a significant place is occupied by the individual characteristics of the musician – such as his melodic, modal, harmonic, rhythmic thinking, as well as the nuances of the performing apparatus. All these elements are the main points on which the piano player’s improvisational thinking is based, his idea of the main types of improvisation – melodic, harmonic, rhythmic, textured and timbre-dynamic. These elements serve as the foundation on which the performer’s “vocabulary” and his improvisational technique are formed. Possession of “music theory” in a broad sense and of “jazz style” part of it in particular is a determining factor in the formation of the type of musical thinking that distinguishes a jazz musician from an academic one. The virtuosity of jazz improvisation is largely due to the rational and intellectual abilities of the musician, rather than the technical aspect of the issue, since it is the combinatorial principle of “working” with his own “vocabulary” that forms the specificity of musical technology (performing techniques). This does not exclude the importance of musical technique (playing speed, for example, etc.), which also certainly constitutes the basic foundation of jazz piano performance.

Accordingly, the pianist’s “vocabulary” plays an essential role for his individual manner of performance, which determines the methodological idea of the mass of didactic books on jazz improvisation. The structure of most of these books is similar and reflects the general classification principle of improvisation methods – harmonic, rhythmic and melodic. Accordingly, the methodology of mastering jazz improvisation in teaching aids is ultimately aimed at developing the skills and abilities of a piano player, associated with the possibility of combinatorial harmonic, rhythmic and melodic formula-models. Moreover, it is important to develop a creative approach to the “initial” material in the student (“bricks” and “blocks”, in the terminology of A. Kozlov), which stimulates an individual vision of the

structural, compositional and expressive capabilities of the musical “building material”. It is this attitude “towards creativity” that provokes the jazz improviser’s maximum coverage of rhythmic, melodic and harmonic models, which, ultimately, should form his vast “vocabulary”, which he can use in the process of creating a musical composition. And the more complete and varied this “vocabulary” is, the more combinatorial possibilities the piano player has, which are manifested in his virtuoso mastery of musical material.

Also an important aspect of the formation of an individual performing style is the imitative principle, which is relevant for various generations of jazz piano players. We are talking about the individual and personal orientations of the musician, which are represented by the figures of outstanding masters, whose performing individuality and manner are thought of as a standard. For a jazz musician, a very important moment is the personification of the musical and linguistic standards of jazz music in the personality of a particular performer, the Master, who is the ideal of “how it should sound”. Accordingly, this factor determines the following principle of the formation of an individual performing style: a set of certain performing techniques inherent in a performer-standard is “assimilated” and “processed” in accordance with his abilities, which were mentioned above, as well as taking into account subjective musical and aesthetic ideas.

The style reference factor is similar to the previous one, but more general in terms of reference material. For a musician-performer, the style factor is basic in his professional activity, it is on the knowledge and sense of style that the artistic usefulness of musical performance and the creative activity of a musician are based. Jazz performers have indisputable advantages in this aspect over academic musicians: jazz has no centuries-old history, its evolution fits into less than two centuries. However, the small historical volumes of jazz music are compensated by the breadth of its stylistic varieties and the diversity

of national and ethnic manifestations. Both auditory and intellectual experience are directly related to the most important factor in the development of a musician’s performing individuality – the formation of his “intonation vocabulary”, which consists of a set of intonational-rhythmic patterns inherent in a particular style. In this sense, the thought of O. Katrich is correct: “Direct analysis, as a rule, is preceded by the formation of the researcher’s feeling and understanding of the stylistic dominant of the musician-performer’s creativity. The concept of the style dominant of the musician-performer’s creativity encompasses a certain unity of the most significant individual, national, cultural and historical stylistic characteristics of this phenomenon” [2, 11].

The factor of “sound ideal” can be considered as the most general, since it synthesizes the previous ones and forms an integral system of an individual performing style. A jazz musician is always guided by a specific sound image of his instrument (the so-called “sound ideal”), which is “... aggregate ideas about sound quality, ... about timbral, technical-performing, articulatory-intonation, harmonic and musical-stylistic characteristics” [6, 155]. The creative individuality of a jazz piano player is always formed on the basis of a specific sound image of the instrument (which includes all the parameters of expressiveness – sound, timbre, rhythm, phrasing, articulation, dynamics, etc.). The sound ideal of a jazz pianist is formed in accordance with his reference ideas about the quality of piano sound, personified either in the performing style of a particular musician, or in a particular style of jazz, or on the basis of his subjective and personal aesthetic standards.

It is known that the specificity of the instrument significantly influences the artistic intentions of musicians. E. Nazaikinsky noted that the semantic component of the “sound world of music” is directly related to the nature of the musical instrument [6, 157]. Consequently, the composer’s intention depends on the acoustic characteristics of a particular instrument or group of instruments. This is

exactly what A. Copland had in mind when he introduced the concept of “sounding image of an instrument”: “an auditory representation arising in the mind of a performer or composer; a mental picture of the exact “nature” of the sounds that he will bring to life” [4, 22]. A. Copland’s ideas were continued in L. Gakkel’s musicological studies of “sounding images of the piano” of the first half of the 20th century [1]. However, it seems to us that a more accurate definition will still be a “sound image”, reflecting not only the momentary, but the potential capabilities of the instrument, which find their artistic realization in the performing art. In this regard, the most optimal is the definition of the sound image of the piano, proposed by I. Sukhlenko: the musicologist understands it as “a kind of stylistic perspective of the complex perception of the expressive capabilities of a musical instrument: timbre, dynamic, register

characteristics and the artistic semantics associated with them” [5, 229].

Conclusions. Thus, the factors identified by us in the formation of an individual performing style of a jazz piano player in a complex form an integral system of his performing practice. Each of these factors can be considered as an independent aspect of the theory of jazz performing style of a jazz musician, which significantly affects the individual characteristics of the manner of playing. These components form a holistic system of performance of a jazz musician. The considered factors of formation of individual performing style of the jazz pianist in a complex form integral system of his performing practice. Each of these factors can be considered as an independent aspect of the theory of jazz performance style of a jazz musician, which significantly affects the individual characteristics of the manner of playing.

References:

1. Gakkel A. Piano music of the twentieth century: Essays.– Leningrad: Soviet composer, 1990.– 288 p.
2. Katrich O. The personal style of the musician (theoretic and aesthetic aspects): the thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.03 – Music Art.– Kiev, 2000.– 15 p.
3. Kovalenko O. Theoretical problems of style in jazz music: the thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.02 – Music Art.– Moscow, 1997.– 22 p.
4. Copland A. Music and imagination. Music and Time: Thoughts on Contemporary Music.– Issue 1.– Moscow: Music, 1970.– P. 52–53.
5. Sukhlenko I. “Sounding Image” by Vladimir Horowitz’s piano. Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. Kharkov State Academy of Design and Arts.– Issue. 1.– Kharkov, 2010.– P. 228–232.
6. Shulin V. The term “sound ideal” and the practice of its application in modern musicology. Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts. 2011.– No. 2 (7).– P. 155–160.
7. Hamilton E. Jazz as classical music. URL: <https://www.jazz.ru/2018/03/14/andy-hamilton-jazz-as-classical-music>

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-155-160>

*Slipchenko Kseniia Dmitrievna,
Postgraduate student, Department of Interpretology and Analysis of Music
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ukraine
E-mail: ksuslipchenko256@gmail.com*

«“I HAVE FAITH!” CREDO» FOR DOMRA WITH ORCHESTRA BY A. NIZHNIK AS A NEW GENRE-STYLISTIC MODEL OF DOMRA CONCERTO

Abstract. The author examines the Concerto «“I have faith!” Credo» for domra and orchestra by A. Nizhnik, its genre-stylistic features and its references to Bach’s Mass h-moll and Matthäus-Passion.

Keywords: genre-stylistic model, concerto for domra, mass, neo-baroque, passion, musical-rhetorical figures.

*Слипченко Ксения Дмитриевна,
аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского
E-mail: ksuslipchenko256@gmail.com*

«“ВЕРУЮ!” CREDO» ДЛЯ ДОМРЫ С ОРКЕСТРОМ А. НИЖНИКА КАК НОВАЯ ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ МОДЕЛЬ В ДОМРОВОМ КОНЦЕРТЕ

Аннотация. В статье рассмотрен Концерт «“Верую!” Credo» для домры с оркестром А. Нижника, его жанрово-стилевые особенности и связь с баховской мессой *h-moll* и пассионом «Страсти по Матфею».

Ключевые слова: жанрово-стилевая модель, концерт для домры, месса, необарокко, пассион, риторические фигуры.

В конце XX века в концертах для домры украинских композиторов на смену украинским народным песням как основному материалу для композиции приходит оригинальный тематизм (А. Гайденко, А. Костин, Б. Михеев, В. Ивко, А. Нижник). Параллельно можно наблюдать связь концерта с другими типами цитированных первоисточников. Так, к примеру, А. Гайденко в 1998 году создаёт концертно для домры и фортепиано «*Quasi buffo*», где даёт цитату детского стиха А. Барто «Идёт бычок, качается ...», кото-

рая ритмически ложится на тему главной партии. А. Костин, в свою очередь, использует ряд тем из своего балета «Приглашение на казнь» (по роману В. Набокова) как основной музыкальный материал Концертштюка для домры и фортепиано, написанного в 2009 году. В результате, в композицию вошла тема тура вальса Родиона и Цинцинната, тема кукольной мастерской, музыкальные образы Марьиных садов и казни Цинцинната.

Для домровых концертов с конца 1950-х годов был характерен синтез вариационности

и сонатности, который сложился под влиянием фольклорных первоисточников. С 1947 (Концерт-Рапсодия для домры и фортепиано В. П. Задерацкого) и до 1987 года (Концерт для домры с симфоническим оркестром К. Мяскова) композиторы цитировали украинские народные песни в главной и, не за редким исключением, побочной партиях с последующим их варьированием на протяжении всей композиции. Несмотря на обновление музыкального материала в домровых концертах с 1970-х годов сохраняется сочетание вариационности с сонатностью.

Подобная модель украинского домрового концерта представлена в творчестве Артёма Нижника, который использует оригинальный тематизм и цитату из музыки И. С. Баха. Так, Концерт «“Верую!” *Credo*» для домры с оркестром (фортепиано) создан в 2005 году и посвящён выдающемуся украинскому домристу, представителю донецкой домровой школы – В. Н. Ивко. Творческие искания А. Нижника находятся не только в русле обновления домрового концерта, но и отвечают тенденциям развития инструментальной музыки. В частности, многие композиторы называют свои произведения частями католической литургии либо используют другие духовные тексты, примером чего служит творчество В. Рунчака («Духовные песнопения» для симфонического оркестра, «*Kyrie eleison*» для скрипки и баяна) и С. Губайдулиной («Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных, «*De profundis*» для баяна).

К этой тенденции присоединяется и Артём Нижник. Название его концерта отсылает к третьей части мессы – «*Credo*», для которой характерны образы страдания, смерти, скорби, а вместе с тем – надежды, радости и триумфа [7, 41]. Композитор сочетает Концерт с чертами пассиона и «*Credo*» из католической мессы, в котором кратко изложена жизнь Иисуса Христа, что соответствует Символу веры, или Кредо, исповедуемому в католицизме. Согласно ему «<...> церковь признаёт Троиединство Бога (Троицу),

учение о спасательной миссии Иисуса Христа, грядущем воскресении мёртвых и Страшном суде, спасательной роли Церкви» [5, 14].

Благодаря этому возникают аналогии с творчеством И. С. Баха, у которого в «*Credo*» отражено движение от просветленного схождения Святого Духа с небес на землю (№ 15 «И воплотился») через трагедию распятия (№ 16 «Распятие») к радости Воскресения (№ 17 «Воскрес»). В традиционном «*Credo*» марш-ход – центральный раздел текста, который связан с шествием Иисуса Христа на Голгофу. У А. Нижника марш-ход находится в эпизоде разработки и благодаря использованию вариаций на *basso ostinato* возникают дополнительные ассоциации с музыкой И. С. Баха, в частности его «*Crucifixus*» (Месса *h-moll*, № 16). Кроме того, обращает на себя внимание выбор тонального центра *h-moll*, который характеризуют как «<...> ключ к терпению, спокойствию в ожидании своей судьбы и подчинению божественному устройству» [11].

В свою очередь, используемая в Концерте А. Нижника цитата Арии Петра «*Erbahrme dich ...*» из пассиона «Страсти по Матфею», на что указывает композитор (тт. 201–205), прочерчивает дополнительную арку к творчеству И. С. Баха. Она является смысловым центром Концерта, поскольку выполняет роль катарсиса. Помимо этого, в композиции возникают ассоциации с более широким кругом пассисонных образов. Ему соответствуют многочисленные композиторские ремарки, указывающие на соответствующий тип экспрессии: *affettuoso* (трогательно), *con passio* (со страстью), *esaltato* (взволнованно, горячо), *feroce* (дико, яростно), *indeciso* (нерешительно, неуверенно), *lagrimoso* (слёзно), *misterioso* (тайнственно, мистически), *piacere* (с силой воли), *pietoso* (сочувственно, жалобно), *quasi canto a capella* (как хоровое пение). Впрочем, эмоциональный диапазон концерта значительно шире, чем в барочных произведениях. Он простирается от скорби к гневу, откровенное выявление которого присуще, прежде всего, му-

зыке XX века и воплощается в таких ремарках, как *rabbioso* (дико, разъярённо, яростно), *rapido* (шибко), *adirato* (гневно). В свою очередь, авторская ремарка *quasi campani* (как колокола) также отсылает к традиции духовной музыки.

Выбор выразительных средств концерта «“Верую!” *Credo*» обусловлен стремлением композитора воплотить эстетику барокко, которая отразилась не только в ассоциациях с баховской музыкой, но и в обращениях к риторическим фигурам XVII–XVIII веков: *anabasis* (восхождение), *aposiopesis* (умолчание), *catabasis* (нисхождение), *interrogatio* (вопрос), *poema* (мысль), *passus duriusculus* (жестковатый ход), *pathopoiia* (возбуждение страстей), *suspiratio* (вдох), *tnesis* (рассечение).

Барочная лексика «“Верую!” *Credo*» А. Нижника взаимодействует с двенадцатитоновостью, что позволяет рассматривать это сочинение как необарочное. С точки зрения общей композиции Концерт – это одночастное произведение, которое сочетает сонатную форму с вариационностью.

«“Верую!” *Credo*» открывается фортепианным вступлением (*d, Andante ma non troppo*, тт. 1–24), тема которого наполнена интонациями плачального. Её патетическому характеру способствуют «аффективные» фигуры в виде секундовых интонаций (тт. 5–24), которые служат для передачи определённого душевного состояния [4, 106], а фигура *tnesis* передает ощущение ужаса. Фактура уплотняется секундовыми интонациями и контрапунктирующими голосами (тт. 13–24).

Главная тема является одновременно и темой вариаций, и темой главной партии (*poco rubato e recitato, piano*, т. 25), а по интонационному наполнению напоминая тему фуги. В её основе лежит интонационный интервал секунды, на которую постепенно наслаиваются новые хроматические ходы, в результате чего мелодическое зерно разворачивается в пределах $h - a^1$, сопровождаясь повышением тесситуры. Отталкиваясь от центра h , мелодия поднимается к II b и III \sharp ступеням, доминанта, в свою очередь, «расщепляется» на V b

и V \sharp , тем самым нарушая структуру минорного лада, который постепенно расширяется до двенадцатитоновой диатоники. Постоянные паузы, которые «рвут» тему, придают ей особую экспрессивность и ассоциируются с риторической фигурой *suspiratio*.

Дополнительную выразительность теме придаёт привлечение *vibrato* в левой руке. Впоследствии, благодаря приёму *plector* и тремоло в интермедии (тт. 32–33), тема приобретает черты кантилены. Эффект растущего напряжения усилен фортепианной партией, в которой уплотнение фактуры происходит за счёт октавного дублирования секундовых интонаций и разрастания диапазона до трёх октав с авторской ремаркой *fortissimo* и *molto espressivo* (т. 48). Образованная полиритмия как бы «сжимает» тему главной партии (а), что позднее компенсируется за счёт *allargando* (т. 58). Изложение темы завершается кульминацией, после чего резким контрастом звучит первая вариация.

В первой вариации, которая одновременно выполняет функцию связующей партии (a^1 , *Piu mosso, Agitato con passio*, тт. 59–87), основным приёмом развития темы выступает ритмическое дробление, грация которого проходит от четвертей до 32-х в партии солиста, и до 64-х у фортепиано. Меняется образное наполнение, в частности, авторская ремарка *con passio* рельефнее подчеркивает семантику страдания, вздохов, которые свойственны ключевой теме.

В то же время композитор вводит в вариацию новый материал, связанный с имитацией церковных колоколов (*quasi campani*, тт. 69, 71). Октавные переключки в партии домры (тт. 70, 72) перетекают в кульминацию всего эпизода, в которой образы страдания и скорби сменяются образами гнева (*adirato*) и даже ярости (*rabbioso*, тт. 77). Экспрессивность высказывания продолжает расти благодаря трелям, которые перерастают

в восходящие пассажи, каскадно поднимающиеся вверх к кульминации (тт. 82–87).

Побочная партия (*b*, отклонение в *As-dur*, *Lento subito, quasi canto a capella, pianissimo*, т. 88–108) начинается с фортепианного четырехголосного вступления хорального типа, в котором использована риторическая фигура *poeta*. В басу звучит ряд нисходящих хроматизмов, что ассоциируется с барочной риторической фигурой *passus duriusculus*, которая отсылает нас к «*Crucifixus*» И. С. Баха (Месса *h-moll*, № 16), связанному с образами скорби и страданий.

«Высокой» теме фортепиано противопоставляются восходящие «агрессивные» пассажи домры (*subito molto affetuoso e feroce, fortissimo*, т. 92). Фоном для них становятся секундовые «колокола» у фортепиано из предыдущей вариации. Возвращение хоральной темы (*As-dur*) в динамике *pianissimo* (*pietoso*, т. 97) происходит с подключением партии солиста (отклонение в *f-moll*), которая, благодаря риторическим фигурам *anabasis* и *catabasis*, наполняется символикой воскресения и умирания, а также интонациями плача-*lamento*, что, в свою очередь, отсылает нас к материалу вступления (*d*, тт. 5–24). Скорбная тема сменяется агрессивными пассажами (*fortissimo*, т. 102), которые постепенно перерастают в аккорды-речитации (*crescendo*, тт. 105–108), тем самым разжигая эмоциональный диапазон, который продолжит расширяться в разработке.

Разработка (*c, Piu mosso e marziale. Ostinato*, тт. 109–157) в Концерте – самая масштабная часть произведения. В ней композитор вводит новый материал в роли эпизода, на котором строится весь центральный раздел сочинения. Он охватывает экспонирование темы в маршевом духе и три вариации, контрастирующие между собой по типу изложения. В фортепианном вступлении кристаллизуются ключевые ритмические элементы маршевой темы (тт. 109–119). Она ассоциируется с образами толпы, которая сопровождала Иисуса на казнь.

Ремарка *Ostinato* (т. 109) в сочетании с приёмами варьирования отсылает нас к вариациям на *basso ostinato*, которые «<...> чаще воплощают мысль и переживание, нежели действие» [10, 118] и встречаются в «*Crucifixus*» (№ 16 III части *Credo*, Месса *h-moll*) И. С. Баха. Развитие темы вступления осуществляется за счёт постепенного движения мелодии вверх (c^2-h^2 , тт. 109–117) и риторических фигур *anabasis*, *catabasis*, *aposiopesis* и *interrogatio*. Восходящие секунды приобретают характер вопросительной интонации и через фигуру *aposiopesis* будто обрываются и замолкают. Постоянное восхождение обрывается ритмической фигурой *catabasis* (тт. 117), мелодия спускается на октаву и переходит в нижний голос.

В первой вариации (*indeciso*, тт. 120–132) тема марша проходит в партии домры и, подобно теме экспозиции, разворачивается по принципу мотивного «зерна», которое развивается от секундовых мотивов-опеваниях достигая диапазона fis^2-h^2 . Материал излагается 16-ми приёмом *pizzicato*, который лучше передаёт авторскую ремарку *indeciso* (нерешительно, неуверенно). Так звучание второй фазы приобретает матовость и мягкость. Помимо принципа вариаций *basso ostinato*, мотивное развитие подчиняется логике ряда Фибоначчи, в котором каждое последующее число есть сумма значений двух предыдущих [2, 74]. Так, первый мотив состоит из 2-х звуков, второй – из 4-х, третий – из 6-ти и так далее.

Вторая вариация темы эпизода (*plector, forte*, тт. 133–144) представлена новым вариантом изложения темы, что отображено с помощью акцентов, игры медиатором, маршевых ритмов, расширения тесситуры, укрупнения длительностей. Этой фазе свойственны мрачные, несколько агрессивные настроения, которые подчеркнуты риторическими фигурами *anabasis*, *catabasis* и *tmesis*. Помимо этого, во второй вариации разработки ряд Фибоначчи находит своё продолжение в партии фортепиано, а точка «золотого сечения» находится на границе двух соседних

членов (5:8) в данной последовательности Фибоначчи [2, 74].

Третья вариация темы эпизода (*Tempo precedente, fortissimo*, тт. 145–157) сочетает элементы секундовой темы и материала колоколов из главной партии. А. Нижник излагает интонации плача у солиста в ритме триолей на фоне материала побочной партии (тт. 149, 151) и речитационно-скандирования на фоне кластеров фортепиано (тт. 150, 152), которые сменяются акцентированными угасающими аккордами с авторской ремаркой *ritenuto* и *diminuendo* (тт. 157).

Реприза «Верую!» Credo» (a^2 , *Piu mosso. Agitato a molto passione, Sostenuto. Tragico*, тт. 158–205), в которой продолжается варьирование основной темы, открывается темой вступления у фортепиано (*fortissimo*, т. 158). Обе партии подлежат ритмическим и тесситурным изменениям, в которых А. Нижник использует ритмическое дробление по отношению к материалу a^1 (*crescendo, fortissimo*, тт. 163–167), а из приёмов развития – диминуцию и аугментацию.

Трагический характер **третьей вариации** (a^3 , *Sostenuto. Tragico, fortissimo*, тт. 171–181) корреспондирует с первым проведением темы (a , тт. 43–46). Октавы у домры и фортепиано имитируют человеческий голос (хоровой унисон), что, с учётом авторских ремарок, воспринимается как крик отчаяния перед неизбежной смертью. Композитор добавляет остигатный контрапунктирующий бас (e^1-e^2), который пульсирует на слабых долях такта и как бы «наступает» на октавы солиста. Вариация достигает кульминации в октавной трети b^2-b^3 (*forte fortissimo, senza diminuendo*, тт. 176–181) на фоне нисходящих 16-х у фортепиано, которые, опускаясь до контроктавы, переходят в кластер.

Четвёртой вариации (a^4 , тт. 182–205) присущи секундовые интонации плача *lamento* благодаря использованию риторических фигур *anabasis* и *catabasis*. Перед заключительным проведением темы «фуги» А. Нижник даёт цитату – соло

скрипки из Арии раскаяния Петра «*Erbahrme dich ...*» (*lagrimoso, piano*, тт. 201–205). Она символизирует время, когда приходит покаяние, катарсис, переоценка, стыд. Ария Петра (пассион «Страсти по Матфею, ария № 47») – яркий пример катарсиса, когда через трагедию человек чувствует духовное переживание и тем самым очищает свою душу. «Высокой» и «чистой» арии противопоставляются диссонирующие аккорды из разработки (*subito forte*, тт. 202–204). Отголоски марша-шествия возвращаются лишь эпизодически, как реминисценция.

В коде (a^5 , *Andante*, авторская ремарка *misterioso, piano*, тт. 206–217) у темы «фуги» риторическая фигура *tmesis* встречается все реже, что придаёт ей большую континуальность. Фигура *pathopoiia* призвана создать эмоциональное напряжение, связанное с образами скорби. Тема наполняется интонациями плача *lamento*, мелодическое зерно которого колеблется между III и IV ступенями, создавая впечатления нерешительности и неопределённости. Достигнув вершины мелодического звука на кварте (e^1) тема «фуги» опускается, останавливается на неустойчивой III ступени *h-moll* и растворяется в авторских *diminuendo* и *piano pianissimo* (т. 217).

Выводы. Концерт А. Нижника иллюстрирует общую тенденцию развития украинского домрового концерта, а именно – обращение к оригинальному тематизму и новому цитируемому материалу, отличному от фольклора. Также, композитор применяет принцип варьирования, которому подвергается оригинальный тематизм, тогда как цитата используется однократно и изменениям не подвергается.

Аналогии с баховской мессой *h-moll* в концерте «Верую!» *Credo»* для домры с оркестром (фортепиано) А. Нижника отобразились в разработке, в которой марш-ход – центральный раздел текста «Credo» (Месса *h-moll*, № 16). С пассионом «Страсти по Матфею» композицию связывает цитата Арии раскаяния Петра «*Erbahrme dich*

... » (ария № 47), которая выполняет роль катарсиса. Объединяет композиции и тональный центр *h-moll*. С музыкой барочного мастера связывает «“Верую!” *Credo*» наличие точки «золотого сечения», подкреплённой логикой ряда Фибоначчи, о чём неоднократно в своих трудах упоминали Т. Каблова [1, 41], Л. Мазель [3] и Э. Розенов [6].

Эстетику барокко, в свою очередь, воплощает целый ряд риторических фигур (*anabasis, aposiopesis, catabasis, interrogatio, poema, passus duriusculus, pathopoiia, tmesi, suspiratio*).

Помимо этого, с эпохой барокко «“Верую!” *Credo*» А. Нижника связывает и главная тема концерта, которая напоминает тему фуги и развивается по принципу постепенного завоевания всех двенадцати ступеней. Возможно, не в последнюю очередь выбор темы, похожей на фугу, обусловлен посвящением В. Ивко, который обращается к полифоническому типу изложения в своих сочинениях для домры [8; 9].

В результате А. Нижник создаёт новую модель жанра, как в стилистическом, так и в композиционном отношении за счёт синтеза домрового концерта с чертами формы «*Credo*», что отразилось в связях со структурой текста части католической мессы и более обширных связях с музыкой И. С. Баха.

Таким образом, «“Верую!” *Credo*» для домры с оркестром (фортепиано) А. Нижника представляет собой образец необарочной трактовки домрового концерта, в котором круг музыкальных средств и образов расширяется за счёт соединения с двенадцатитоновостью (полутон как ключевая интонация, расширение строя до 12-тоновой диатоники, нанизывание диссоциирующих секундовых созвучий и кластеров). Подобное сочетание стилистических особенностей, принципа построения композиции и музыкальных средств выделяет «“Верую!” *Credo*» А. Нижника на фоне других сочинений данного жанра.

Список литературы:

1. Kablova T. B. Zolotij peretin yak kompozicijnij princip transmironosti v muzichnij kul'turi: monografiya. – Kiiiv: NAKKKiM, 2015. – 161 s.
2. Livio M. Fi – Chislo Boga. Zolotoe sechenie – formula mirozdaniya. – Moskva: AST, 2015. – 218 s.: il. (Zolotoj fond nauki).
3. Mazel' L. A. Opyt issledovaniya zolotogo secheniya v muzykal'nyh postroeniyah v svete obshchego analiza form. Muzykal'noe obrazovanie. 1930. – № 2. – S. 24–33.
4. Nosina V. Proyavlenie muzykal'no-ritoricheskikh principov v klavirnyh sonatah K. F. E. Baha. Voprosy muzykal'noj nauki. – Moskva: RAM im. Gnesinyh, 1992. – S. 103–116.
5. Rashkova R. T. Katolicizm. – Sankt-Peterburg: Piter, 2007. – 239 s.: ill. (Seriya «Religii mira»).
6. Rozenov E. K. Stat'i o muzyke. – Moskva: Muzyka, 1982. – S. 119–157.
7. Spravochnik-putevoditel'. Sankt-Peterburg: Kul't-inform-press, Filarmonicheskoe obshchestvo – Sankt-Peterburga, 2007. – 624 s.
8. Tвори dlya domri solo. – Kiiiv: Muzichna Ukraïna, 1983. – S. 16–19.
9. Tтвори ukraïns'kih kompozitoriv dlya domri solo. – Donec'k: Donec'ka derzhavna muzichna akademiya im. S. S. Prokof'eva, 2010. – S. 3–8.
10. Cukkerman V. Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Variacionnaya forma. – Moskva: Muzyka, 1974. – 242 s.
11. Affective Musical Key Characteristics. URL: <https://www.wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html> (data obrashcheniya 17.10.2019).

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-161-165>

*Striletska Olga,
M. Lysenko Lviv National Music Academy
Lviv, Ukraine
E-mail: olgastriletska@gmail.com*

PIANO SONATAS BY POLISH COMPOSERS OF THE END OF THE 19TH – FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY (BASED ON THE WORKS OF K. SZYMANOWSKI, T. SZELIGOWSKY AND G. BACEWICZ)

Abstract. In the piano works of Polish composers of the end of the 19th – first half of the 20th century K. Szymanowski, T. Szeligowski and G. Bacewicz genre of piano sonata occupied an important place. The article tracks the specific features of their structure, stylistics and drama.

Keywords: Polish composers, piano music, creativity, genre, piano sonata.

*Стрилецкая Ольга,
Львовская национальная музыкальная академия
им. Н. Лысенко, Львов, Украина
E-mail: olgastriletska@gmail.com*

ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ ПОЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ К. ШИМАНОВСКОГО, Т. ШЕЛИГОВСКОГО И Г. БАЦЕВИЧ)

Аннотация. В фортепианном творчестве польских композиторов конца XIX – первой половины XX века К. Шимановского, Т. Шелиговского и Г. Бацевич важное место занимали сонатные циклы. В статье отслеживаются специфические особенности их структуры, стилистики и драматургии.

Ключевые слова: польские композиторы, фортепианная музыка, творчество, жанр, сонатный цикл.

В творчестве К. Шимановского, Т. Шелиговского, Г. Бацевич и других польских композиторов, наблюдается широкое использование сонатно-циклических жанров, имеющие яркие особенности.

В творчестве известного польского композитора Кароля Шимановского (1882–1937) сонатность представлена многогранно – от сонат и квартетов,

до концертов и симфонических произведений. Сонатный цикл для фортепиано в его творчестве прошел путь значительных преобразований и приобрел заметные индивидуальные черты.

Кроме трех фортепианных сонат (Соната c-moll op.8 (1904), Соната A-dur op.21 (1911), Соната op.36 (1917), сохранились воспоминания о существовании нескольких более ранних

творческих попыток в этом жанре, которые автор преднамеренно оставил в рукописях. Эти решения были обусловлены его огромной требовательностью к творческому результату. Композитор, вспоминая варшавские годы обучения, в письме к музыковеду Адольфу Хибинскому писал: «Роль фортепианного композитора была частично навязана мне волей судьбы... Прежде, чем приехать в Варшаву, чтобы продолжить свое образование, я понял, что не могу начать с опер и со всей энергией набросился на фортепиано. Тогда я сочинил несколько хаотичных сонат (которые навсегда останутся в рукописи) и бесчисленное множество различных прелюдий и этюдов... Я написал тогда фортепианную сонату с-moll, скрипичную d-moll, позже Закопанские вариации» [5, 48].

Отличное владение формой было отмечено известным пианистом Генрихом Нейгаузом, который лично знал К. Шимановского, следил за его творческим процессом и участвовал в премьерных исполнениях и популяризации фортепианного творчества композитора. Впечатлениями о создании Первой сонаты для фортепиано делился соратник К. Шимановского по творческому объединению «Молодая Польша» Людомир Ружицкий. Он свидетельствовал о последовательном исследовании фортепианной фактуры в произведениях Фредерика Шопена и Александра Скрябина, фортепианная стилистика которых была чрезвычайно значимой для творческих поисков польского композитора в юные годы [4, 54].

Соната с-moll op.8 К. Шимановского состоит из четырех частей: 1. Allegro moderato (с-moll), 2. Adagio. Molto tranquillo e dolce (As-dur), 3. Tempo di Minuetto. Comodo (Es-dur), 4. Finale: Introduzione. Adagio. Fuga a 3 voci. Allegro energico (с-moll). Заключительная часть делится на три раздела: двадцатитактовую интродукцию маршевого характера и трехголосную двойную фугу. Именно последняя часть содержит реминисценции тематизма предыдущих частей. Восхитительность, модернистические квинтовые

восходящие интонационные взлеты, имеющиеся уже во вступлении Сонаты, впоследствии приобретают значение основного интонационного материала. Эти же квинтовые ходы в низком трехоктавном унисоне в интродукции финала приобретают дальнейшее развитие, драматизируются, кристаллизуясь в тематическую основу фуги. Здесь имеются важные индивидуальные черты сонатного цикла композитора: интонационное родство частей и значение полифонических разделов.

Образец сформировавшегося фортепианного стиля представляет двухчастная Соната A-dur op. 21. Ей присущи большая, яркая и стремительная эмоциональная амплитуда, сложная и богатая фортепианная фактура, колористическая гармония и средства звукообразования. Г. Нейгауз считал стилистику этого произведения синтезом воздействия творческого почерка Макса Регера, неоклассического периода Игоря Стравинского и французских композиторов, объясняя этим политональность финала [1, 25].

Форма этого двухчастного цикла – сонатное allegro (Allegro assai. Molto appassionato) и тема с восемью вариациями (включая жанровые и стилиевые разновидности), которые заканчиваются заключительной двойной фугой из четырех разделов. Первая часть опирается на образно-стилевой контраст тем: хроматизированой до предела экспрессивной главной партии и кантиленно-лирической побочной.

Как и в первой сонате, здесь наблюдаются интонационные связи темы вариаций (Allegretto tranquillo. Grazioso) и трехтактовой темы заключительной фуги, которая приобретает значение смыслового итога всего цикла. В фуге тема проходит через ряд преобразований, постепенно перерождаясь в новую тему. Поэтому, по замыслу композитора, фуга также приобрела черты двойной [5, 113].

Соната op. 36, вошедшая в репертуар многих пианистов, сочинена в виде четырехчастного сонатно-симфонического цикла поэмого типа (все части выполняются attacca): сонатное Presto без

репризы, *Adagio. Mesto*, драматическое скерцо *Assai vivace* с финалом-фугой. Тема фуги взята из первой части, что придает интонационное родство музыкальному материалу [3, 292]. Ее музыкальный язык обладает чертами политональности и двенадцатитоновости. Первая часть опирается на две темы: импрессионистично-ориентальную и диатоническую в *des-moll*.

Вторая часть (*Adagio. Mesto*) – позднеромантическая, однако модернистична по музыкальному языку: уже в первых четырех тактах композитор звучат все 12 полутонов, здесь отсутствует консонантная гармония. Следующая часть (*Assai vivace. Scherzando*), которая может рассматриваться как аналог традиционного скерцо, – это короткий эпизод, контрастирующий к заключительному финалу в виде масштабной четырехголосной фуги (*buffo e sarcastico*). Его четкая, до предела хроматизированная тема, определяет стиль всей части и демонстрирует мастерство полифонического письма К. Шимановского. Кварто-секундовые аккордовые комплексы, моторная токатная ритмика, плотная фактура вызывают ассоциации со стилистикой И. Стравинского, С. Прокофьева или Б. Бартока.

Внимание к сонатным циклам в фортепианной музыке присуще многим польским композиторам следующих поколений, в творчестве которых преобладает жанр малой сонаты или сонатины. Это произведения Казимежа Сероцкого, Ромуальда Твардовского, Болеслава Войтовича, Гражины Бацевич, Тадеуша Бярда, Юлиуша Луцюка, Тадеуша Зигфрида Кассерна, Владиславы Маркевичувны, Кристины Мошуманьской-Назар, Тадеуша Пацьоркевича, Богуслава Шеффера, Вавжинця Жулявского, Ежи Кашицкого и др.

Композитор Тадеуш Шелиговский (1896–1963) имеет в творческом активе многочисленные произведения сонатно-циклической структуры, в частности, фортепианные Сонатину (впервые изданную в 1947 г.) и Сонату для фортепиано *d-moll* (1949). Четырехчастная сонатина Т. Ше-

лиговского представляет собой образец дидактического, однако, высокохудожественного репертуара. Ее отдельные части (1. *Allegro moderato*, 2. *Arietta*, 3. *Scherzino* 4. *Vivace*) не образуют стилевого единства, создавая уравновешенный контраст. Сонатная форма первой части (*Allegro moderato, C-dur, 4/4*) ориентирована на неоклассицизм в расширенной тональности со смелыми модальными смещениями централизирующих тонов. Главная партия в простой трехчастной форме, уже в конце 4-го такта кадансирует в *f-moll*, далее следует хроматический раздел в *G-dur* с возвращением главной тональности. Наивно лирическая побочная тема балансирует между *G-dur*, *g-moll*, *c-moll* и *Es-dur*. Разработка и реприза – это яркий пример образно-эмоциональной тональной игры, которая вызывает параллели с демократическими опусами группы «Шести» (что естественно, считая композиторское обучение в классах Нади Буланже и Поля Дюка).

Вторая (*Arietta, Adagietto, 3/4*) и третья (*Scherzino, Allegro molto*, периодически переменные $3/4$ и $2/4$) части являются жанровыми стилизациями в романтично-ноктюрновому и импрессионистическом ключах с последовательно выдержанным лаконизмом выразительных средств и четкой формы (во второй части присутствует вариантность в переосмыслении тематизма). Переход к неоклассическому финалу происходит *attacca*. Основная тема рондо-вариаций (*Vivace, ff, 2/4*) интонационно и ритмически вырастает из синтеза побочного и второго мотива главной партии первой части, чем обусловлена монолитность цикла.

Соната *d-moll*, масштабное произведение для фортепиано соло (около 30 минут звучания), является собой довольно традиционный трехчастный цикл. Первая часть *Allegro con fuoco* (сонатная форма), 2 ч. *Andantino* (трехчастная форма), 3 ч. *Allegro molto vivace*. Мощная тема вступления (*Impetuoso, ff, 3/4*). звучит экспрессивно и указывает на масштабность и эмоциональную глубину

произведения. Широкая по диапазону главная партия (4/4, г) непосредственно апеллирует к стилевой и интонационной сфере стремительных модернистических полетных тем К. Шимановского, побочная – к позднеромантическому словарю С. Рахманинова. Во второй части (*Andantino, cantabile*, 4/4), после связки-перехода *attacca*, вводится остиная фигурация, которая имеет сквозное значение, перемещаясь в разные слои фактуры. Средний раздел формируют несколько контрастных по фактуре и образности построений, которые подводят к динамической репризе.

Яркий и стремительный финал (*Allegro molto vivace, scherzando*, F-dur, 6/8, *f*) открывается хроматизированной токкатной темой урбанистического плана. Подвижная побочная партия более лирическая. Концертно-виртуозные трансформации обоих тем завершают проведение, как и темы вступления с первой части с незначительной модификацией.

На примере сонатных циклов Т. Шелиговского можно заметить некоторые аспекты развития ряда черт творческого стиля К. Шимановского: тяготение к сочетанию позднеромантической, модернистической и неоклассической стилистики, обращение к жанровым стилизациям, применение монотематических средств, интонационных арок и переходов *attacca* с целью усиления монолитности циклической структуры.

Ярким примером следования композиторской традиции может служить фортепианная Сонатина Гражины Бацевич (1909–1969). При декларировании сонатного цикла как камерной версии, это произведение далеко не дидактическое и требует от исполнителя идеального владения техникой, а также различными средствами звукообразования. Это трехчастным цикл, где стилизация имеется на уровне жанровых ориентиров, вынесенных в подзаголовки: 1 ч. *Allegro non troppo*, 2 ч. «*Melodie*», 3 ч. «*Oberek*».

Первая часть (*Allegro non troppo, mf*, 2/4) построена на токкатности и переменном метро-

ритме (2/4, 3/4, 3/8, 2/8), что дает возможность работы с структурированием атональной музыкальной ткани в различных фактурных условиях. Композитор тонко оперирует этими средствами, моделируя широкий спектр эмоциональных оттенков, почти избегая кантилены, за исключением пунктирно намеченных мелодических линий в скрытой полифонии. Короткие мелодические попевки перекликаются с лирическим тематизмом второй части.

Именно вокальная природа предстает ключевым выразительным средством в миниатюрной второй части «*Melodie*» (*Lento, molto cantabile, tranquillo*), ориентированной на семантику жанра колыбельной. Композитор выделяет наиболее характерные мелодические и фигуративные трех-пятизвучные формулы, которые воспроизводят образ жанра, и работает с ними в контрапунктической технике, при этом избегая тональной определенности и ритмической регулярности (остиная попевка излагается в транспозиции, инверсии, постоянно смещаются в тесситуре и метроритмической пульсации нерегулярно переменных метров 2/4, 3/4, 5/8, 6/8, 3/8). Опора на кварто-секундовые комплексы, сонорность созвучий и интервалов позволяет воспроизвести импрессионистическую стилевую палитру.

Финал «*Oberek*» (*Giocoso, f-pp*, 3/8) – это новый образец жанровой и стилевой игры. Обширное вступление (35 тактов) имеет эпический характер: основная тема танца модифицировано проводится трижды, фактурными, гармоничными и штриховыми средствами, которые воспроизводят подражание этническим музыкальным инструментам. Основная тема развивается по принципу рондо-вариаций. Кроме народно-танцевальной природы, она наделена чертами токкатности, вариантности остинатных формул. Отбор выразительных средств вызывает яркие аллюзии с этнохарактерными стилизациями К. Дебюсси (например, к «Прерванной серенаде» или «Воротах Альгамбры»). Итак, имеются основа-

ния констатировать в произведении Г. Бацевич средства жанровых стилизаций и стилевой игры модернистическо-неофольклорного направления, интонационно-фактурные параллели между частями при последовательно сдержанном контрасте частей.

На примерах анализа ряда циклов К. Шимановского, Т. Шелиговского, Г. Бацевич, наблюдений над особенностями сонатно-циклических жанров в произведениях других польских композиторов, можно утверждать, что индивидуальные черты, присущи Сонатам и Сонатинам, получили

характер определяющих тенденций национальной фортепианной музыки. В частности, это рельефный стилевой и жанровый контраст частей (жанровой семантики, стилизации и стилевой игры), наличие поэмности (монотематизма, интонационных арок, связок-переходов и аттасса между частями), умеренный модернизм выразительных средств (в пределах неоклассицизма, неофольклоризма, сецессии, позднего романтизма), тяготение к сфере чистых инструментальных форм, синтез вариационных и полифонических методов работы с интонационным материалом.

Список литературы:

1. Nejgauz G. Velikij pol'skij muzykant // Karol' Shimanovskij. Vospominaniya, stat'i, publikacii / red. Nikol'skaya I., Krejnina Yu. – Moskva, 1984. – С. 24–32.
2. Hibinskij A. Karol' Shimanovskij. RMG, 1912. – С. 36–37.
3. Chominski J. M. Studia nad tworczością Karola Szymanowskiego. – Krakow, 1969.
4. Karol Szymanowski we wspomnieniach / Smoter J. (red.). – Krakow, 1974.
5. Szymanowski K. Z listow / Bronowicz-Chylinska T. (red.). – Krakow, 1958.
6. Z zycia i tworczości Karola Szymanowskiego / Chominski J. M. (red.). – Krakow, 1960.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-166-173>

*Sukhlenko Irina Yurievna,
PhD in Art History, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Special Piano
Kharkiv National University of Arts
named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkov, Ukraine
E-mail: irinasukhlenko@gmail.com*

MUSIC FESTIVAL AS A SOCIAL PROJECT (ON THE EXAMPLE OF THE INTERNATIONAL CLASSICAL MUSIC FESTIVAL “KHARKIV ASSEMBLIES”)

Abstract

Objective: Revealing the role of classical art festivals in contemporary culture, the ways to develop them and the degree of influence on the society development that they can materialize. One of the oldest classical music Ukrainian festivals – “Kharkiv Assemblies” was chosen as a material of the research.

Methods: The research is grounded on a complex method, based on the synthesis of historical, source and analytical approaches.

Results: The process of transformation of classical music festivals from musical to socially important projects is shown. So, the festival “Kharkiv Assemblies” has gradually grown into a conglomerate of forums aimed at attracting to the process of music-making as many children as possible, popularizing the profession of classical musician, increasing interest in contemporary art, awareness of the importance of scientific understanding of music.

Scientific novelty: On the example of the history of international music festival “Kharkiv Assemblies” revealed development path of the festival movement in today’s world, in its connection with ancient traditions and the latest requirements of time.

Practical significance: Research materials can be used in training courses “History of musical culture”, “Music management”, “Organization of musical and theatrical events”.

Keywords. Musical culture, music festival, “Kharkiv Assemblies”, T. Verkina.

Сухленко Ирина Юрьевна,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры специального фортепиано
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского, Харьков, Украина
E-mail: irinasukhlenko@gmail.com

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ (НА ПРИМЕРЕ МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ «ХАРЬКОВСКИЕ АССАМБЛЕИ»)

Аннотация

Цель: выявление роли фестивалей классического искусства в современной культуре, путей их развития и о той степени влияния на развитие общества, которую они могут выполнять. Материалом исследования избран один из старейших музыкальных классических фестивалей Украины – «Харьковские ассамблеи».

Методы: в основе исследования лежит комплексный метод, базирующийся на синтезе исторического, источниковедческого и аналитического подходов.

Результаты: Показан процесс трансформации фестивалей классической музыки из музыкальных в социально значимые проекты. Так, фестиваль «Харьковские ассамблеи» постепенно разросся в конгломерат форумов, направленных на привлечение к процессу музицирования как можно большего числа детей, популяризацию профессии классического музыканта, повышение интереса к современному искусству, осознание значимости научного осмысления музыкального.

Научная новизна: на примере истории международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи» выявлены пути развития фестивального движения в современном мире, в его связи с древними традициями и новейшими требованиями времени.

Практическая значимость: Материалы исследования могут быть использованы в научной деятельности при изучении вопросов развития современной музыкальной культуры, а также в практической деятельности при организации музыкальных фестивалей.

Ключевые слова: музыкальная культура; музыкальный фестиваль; «Харьковские ассамблеи»; Т. Веркина.

Введение. В последние десятилетия все более очевидной и влиятельной становится тенденция, в русле которой академическое музыкальное искусство, в надежде расширить сферу своего влияния, меняет привычные формы бытования. Элитарность, адресация достаточно узкому кругу ценителей – то, что всегда было одной из характер-

ных черт классической музыки, уже не воспринимается как достоинство ни самими музыкантами, ни значительной частью слушательской аудитории. Это приводит к попыткам пересмотреть «правила игры», в которые теперь все чаще включают элементы, ранее более характерные для популярной культуры, такие как:

- *соревновательность*, одной из наиболее ярких проявлений которой является разветвленная система музыкальных конкурсов;

- *стремление к театрализации*;

- *поиск путей демократизации* музыкального искусства, в том числе и за счет использования возможностей смежных искусств, например, видеоряда;

- *смена локаций* – выступления под открытым небом, в парках, на вокзалах и т.п.

На наш взгляд, показательными в этом плане являются музыкальные фестивали, история становления которых отражает этапы развития классического музыкального искусства как феномена, имеющего определенные социальные функции. Их содержание и значимость зависит от множества факторов: общего уровня культуры, степени развития музыкальной индустрии, финансового положения потребителей культуры и т.п. При этом, как и любая другая форма музыкальной жизни (термин Т. Адорно), фестивали реализуют те задачи, которые стоят перед музыкальным искусством в целом. Учитывая тот факт, что оргкомитеты подобных форумов все активнее используют методы и формы работы, позволяющие значительно расширять аудиторию, можно говорить о том, что в современном мире фестиваль классического искусства – это не просто музыкальный, но социально значимый проект, существенно влияющий на формирование общественных запросов и вкусов. Вместе с тем, очевидно, что классическое искусство как таковое все же остается специфической сферой человеческой культуры, некоторая «закрытость» (элитарность) которой не может и не должна быть преодолена. В этой связи актуальным представляется вопрос о роли фестивалей классического искусства в современной культуре, о путях их развития и о той степени влияния на развитие общества, которую они могут выполнять. Материалом исследования избран один из старейших музыкальных классических фести-

валей Украины – «Харьковские ассамблеи», исполнителем которого с 2006 года является автор статьи.

Результаты исследования. Прежде всего, необходимо сказать о том, что, хотя история европейских фестивалей классической музыки насчитывает около двух столетий, истоки этого феномена можно проследить в древнегреческой традиции пифийских игр, впервые проведенных в 590 г. до н.э. Указывая на их характерные особенности, Л. Селиванова отмечает: «отличительной чертой Пифийских игр был гуманный характер состязаний по сравнению с другими панэллинскими состязаниями, что во многом определялось тем, что Пифии проходили под патронатом самого светлого бога эллинов. Принципиально разный подход Олимпийских и Пифийских игр к системе воспитания, диаметрально противоположные взгляды на физическое воспитание, противопоставление профессионализма и любительства, спорта и физической культуры обеспечило и более демократический состав участников состязаний в Дельфах. Древнейшей и главной частью программы Пифийских игр был музыкальный агон, что предопределило живучесть <...> самой дельфийской идеи, вновь возродившейся в XX в.» [6].

Именно обращение к древнегреческой традиции определило комплекс основных компонентов, присущих практически любому фестивалю и сегодня:

- более или менее выраженный элемент состязательности, определяющий следование правилам организации игрового пространства;

- акцент на социальную значимость проекта, способного повлиять на стабилизацию общественной ситуации (в древней Греции – это явление перемирия) и выступающего импульсом к культурным обменам;

- соблюдение определенного ритуала, предполагающего торжественное, театрализованное открытие мероприятия и награждение участников на закрытии, что образует своеобразную арку.

Очевидным продолжением традиции пифийских игр в истории средневековой западноевропейской культуры выступают мистерии и карнавалы. Однако тут необходимо отметить тот факт, что карнавальная культура в известной степени противоречила одному из главных постулатов пифийских игр – состязанию в мастерстве. Неудивительно поэтому, что постепенная профессионализация музыкального искусства привела к поискам новых форм организации культурного досуга. Как отмечает Б. Периль, «секуляризация повседневной жизни, появление нового буржуазного сословия, бурное развитие искусств в эпоху Ренессанса привели к профессионализации творческой деятельности не только в области литературы, изобразительных и пластических искусств, но в театре и музыке. Появляются стационарные и передвижные театры, потребность в зрелищных развлечениях формирует их в сферу профессиональной деятельности. Возможно, именно это и обусловило постепенное умирание синкретических театральных форм средневековой культуры. А вместе с ними прервалась и традиция фестиваля как формы организации художественной жизни» [4].

Возрождение фестивальной традиции, а вернее сказать, формирование ее новой, европейской ветви связано с именем Ф. Мендельсона-Бартольди и развитием двух равнозначимых направлений исполнительского искусства: виртуозно-романтического и аутентического. И хотя основоположником последнего по праву считается А. Дольмеч, все же не будем забывать о том, что впервые после долгого перерыва музыка XVII–XVIII веков прозвучала именно в серии «Исторических концертов», организованных Ф. Мендельсоном-Бартольди. И хотя эти концерты не определялись организаторами как фестиваль, все же многим принципам проведения фестивалей они отвечали.

Современный же этап развития европейских фестивалей классической музыки во многом связан с техническим и политическим развитием общества: «в международных документах и в прак-

тической политике формируется и утверждается концепция единого европейского пространства, в котором каждая страна, сохраняя исторически сложившиеся политические институты, национальную и культурную самобытность, является частью общего межгосударственного пространства. Наряду с формированием нового международного политического порядка это привело и к складыванию общеевропейского культурного пространства, в котором сеть крупнейших международных фестивалей играет важную интегрирующую роль в качестве престижного поля для международного артистического обмена, демонстрации лучших достижений национальных культур» [4].

Исходя из последнего тезиса, проанализируем развитие фестивального движения в Украине, в качестве отправной точки избрав 1991 год – год обретения страной независимости. Отметим, что практика проведения фестивалей была широкого распространена в советской Украине и в СССР в целом. При этом основной акцент делался на пропагандистскую функцию искусства. Политическая подоплека определяла и форму, и содержание подобных акций. В частности, популярны были фестивали молодежи, смотры достижений национальных культур, самодеятельных коллективов и т.п. Для полноценного же становления именно профессиональных музыкальных фестивалей, необходимо было ослабление политического давления. Здесь уместно будет вспомнить о знаменитых рихтеровских «Декабрьских вечерах», первый из которых прошел в 1993 году.

Поэтому неудивительно, что история классических музыкальных фестивалей в Украине начинается фактически одновременно с обретением страной независимости. И первым фестивалем, который в 2021 году будет праздновать 30-летие со дня основания стали «Харьковские ассамблеи», прошедшие в 1991 году под девизом «Дни Моцарта в Харькове». На его примере проследим процесс развития культурного проекта, целью которого является пропаганда классического искусства.

Прежде всего, скажем о первоначальном замысле, который не предполагал длительной последующей истории. По идее вдохновителя и организатора фестиваля пианистки Татьяны Веркиной (Татьяна Веркина – народная артистка Украины, профессор, кандидат искусствоведения, ректор ХНУМ имени И. П. Котляревского, почетный гражданин города Харькова). проведение фестиваля должно было заполнить культурный вакуум, вызванный процессами распада СССР. Политическая и экономическая нестабильность, предчувствие грядущих перемен определили постепенное ослабление государственной поддержки культурных проектов. В результате, впервые за многие годы страна никаким образом не участвовала в событии, объединяющем весь европейский мир – чествовании В. А. Моцарта в связи с 200-летием со дня смерти композитора. Таким образом первый харьковский фестиваль стал не просто культурным проектом, но выразителем гражданской позиции определенного слоя общества. Тем более, что в связи с августовским путчем, окончательно определившим дальнейшую историю Украины, проведение масштабного мероприятия, намеченного на осень 1991 года, было под угрозой срыва. Вероятно, именно этот первоначальный посыл – стремление преодолеть внешние обстоятельства – и определил дальнейшую судьбу фестиваля, а также его специфические черты, среди которых:

- активная пропаганда классической культуры;
- осознанная направленность на изменения в звуковом ландшафте страны;
- ориентация на взаимодействие европейских и национальных традиций.

Это также определило и появление знакового названия – «Ассамблеи» (Автор названия – известный музыковед, кандидат искусствоведения, основатель и президент «Шубертовского общества в Харькове» Г. И. Ганзбург. Он же является автором и девиза фестиваля – «Противление злу искусством».– как такого, которое отражало и возрождало дух эпохи Петра I, прошедшего

первые и наиболее масштабные в истории Российской империи европейски ориентированные реформы). Логическим продолжением «самоопределения» фестиваля стал выбор в 2004 году девиза – «Противление злу искусством».

Здесь уместно будет привести некоторую статистику, которая позволит более полно осознать масштабы «Харьковских ассамблей». Начиная с 1991 года было проведено 26 фестивалей, в которых приняли участие представители более чем 30 стран, а слушателями концертов стали более полумиллиона человек. Наполнение фестивалей – от 30 до 40 различных мероприятий: концертов, лекций, мастер-классов, научных конференций, конкурсов, театральных спектаклей, художественных выставок.

Отметим, что за время существования «Харьковские ассамблеи» постепенно трансформировались из музыкального в мультикультурный фестиваль. Эта метаморфоза обусловлена несколькими факторами, важнейший из которых связан с общеевропейскими тенденциями развития культуры, где все большей популярностью пользуются проекты, основанные на синтезе нескольких видов искусств, особенно есть речь идет о применении возможностей визуализации. Однако, необходимо признать, что не менее важным, а возможно и доминирующим фактором, определяющим наполнение конкретного фестиваля, является его тематика.

В разные годы «героями» фестиваля становились не только выдающиеся композиторы, чей вклад определял в свое время не только развитие музыкального искусства, но и статус последнего в обществе (тут назовем Л. Бетховена, братьев Антона и Николая Рубинштейнов, Н. Лысенко и И. Слатина). Кроме того, некоторые фестивали «Харьковские ассамблеи» были посвящены представителям смежных искусств – И. Котляревскому, И. Гете. При этом каждый раз выбор организаторов был обусловлен стремлением актуализировать идеи, питающие творчество кон-

кретного художника. В этом смысле показательны воспоминания художественного руководителя фестиваля Т. Веркиной: «В 1993 году фестиваль был посвящен Ф. Шуберту, в 1994 – Ф. Мендельсону, в 1995 – Р. Шуману. Выбор имен не был привязан, как обычно, к юбилеям: в истории классической музыки отыскивались личности, дух творчества которых символизировал то, чего остро не хватало современному человеку. <...> Ф. Шуберт в качестве героя “Харьковских ассамблей” словно напоминал, что в наше беспокойное время человек утрачивает способность к непосредственному дружескому общению» [2; 8].

Еще одна задача, решаемая практически на каждом фестивале – стремление расширить представление харьковской публике о творчестве того или иного композитора. В результате слушатели ассамблей впервые на территории бывшего СССР вживую услышали все симфонии Ф. Мендельсона-Бартольди, все клавирные концерты Й. С. Баха, присутствовали на премьерных (для Украины) исполнениях многих классических сочинений, а также премьерах произведений современных украинских композиторов, в частности, написанных специально для «Харьковских ассамблей» (в качестве примера назовем очень популярную в Украине транскрипцию В. Птушкина «По страницам детского альбома» [5], написанную к фестивалю, посвященному П. Чайковскому и оперу А. Щетинского «Наталка-Полтавка» [7], открывавшую фестиваль 2019 года).

Подчеркнем, что ситуация в Украине долгое время была не благоприятной для развития культурных проектов. Экономическая нестабильность, отъезд значительной части интеллигенции за границу, ослабление культурных связей с зарубежными странами, отсутствие государственной программы поддержки классического искусства – все это поставило украинские культурные проекты практически на грань выживания. Еще один негативный фактор, который нельзя не учитывать – стремительное «старение» публики, кото-

рая к 10-годам XXI столетия практически целиком состояла из представителей советской интеллигенции – ученых, учителей, врачей. Новая же публика не формировалась по нескольким причинам: уменьшение часов эстетического цикла в общеобразовательных школах, экономическая нестабильность, вынудившая многие семьи отказаться от внешнего образования (в которое в Украине входят музыкальные школы), исчезновение специализированных программ на радио и телевидении, которые долгие годы успешно осуществляли просветительские функции в области не только музыкального, но и театрального искусства.

Отметим, что обозначенная проблема не является локальной, отражая общемировые тенденции, о зарождении и развитии которых говорил Т. Адорно в своих знаменитых лекциях по социологии музыки, указывая на то, что одним из самых распространенных типов слушателя постепенно становится «развлекающийся»: «музыка для него не смысловое целое, а источник раздражителей. Здесь играют роль элементы эмоционального и спортивного слушания. Но все в целом поглощено и опошлено потребностью в музыке как в комфорте, нужном для того, что рассеяться» [1, 1]. Сегодня очевидно, что описанная Т. Адорно тенденция за последние полвека только усилилась, буквально вынудив многих академических музыкантов пересмотреть свои взгляды концертную жизнь. Речь не только о том, что знаменитые музыканты выступают на стадионах и в парковых зонах (вспомним хотя бы о знаменитом турне «трех теноров»), а о том, что их импресарио теперь используют тот же арсенал инструментов для привлечения платежеспособной публики, который недавно отличал мир популярной культуры. Таким образом, ставится под вопрос возможность сохранения традиционных форм бытования классического музыкального искусства.

Естественным и логичным ответом на сложившуюся ситуацию стала трансформация фестиваля «Харьковские ассамблеи» из проекта,

проводимого раз в год, в конгломерат форумов, стремящихся охватить и изменить означенные выше болевые точки. Это привело к появлению проектов, направленных на:

- привлечение к процессу музицирования как можно большего числа детей, в том числе и детей, не занимающихся музыкой. Это проекты «Детская филармония», «Каникулы в университете искусств» и «Музыкальные династии». Отдельно необходимо сказать об уникальном для современной Украины опыте – постановке детской оперы Н. Лысенко «Зима и Весна» (ссылка на youtube);

- популяризацию профессии классического музыканта. Это нашло отражение в многоуровневой системе патронируемых фестивалем конкурсов, охватывающих разновозрастные группы музыкантов: конкурс «Карл Черни: больше чем этюды», открытый конкурс молодых музыкантов-исполнителей и композиторов, конкурс, в котором могут принять участие молодые преподаватели вузов искусства Украины и мира;

- повышение интереса к современному искусству, которое, к сожалению, по-прежнему очень мало звучит в концертных залах страны – проект «Новые пространства звука»;

- осознание значимости научного осмысления музыкального искусства – проект «Практическая музыкология», включающий в себя проведение научно-практической конференции, ряда тематических концертов-лекций и мастер-классов.

Все вышесказанное позволяет пресс-секретарю и куратору нескольких проектов «Харьковских ассамблей» Юлии Николаевской сделать следующие выводы: «Сейчас фестиваль является динамической системой, основной коммуникативной платформой, смысловой единицей которой является концерт. Огромное их количество и разнообразие их форм, возможность погружения в историко-стилевый контекст (тематику, эпоху) при множественности текстов (= произведений, которые звучат в концертах) делают его резонансным сре-

ди слушателей. Просветительская идея, которая на протяжении многих лет “питает” этот фестиваль, позволяет представить его как открытую систему: ведь произведения искусства лишь “прочитываются” в процессе коммуникации (в музыке – во время исполнения), но актуализируются в процессе познания, не ограничен рамками концерта. Концепты профессионализма и просвещения, заложенные в формате “Харьковских ассамблей” (ориентация на определенные интонационные идеалы), дополнились аспектом воспитания чувств и мыслей, актуальным в период постсекулярной культуры. В свою очередь, это обусловило полифункциональность фестиваля: кроме образования фестиваль стал стартовой “площадкой” для многих исполнителей» [монография].

Действительно, многие исполнители, сделавшие свои первые шаги в мир искусства на концертах «Харьковских ассамблей» сегодня успешно строят музыкальную карьеру не только в Украине, но во многих странах мира. Этому способствовали, в том числе, и культурные связи, образовавшиеся благодаря уникальному для фестиваля принципу – «играем вместе», когда на одной сцене выступают студенты консерватории и всемирно известные музыканты.

Выводы. Почти тридцатилетняя история развития международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи» позволяет сделать выводы о том, что проведение подобных мероприятий и сегодня реализует живительные импульсы, питавшие пифийские игры в Древней Греции. Благодаря этому харьковский фестиваль стал культурным событием, значимость которого сегодня невозможно раскрыть, просто указав на имена знаменитых музыкантов на афишах. Ведь, реагируя на вызовы времени, «Харьковские ассамблеи» не только меняются сами, но и существенно влияют на развитие культуры своего региона и страны в целом, в том числе и побуждая к созданию новых проектов (таких, например, как фестиваль «Музыка наш общий дом», проводимый на базе харьков-

ской средней специализированной музыкальной школы-интерната) и новых коллективов, подобных ныне уже академическому харьковскому «Молодежному симфоническому оркестру».

Список литературы:

1. Adorno T. Izbrannoe: Sociologiya muzyki: per. s nem. 3-e izd.– Moskva, Sankt-Peterburg: Centr Gumanitarnyh initsiativ, 2017.– 446 s.
2. Verkina T. Festival' «Har'kovskie assamblei» kak aktual'nyj hudozhestvennyj proekt // Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti: zb. nauk. pr. / Harkiv. derzh. un-t mistectv im. I. P. Kotlyarevs'kogo.– Harkiv, 2009.– Vip. 24.– S. 5–13.
3. Lysenko N. Opera «Zima i Vesna» // You Tube, 26 dek. URL: (<https://www.youtube.com/watch?v=ZewItBuoc1M&t=11s>) (data obrashcheniya: 09.09.2020).
4. Peril' B. Festival'naya praktika: opyt CASE-STUDY. URL: <https://docplayer.ru/28295890-Boris-peril-1-festivalnaya-praktika-opyt-case-study.html>. (data zvernennya: 09.09.2020).
5. Ptushkin V. P'esy i ansambli dlya fortepiano [noty].– Har'kov: Faktor, 2006.– 94 s.
6. Selivanova L. L. Drevnie Pifijskie i sovremennye Del'fijskie igry // Problemy istorii, filologii, kul'tury, 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/drevnie-pifijskie-i-sovremennye-delfijskie-igry/> (data obrashcheniya 09.09.2020).
7. Shchetinskij A. Opera «Natalka-Poltavka» // You Tube 27 sent. URL: (<https://www.youtube.com/watch?v=7c70KTd7Ejg&t=182s>) (data obrashcheniya: 09.09.2020).
8. Nikolaevs'ka Yu. Homo Interpretatus v muzichnomu mistectvi HH – pochatku HHI stolit': monografiya.– Harkiv: Fakt, 2020.– 576 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-174-178>

*Chen Mengmeng,
Post graduate student of the Theory and History
of Music Department of Kharkiv State Academy of Culture
E-mail:*

KHUAN TSZY'S ORATORIO "ETERNAL REGRET": CONCENTRIC SHAPE AS A WAY TO REVEAL NATIONAL SYMBOLS

Abstract. Huang Zi – is an author of the first oratorio in the history of Chinese musical culture “Eternal Regret” (1932–1934), poems by Harold H. T. Vei is captured the foundations of the national picture of the world in the choral concept. Due to intonation, figurative-semantic, tempo, genre, tonal “arches” between the stages of the formation of musical and poetic content, the composer created a concentric form, a cyclical concept of the Oratorio. The symbolic rows of the Oratorio serve as multifaceted reflection of the Infinite as a category of time-space of Chinese philosophical and artistic thought.

Keywords: the first Chinese oratorio, concentric form, cyclical concept, Chinese worldview, through theme of eternal regret.

*Чень Менмен,
аспирант кафедры теории и истории музыки
Харьковской государственной академии культуры
E-mail:*

ОРАТОРИЯ ХУАН ЦЗЫ «ВЕЧНОЕ СОЖАЛЕНИЕ»: КОНЦЕНТРИЧЕСКАЯ ФОРМА КАК СПОСОБ РАСКРЫТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ СИМВОЛИКИ

Аннотация. Хуан Цзы – автор первой в истории китайской музыкальной культуры оратории «Вечное сожаление» (1932–1934) на стихи Harold H. T. Вей – запечатлел в хоровой концепции основы национальной картины мира. Благодаря интонационным, образно-семантическим, темповым, жанровым, тональным «аркам» между этапами становления музыкально-поэтического содержания, композитор создал концентрическую форму, циклическую концепцию Оратории. Символические ряды Оратории служат многогранному отражению Бесконечного как категории времени-пространства китайской философско-художественной мысли.

Ключевые слова: первая китайская оратория, концентрическая форма, циклическая концепция, китайская картина мира, сквозная тема вечного сожаления.

Хуан Цзы (1904–1937) вошел в историю китайской музыкальной культуры как автор первой в национальной музыке оратории «Вечное

сожаление» (1932–1934), созданной на стихи Harold H. T. Вей. В Оратории (для смешанного хора, оркестра, сопрано и баритона) отраже-

ны размышления авторов относительно современных им исторических событий (нашествие японских захватчиков в начале 1930-х гг.), представленных словно бы сквозь двойную призму: далекое прошлое получает значение прообраза военных поражений Китая в первой трети XX века. Капитуляционная политика, бездеятельность Гоминьдана во время японской агрессии против Поднебесной, у авторов Оратории породила ассоциации с эпохой гибели империи Тан, концом династии Ли. Тематика Оратории позволяет соотнести произведение с созданными композитором в то же время «песнями спасения», содержащими призыв к борьбе за свободу, обличающими правительство, не способное оказать сопротивление захватчикам.

В Оратории взаимодействуют небесное и земное, прошлое и современное, любовь и ненависть, жизнь и смерть, иллюзорное и реалистическое, трагическое и героическое, ирония и лирика. В качестве вертикали, объединяющей образные планы Оратории, предстает гора Ли с расположенным на ее вершине замком. Развитие содержания сопряжено с многочисленными метаморфозами символики мировой горы и небесного замка. Из «дворца наслаждений» (I ч., «Неземные напевы», *Allegro ma non troppo, Piu Andante, con gratia, Tempo primo; G-dur*) замок Ли превращается в «чертог долголетия» (II ч., *Andante, E-dur, 4/4*); в башню, с высоты которой пребывающие в безопасности император и придворные дамы бесстрастно наблюдают за бесчинствами врагов (III ч., «Звуки боевых барабанов сотрясают землю», *Marziale, b-moll*); в аналог трудной дороги войны (IV ч., «Шесть армий», *Allegretto con ira, g-moll*); иллюзорный остров, словно бы плывущий среди белоснежно-нефритовых облаков (VI ч., «Гора в иллюзорном пространстве», *Andantino sostenuto, c-moll*); воплощение покинутого, обезлюдевшего рая, в котором встреча влюбленных душ невозможна (VII ч., «Вечное сожаление», *Adagietto Lamentato, h-moll*). V ч. («Любовь к тебе неумолима», *Adagio*

lagrimoso, cis-moll) – единственная в ораториальном цикле, в которой отсутствует горный пейзаж. Его замещает воссозданный в музыкально-поэтическом тексте образный аналог мировой горы: подлинная любовь объединяет рай и грешную землю («Настоящая любовь длится долго, и сердца найдут друг друга в раю или на земле»).

Объединенные художественным переосмыслением исторических событий, символические ряды Оратории служат многогранному отражению Бесконечного. Лирико-философскую и представленную в аллегорически-гротескной манере историческую сюжетные линии объединяет сквозная тема вечного сожаления. Ее раскрытие обусловлено духовным противлением бездеятельности правителей, почитанием канувшей в вечность старины – «золотого столетия» китайской поэзии, осознанием кратковременности земной красоты и любви. Углубление сожаления от части к части ораториального цикла передает состояние души лирического героя произведения – свидетеля «падения империи».

Хуан Цзы, благодаря интонационным, образно-семантическим, темповым, жанровым, тональным «аркам» между этапами становления музыкально-поэтического содержания, создал циклическую концепцию Оратории. Принципы единства и контраста пронизывают ораториальную целостность, на разных уровнях оформления которой наблюдаются признаки концентрической драматургии. В Оратории раскрылся гений Хуан Цзы как мастера крупной вокально-хоровой формы.

Логика циклообразования прослеживается на уровне исполнительского состава. Внешняя арка образуется между I и VII ч., предназначенными для смешанного хора. Внутренняя арка объединяет II и VI ч., исполнение которых связано с женским хором. Своеобразную тембровую «пару» образуют III и IV ч. Написанные для мужского хора, они обретают значение центра, вокруг которого описаны два концентрических круга – внешний (для смешанного хора) и внутренний

(для женского хора). Функция композиционного центра распространяется также и на единственную в Оратории сольную V часть. Учитывая тембровое решение II ч., написанной для женского хора и диалога/дуэта сопрано и баритона, и VII ч., в которой к смешанному хору присоединяется солирующий баритон, следует сделать вывод о том, что в V ч. представлено концентрированное выражение сольного начала Оратории. С точки зрения темброво-исполнительского начала концентрическая драматургия «Вечного сожаления» формируется вокруг III, IV и V чч. в виде двух драматургических арок – внешней и внутренней.

На уровне идейного содержания Оратории концентрическая драматургия формируется вокруг образа горы Ли – мировой оси китайского мироздания. Трактовка горы как символа мировой оси характерна для европейского музыкального искусства. Так, символом *axis mundi* в оперной трансмифологии вагнеровского «Лоэнгрин» является вертикаль, что, как подчеркивает Е. Рощенко, объединяет «мифологизованные истории Валгаллы и Монсальвата», противостояние которых представляет собой «поединок *Wunder* и *Zauber*» [3]. В контексте национального украинского космоса центрообразующая трактовка мировой горы наблюдается в симфонии-кантате С. Людкевича на стихи Т. Шевченко «Кавказ» [2]. Образные арки в Оратории Хуан Цзы, связанные с символикой мировой горы, сопряжены с семантическими трансформациями исходного содержания. Внешняя арка и в этом случае охватывает I и VII чч., где отображен образ увенчанной дворцом горы Ли. В I ч. небесный дворец Ли исполнен жизни, красоты, божественно прекрасного искусства; в Финале пристанище божественных существ опустошено, забыто, лишь ветер кружит опавшие листья на его мраморных ступенях. Образы горы Ли в первой и последней частях соотносятся меж собою как весенний и осенний горные пейзажи. Внутреннюю арку (части II – VI) в оформлении идейного содержания Оратории также образуют горные пейзажи. Горный пейзаж

в VI ч. вписан в значимое для китайского классического искусства иллюзорное время-пространство. Центральные хоровые части Оратории также неотделимы от горных пейзажей. Если горная семантика в III ч. сопряжена с провозглашения приговора правителям, не способным оказать сопротивление врагам, то в финале IV ч. композитор (вопреки содержанию поэтического текста, в котором запечатлено бесполезное ожидание шести армий, исчезнувших в высоких горах) на основе приема хорового крещендо запечатлевает сцену явления китайских воинов, словно бы спустившихся с небес и заградивших собой родные горы и свой народ.

Свойства жанровой хоровой сюиты – яркое проявление цикличности, свойственной Оратории. I ч. присущи жанровые особенности песни и танца, звуки которых словно бы льются с небес; II ч. следует трактовать как ноктюрн, о чем свидетельствует поэтический текст («Млечный путь в осеннем небе»), фактура в инструментальной партии, медленный темп, общая атмосфера созерцания; III и IV чч – двухдольные марши; V ч. – сольная *aria-lamento* с жанровыми чертами сарабанды; VI ч., основанная на имитационном изложении мелодических фрагментов, представляет собой ноктюрн в импрессионистском стиле; VII ч. – хоровое *lamento*.

Арочный принцип драматургии наблюдается на уровне жанровой концепции произведения. I ч. представляет собой своеобразный «пролог» в жанре развернутой музыкально-поэтической фантазии. Все последующие номера Оратории имеют жанровую «пару». Ноктюрновая жанровая «арка» образуется между II и VI чч.; маршевая охватывает III и IV чч.; ламентозная – V и VII чч. Подчеркнем, что ноктюрновая «арка» связана с тембровой окраской женского хора, маршевая – мужского; ламентозная основана на тембровом преобразовании: сольное *lamento* V ч. трансформируется в хоровое в финале.

Привлекает внимание темповая логика ораториального цикла. В I части композитор заклады-

вает главный темповый контраст произведения (быстро – медленно), который вариативно претворяется в процессе становления авторского замысла. Серии медленных и умеренно медленных частей – II (*Andante*), V (*Adagio lagrimoso*), VI (*Andantino sostenuto*), VII (*Adagietto*) – контрастируют умеренно быстрые центральные (III и IV) маршевые части (*Marziale*, *Allegretto con ira*). Оратории свойственно доминирование медленных и умеренно медленных темпов, обрамляющих маршевые «сцены». Наиболее значительный темповый контраст ораториального цикла размещен между его IV и V частями, представляя как трансформированное отображение сопоставления быстрого и медленного темпов в I ч. Оратории.

Тональная логика ораториального цикла покоряет своей красотой. Трех первым мажорным частям контрастируют четыре последующие минорные части. Водораздел между мажорным и минорным циклами Оратории словно бы отделяет друг от друга два марша. Начальная (IV) часть минорного цикла в *g-moll* (одноименный минор *G-dur* – тональности I ч.) знаменует формирование новой «арки» в тональном строении цикла. Сольную IV часть окружают хоровые номера в одноименных (при условии энгармонической замены) тональностях: III (в *Des-dur*) и V (в *cis-moll*). В результате между I и IV чч., а также III и V чч. образуются характерные тональные арки. Тональности трехчастного мажорного цикла в своей последовательности образуют нисходящее движение по тонам уменьшенного тризвучия (при условии энгармонической замены тона «*des*» на «*cis*» – *G, E, Cis*). Тональности трех последних частей минорного цикла (V, VI, VII) соответствуют хроматическому нисходящему движению (*cis, c, h*). Нисходящее хроматическое движение как интонационное воплощение центральной идеи вечного сожаления получает свое отражение и на уровне соотношения тональностей трех заключительных частей.

Множественные воплощения красоты, выявляемые на эмоциональном и рациональном уров-

нях смыслообразования Оратории, свойственный ей интеллектуализм, наблюдаемый, в частности, в самой конструкции произведения, раскрытие идеи первоначальной гармонии мироздания позволяют трактовать хоровой шедевр Хуан Цзы как воплощение глубинных связей с национальными традициями, возрождение которых явилось залогом ренессанса национальной культуры.

В первой китайской оратории наблюдаются предтечи хорового письма конца XX – начала XXI столетий. Об этом свидетельствуют наследование предыдущего опыта «фиксации композиторского произведения», взаимодействующего с поиском «новых звеньев исторически утвердившегося процесса музыкальной коммуникации» [1, С. 8]. Сама же Оратория представляет собой «зафиксированную многоуровневую знаковую систему, направляющую логику композиторского мышления на воплощение мировоззренческих основ», изложение «тематического материала через совокупность составляющих хорового мышления художника с целью воплощения его художественного мировоззрения» [1, С. 8].

Как запечатление китайской картины мира оратория «Вечное сожаление» соответствует ключевым положениям жанра, сложившимся в европейской традиции, на уровнях исполнительского состава (предназначена для хора, камерного оркестра, солистов); сюжета, в котором драматические события национального прошлого спроецированы на историческую современность; концертности стиля. Генезис первой китайской оратории, как и европейского жанрового прообраза, обусловлен глубинными связями с национальным средневековьем. Однако, если для истории европейской оратории характерен продолжительный путь развития, то в первом китайском образце жанра наблюдается вертикализация (синтез) временных срезов – от национального средневековья до первой трети XX столетия. Средневековый и современный хронотопические типы художественного миропознания в Оратории

объединены общностью постановки «проклятых вопросов» в процессе раскрытия темы «вечного сожаления». Двойственность хронологической картины мира обуславливает духовную связь между историческими эпохами развития китайской культуры; свойственное «Вечному сожалению» воплощение идей безначальности и бесконечности сакрального действия свидетельствуют о проявлении характерных признаков ораториальной драматургии.

«Вечное сожаление» Хуан Цзы соответствует свойственной оратории жанрово-стилевой модели мира, представленной в работах Н. Б. Шепеленко: триединство символики, онтологии, и сакральности, отображение «национальной

(ментальной) сакральности, хронотопа человеческого Бытия в двух измерениях – онтологическом и психологическом» [5, С. 169]. Такая черта «ораториального времени-пространства» как «иерархичность Вселенной» [4] проявляется в трактовке художественного образа мировой горы Ли как сакральной вертикали.

В «Вечном сожалении» Хуан Цзы – первом образце оратории в музыкальной истории Поднебесной – европейская жанровая традиция получила оригинальное претворение. Китайский композитор, творческий путь которого охватывает первую половину 1930-х гг., заложил предпосылки развития большой формы в китайском национальном хоровом искусстве.

Список литературы:

1. Zaveruha O. Suchasne horove pis'mo: geneza ta funkcionuvannya (na materialii tvorchoosti ukraïns'kih kompozitoriv kincyа НН – pochatku ННІ stolit'): avtoref. kand. dis. 17.00.03 – muzichne mistectvo. – Harkiv, HNUM imeni I. P. Kotlyarevs'kogo, 2014. – 19 s.
2. Roshchenko O. G. «Kavkaz» S. Lyudkevicha – T. Shevchenka: svitova vis' ukraïns'kogo kosmosu // Kul'turologiya ta social'ni komunikacii. Materiali mizhnarodnoï naukovoï konferencii (21–22 listopada 2019 roku). – Harkiv, HDAK, 2019. – S. 300–301.
3. Roshchenko O. G. Simvolika Monsal'vatu i Valgalli u muzichnij dramaturgii opernogo mifu R. Vagnera «Loengrin» // Visnik NAKKKIM. – Kiïv: IDEYa-PRINT, 2019. – № 3. – S. 166–171.
4. Shepelenko N. B. Vtilennya zhanrovogo kanonu oratorii u tvorchoosti zahidno-evropejskih i vitchiznyanih kompozitoriv HVII – ННІ stolit': dis... kand. mist.: spec. 17.00.03. – Harkiv, HNUM imeni I. P. Kotlyarevs'kogo, 2018. – 219 s.
5. Shepelenko N. B. Oratoriya yak zhanrovo-smislova model' svitu u zahidno-evropejs'kij tradicii // Naukovi zapiski Ternopil's'kogo nacional'nogo pedagogichnogo universitetu imeni V. Gnatyuka. Seriya: Mistectvoznavstvo. 2014. – № 3. – S. 168–174.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-179-183>

*Chernoivanenko Alla Dmitrievna,
Ph. D. in Arts, professor of a department Of Folk Instruments
of the Odessa National Musical Academy A. V. Nezhdanovoy, Ukraine
E-mail: alla_ch-ko@ukr.net*

EUROPEAN MUSICAL INSTRUMENTALISM ON THE WAY TO AUTONOMIZATION (THE MIDDLE AGES)

Abstract. The article analyzes the aesthetic and musical-practical attitudes of the Middle Ages in the development of the ethos of musical instruments. The role of the shifts in the functionality of musical and instrumental creativity, which consistently prepared the necessary conditions for further musical and instrumental “explosion”, is clarified. It is noted that the new realities of the future Western musical civilization are based largely on instrumental factors.

Keywords: musical instrument, musical instrumentalism, ethos of musical instruments, medieval art, polyphony.

*Черноиваненко Алла Дмитриевна,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры народных инструментов
Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой, Украина
E-mail: alla_ch-ko@ukr.net*

ЕВРОПЕЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ НА ПУТИ К АВТОНОМИЗАЦИИ (ЭПОХА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ)

Аннотация. В статье анализируются эстетические и музыкально-практические установки Средневековья в развитии этоса музыкального инструментария. Выясняется роль происшедших сдвигов в функциональности музыкально-инструментального творчества, последовательно готовившего необходимые условия для дальнейшего музыкально-инструментального «взрыва». Отмечается, что новые реалии будущей западной музыкальной цивилизации опираются во многом на инструментальные факторы.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, музыкальный инструментализм, этос музыкальных инструментов, средневековое искусство, многоголосие.

Музыкально-инструментальное творчество, развивавшееся на протяжении тысячелетий от функции одной из составляющих синкретического целого до специфического художественного феномена Нового и Новейшего времени, постепенно обрело способность к саморазвитию, к качеству «самовозрастающего логоса» с собственной системой музыкально-язы-

ковых (инструментальных) средств как особой мыслечувственной звукоорганизации, обладающей имманентными невербальными свойствами высшего уровня обобщенности/конкретики, идеализации/материализации. Оставаясь в творческом диалоге – взаимовлиянии и взаимообогащении – с вокальными, театральными, живописными и другими художественными

и внехудожественными видами мыслечувственного выражения, музыкальный инструментализм от конца XIX столетия становится своеобразным катализатором и даже инициатором творческих идей (в совокупности с вокальной сферой и отдельно от нее), в частности, для философии.

Специфика музыкального инструментализма, прежде всего, самодостаточность невербального выражения, необходимость участия специально созданного орудия как продолжения и отделенности от себя, первичный профессионализм исполнителя, опредмеченная символика звучания музыкально-инструментальный этос образуют и определенный алгоритм бытия феномена. Имеется в виду, в частности, процесс автономизации инструментализма в эпоху барокко, продемонстрировавший «инсайтоподобный» характер, но не мгновенного порядка (мы опираемся здесь на концепцию «немгновенного инстайта», «немгновенного скачка» А. Брушлинского [3]. Концепция А. Брушлинского о постепенности формирования и последующего «созревания ирешения» в инсайте корреспондирует, на наш взгляд, с восприятием звукообразов в целом и с музыкально-инструментальной поэтикой, в частности. Так, уже на начальной фазе формирования первобытного общества звуковые орудия (прообразы музыкальных инструментов) мгновенно «встраивались» в определенное смысловое поле, в средоточие определенного этоса, что обуславливалось имманентной материально-идеальной дуалистичностью звука, его собственной «внутренней формой» с определенными характеристиками обобщенности природного, антропологического, потустороннего начал. В эпоху Древнего Средиземноморья и Античности музыкальные инструменты, не будучи автономно-самодостаточным явлением (процесс дифференциации всей музыки от целостной мусикии постепенно начался только в высокой античности), становятся особой и необходимой на разных уровнях социально-культурной

жизни сферой чувственно-смыслового звуко-выражения в синкретическом целом искусства и обретают собственный осознанный этос (в теоретическом и практическом его осмыслении), что ведет к формированию профессионального статуса музыканта-исполнителя с собственными объединениями, к продуктивности инженерно-технологического (органологического) и художественного (в целом) мышления. Новую ступень на пути к эмансипации музыкального инструментализма выявила и отличающаяся значительной динамикой эстетических и музыкально-практических установок в течение официально указанного исторического периода эпоха Средневековья. Происшедшие здесь сдвиги в функциональности, качественном составе, репертуаре, исполнительском мастерстве музыкально-инструментального творчества, пока не осознаваемого и не функционирующего в качестве автономного феномена, подготовили важные условия для дальнейшего «музыкально-инструментального инсайта».

Средневековая инструментальная культура, будучи отвергнутой в церковном музыкально-смысловом контексте, обнаружила удивительное разнообразие разновидностей и наименований музыкальных инструментов. Продолжая в целом античную линию музыкально-инструментального этоса в соответствии с новыми принципами (подчиненными христианской доктрине или формирующимся морфологическим системам / подсистемам музыкального языка), средневековое «инструментоведение» в большей степени опирается на звучащую исполнительскую практику начатого процесса дифференциации синкретического искусства. Такой исполнительски-психологизированный подход формировал новый средневековый этос музыкального инструментализма – усложненный не только вширь (внемузыкально-прикладной и музыкально-художественный векторы; количественно-качественное разнообразие инструментария), но и вглубь, к специфическому музыкально-звуковому вы-

ражению различных аффектов, эмоциональных состояний во вспомогательно-аккомпанирующей и рождающейся в поисках собственных музыкально-языковых средств собственно инструментальной функциях, постепенно намечая путь последующей автономизации. Музыка, не просто продолжая путь формирования специфически музыкальных средств выразительности (метро-ритмических, мелодических, ладовых), а формируя от XI века новые реалии будущей западной музыкальной цивилизации (бурное развитие многоголосия и авторской музыки; реформы нотации как катализаторы расцвета автономной художественной многоголосной музыки Нового времени), опирается в этом выраженном в данном эпохальном контенте процессе во многом уже и на инструментальные факторы – наглядно опредмеченные; спатально, мускульно-двигательно оформленные; технически, тесситурно и фактурно (многоголосно) определенные.

Среди специфически музыкальных, а также намечающихся будущих музыкально-инструментальных векторов развития следует назвать, прежде всего, активно и разнообразно проработанную *ритмоинтонационную моторно-двигательную сферу* как качество инструментального звуковыражения. Постоянно сталкиваясь с поэтическими и танцевальными ритмическими структурами («с ритмами человеческого тела в статике и в динамике» – Б. Асафьев), музыкальный ритм обретал собственный статус, что обуславливалось: необходимостью «закрепления текучести (развития во времени) устойчивыми ритмо-конструктивными и ритмо-акцентными, дисциплинирующими движение (интонирование) звуков, нормами» [1, 239]; средневековыми особенностями ритмического «мерцания» церковной и «вульгарной» латыни, развитием новых европейских языков; активным «переселением народов» с соответствующими вербальными, хореографическими и музыкальными взаимовлияниями. Все это ускоряло ритмическое

становление музыки, прежде всего, средствами инструментального воплощения. Все телесно-кинетическое, моторное, характерное, изобразительное из церковной среды было однозначно исключено, а инструменты (орудия противоположного церковному миру городской, фольклорной, придворно-замковой сфер) способствовали формированию обобщенной гибкости (не привязанной к конкретике слова или двигательной фигуры), технической и фактурной усложненности (следовательно – яркости, эффектности, влиянию на слушателя), оказывались способными к востребованному в сфере досуга мобильному мелодически-фактурному варьированию, структурной новационности, усиленной громкости звучания (последнее важно для средневековой философии радостного экстаза).

Таким образом, музыкальный инструментализм кристаллизовал музыкальные и намечал собственные, автономные средства в нецерковной, светской (досуговой, ритуально-официальной, бытовой, праздничной) сфере (которая так или иначе отражала и церковную – в целостно-дискретном сознании средневекового человека). Этот вектор опирался, прежде всего, на струнно-щипковый (в частности, танбуровидный с его имманентной способностью к четкости исполнения звуковысотно-ритмических структур [5, 42]) и на духовой инструментализм. Одновременно (хотя, с учетом средневековых мировоззренческой особенности отрицания личностного начала и возможностей бытующих музыкальных инструментов, не так выражено и активно) уже намечался и другой – кантиленно-мелодический (еще не разработанный в музыке в целом) – вектор развития музыки (и музыкального инструментализма). Имеется в виду выделение «нового этоса» струнно-смычкового – виэльного – инструментализма, акцентированного И. Грокейо, в его потенциальной способности к выразительному воплощению мелодической основы как звуковыражения, наиболее близкого к голосовому «ангельскому пению».

Оба указанных вектора, а также наращивание фактора профессиональной конкурентоспособности, вызвали к жизни такое характерное свойство средневекового музыкального профессионализма, как осознание исполнительского (в условиях устного творчества) художественного качества, что, окончательно дифференцировав профессионалов и дилетантов, влияло на необходимость постоянного совершенствования исполнительского мастерства; необходимое развитие инструментальной органиологии; накопление репертуара и формирование новых музыкально-языковых средств. Осознание ценности исполнительского мастерства в средневековом внеавторском, внеличностном в целом мировоззренческом контексте подспудно прорастает в «сольно-диалогической» природе инструментальной игры (один инструмент – один исполнитель). Этот процесс актуализируется и благодаря надвигающейся точке разрушения господствующей картины мира [2, 459] (когда «история выбирает» знаковую группу как сферу «раскачивания» традиционного [6, 78]), всегда связанной с авторской инициативой. На наш взгляд, такой знаковой группой средневековья выступает инструментальная составляющая музыкального искусства. Здесь речь идет не об автономии личностного начала, а о тенденции музыкального искусства в целом в локальной его области, еще не осознанной подсистеме – музыкальном инструментализме, которая обнаруживает имманентную склонность к личностной самореализации.

Кристаллизации музыкально-личностного фактора способствует и принципиальная дискретность-контрастность средневекового карнавального сознания, что диктовало принципиальную новационность исполнения (вариативность, контрастность, яркость подачи музыкального материала и артистического представления) как характерное свойство поэтики светского искус-

ства. Феномен авторской (композиторской) музыки – принципиально новый в западноевропейской музыкальной традиции – позиционировал вариативность музыкального материала, как возможность «комбинирования не по «традиции», а по «произволу»» [4, 134]. Наглядно-овеществленная инструментальная игра, как центральный символ нецерковной, «радостной» атрибутики жизни, катализировала такую новационность-вариативность, воплощая меняющуюся яркость скоротечной земной жизни в непосредственной репрезентации яркой штриховой и громкостно-динамической палитры, имманентной технически оправданной контрастности и вариативности.

Выводы. Принципиально новые замковая и городская (ремесленно-цеховая) культуры Средневековья культивировали новые жанрово-стилевые, интонационно-музыкальные и социокультурные формы в искусстве универсальных артистов, виртуозно владеющих музыкальными инструментами и неуклонно их использующими в вокально-поэтических (с инструментальным аккомпанементом, вступлениями, заключениями, проигрышами, ригурнелями) и чисто инструментальных пьесах. Среди осевших, городских музыкантов уже выделяются «чистые» инструменталисты. Прогрессирующее многоголосное мышление способствовало не только значительной модернизации/созданию инструментария, но и процессу взаимозаменяемости вокального и инструментального голосов. Более того, музыкальный инструментализм становится «знаковой группой» в исторической сфере «раскачивания традиционного». В целом Средневековье «открывало окно» от *Ars antiqa* до *Ars nova*, став важным и необходимым «трамплином» для ренессансных предпосылок развития музыкального инструментализма и последующего музыкально-инструментального «взрыва» (эмансипации) эпохи барокко.

Список литературы:

1. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak process.– Kn.1 i 2.– М.: Muzyka, 1971.– 376 s.
2. Bahtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya Renessansa.– М., 1965.– 527 s.
3. Brushlinskij A. V. Myshlenie i prognozirovanie.– М.: Mysl', 1979.– 230 s.
4. Bogomolov A. G. Metafizika zvuka v zapadnoevropejskoj kul'ture: diss... kand. filos. nauk: 09.00.13 / Mosk. gos. un-t im. M. V. Lomonosova.– Moskva, 2008.– 198 s.
5. Imhanickij M. I. Istoriya ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah.– М.: Izd-vo RAM im. Gnesinyh, 2002.– 351 s.; il.
6. Saponov M. A. Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovoj Evropy.– М.: Klassika-XXI, 2004.– 400 s.; il.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-184-187>

Zhang Tiantian,
Postgraduate student, Department of music theory and composition
Odessa A. V. Nezhdanova Odessa Music Academy, Ukraine
E-mail: tiantian_807437095@qq.com

F. MENDELSON'S FIRST APPEAL TO THE GENRE OF CAPRICCIO

Abstract. The article examines the genre of capriccio in works of F. Mendelssohn, notes the characteristic features of the composer's piano works; an analysis of the drama of Capriccio fis-moll op. 5 in development context of the genre in the era of romanticism.

Key words: genre, capriccio, drama, episode.

Чжан Тяньтянь,
Соискатель кафедры теории музыки и композиции
Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой, Украина
E-mail: tiantian_807437095@qq.com

ПЕРВОЕ ОБРАЩЕНИЕ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА К ЖАНРУ КАПРИЧЧИО

Аннотация. В статье рассматривается жанр каприччио в творчестве Ф. Мендельсона, отмечаются характерные признаки фортепианных произведений композитора; проводится анализ драматургии Каприччио fis-moll соч. 5 в контексте развития жанра в эпоху романтизма.

Ключевые слова: жанр, каприччио, драматургия, эпизод.

В музыковедческом пространстве особое внимание уделяется камерным пьесам, которые стали важным этапом развития инструментальной миниатюры эпохи Романтизма. Среди многообразия фортепианного музыкального наследия, исследователи отмечают жанровое новаторство и стилевую самобытность фортепианных произведений Феликса Мендельсона. Значительное место в его фортепианном творчестве занимают небольшие по размерам пьесы, разнообразные по содержанию, композиционным приемам фортепианной фактуры, выстроенные в целом по классической схеме.

Интенсивность развития художественного содержания в фортепианных произведениях

Мендельсона сочетается с ощущением их целостности, масштабности, в чем композитор продолжает творческие искания Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта [2, С. 122]. Мендельсон стремится объединить произведение в единственную поемную композицию, повторяя отдельные части (часто со знаком репризы), вводя прием аттасса, выписывая соединительные ходы между частями, обращаясь к тематическим реминисценциям. Феликс Мендельсон на протяжении многих лет жизни уделял внимание просветительской деятельности, поэтому образное содержание его сочинений носит характер героической возвышенности и монументальности.

В конце 20-х и начале 30-х годов XIX века Ф. Мендельсон создал ряд своих самых выдающихся и стилистически завершенных произведений (среди них увертюры «Гебриды», «Прекрасная Мелузина», первая тетрадь «Песен без слов», «Итальянская симфония», Первый концерт для фортепиано с оркестром, начальный вариант кантаты «Первая Вальпургиева ночь» на слова одноименной баллады Иоганна Гёте). Сюда же следует отнести ряд менее известных или вовсе не известных, но не менее ярких произведений, таких как Скерцо-каприччио (без опуса), Каприччио ор. 5, Рондо каприччиозо ор. 14, Фантазия-каприс ор. 16 №1 и др.

Обратим внимание, что о жанре каприччио в творчестве Мендельсона в отечественном музыковедении зачастую даже нет упоминаний, кроме нескольких наиболее известных произведений. В монографии о жизни и творчестве Феликса Мендельсона О. Курцмана речь идет в основном о популярных «Песнях без слов» [5]. В широко используемых учебниках по музыкальной литературе и истории музыки зарубежных стран, о каприччио Мендельсона вообще не идет речь; в списке произведений композитора иногда упоминается только Рондо-каприччиозо для фортепиано e-moll ор. 14 и Блестящее каприччио для фортепиано с оркестром h-moll ор. 22 (1832), как, например, у В. Конена [4]. Нам не удалось обнаружить перечень всех произведения данного жанра, вместе с тем, оказывается, что жанр каприччио занимает в творчестве Ф. Мендельсона не менее важное место, чем «Песни без слов» [3].

Жанр каприччио достиг в XIX века своего расцвета [1, С. 211]. Эпоха романтизма развивала и акцентировала порывистую, мятущуюся, стихийную сущность каприччио, неожиданные и резкие сопоставления тематизма, его романтический порыв и свободу формы. Впервые к данному жанру Мендельсон обратился в начальном периоде своего творчества в 1825 году, в возрасте 16-ти лет. Первое Каприччио *fis-moll* соч. 5 мы назвали произведением «чистого» жанра, так как композитор не добав-

ляет к названию никакого термина или значения. «Чистый» жанр фортепианного каприччио Мендельсоном использован в юности только однажды, позднее в период творческого подъема композитор создает Каприччио соч. 33 №2 и №3 (1833–1835) и Каприччио E-dur, соч. 118 (1837).

Если говорить о раннем стиле в творчестве Феликса Мендельсона (потому что многие произведения он создал именно тогда), то он раскрывается в его интерпретации лирики и виртуозного пианизма, которые носят в фортепианных произведениях исключительно утонченный, переменчивый характер, не настолько свойственный, например, его многим концертным, симфоническим или салонным образцам, более определенным, завершенным. Характерными признаками в таких произведениях являются постоянные интонационные и структурные превращения, с неоднозначной формой, которая словно растворяет в себе признаки разных структур.

По внутреннему жанрово-образному содержанию Каприччио *fis-moll* соч. 5 можно определить драматически-фантастическая сцена. Фактурное изложение темы вызывает стойкие ассоциации с возвышенно-сказочными настроениями, а интонационный облик обозначен заметным влиянием творчества Й. С. Баха (особенно в полифоническом эпизоде сонатной формы). В этом контексте, вместе с характерным виртуозным признаком, произведение воспринимается цельно, как бы однопланово, не смотря на различные многогранные оттенки воплощенных образов. Контрастные сопоставления, которые используются в эпизодах драматургического развития, не конфликтуют и чаще являются только фактурным приемом для подчеркивания быстрого и медленного изложения.

Каприччио fis-moll соч. 5 чрезвычайно стремительного темпо-движения – *Prestissimo*, в характере скерцозного динамического движения. Произведение достаточно крупное, написано в весьма нестандартной форме: одночастная, на-

сыщенная рядом крупных самостоятельных, но объединенных драматургично, разделов, которые составляют сложную трехчастность, органично связанную с крупной сонатной формой и синтетической репризой, где внутренний эпизод также написан в сонатной форме, аналогично первой части.

Первый раздел Каприччио (1-133 такты) по форме очень напоминает сонатную форму классического типа (репризно повторенная экспозиция с тонико-доминантовым сопоставлением тональностей, разработка, динамическая реприза) или сложную репризную трехчастную форму с развивающейся серединой.

Средний раздел каприччио (135-288 такты) продолжает динамичное движение, которое было заложено еще в первом разделе. Характерной чертой становится интонационная монотонность, которая только подчеркивает и дополняет общий скерцозно-взволнованный характер звучания и добавляет образному плану мелодизированную подоснову. Кроме этого мы наблюдаем воплощение различных фактурных и развивающих приемов полифонического мышления. По драматургическим чертам вся средняя часть каприччио воспринимается как эпизод с разработочным материалом и внутренне как сонатная форма с эпизодом.

Репризный раздел каприччио (290-522 такты) также достаточно сложный, состоит из возвращения первой части – экспозиции и эпизода. Драматургическая функция большого последнего раздела усложнена определенными важными факторами. Основной их них это то, что после точной репризы всего первого раздела (*da capo*) звучит сильно видоизмененная реприза эпизода. Интерес представляет то, что Мендельсон вставляет цитату лейт-мотива (начало полифонического эпизода) в последнюю каденцию репризного первого раздела, создавая конкретную предпосылку к дальнейшему продолжению драматургического напряжения. Анализируя репризу полифонического эпизода, следует сказать, что она пронизана

основной мелодической линией. И даже вариационность изложения обозначена незначительными и не резкими изменениями. По сравнению с экспозиционным эпизодом, тема проходит в разных тональностях (h-e-C-A); присутствует элемент фактурного отличия, а именно, во втором проведении темы она переносится в нижний регистр. Ощущается разница в формообразовании: в основном полифоническом разделе (эпизоде) темы как правило излагались четко по 8 тактов, а в репризе четвертое и пятое проведение ритмично и структурно сокращены. Драматургично это воспринимается как бы подталкиванием к последующей каденции.

Каденция в свою очередь базируется на эпизоде с проведением темы в среднем голосе на фоне доминантового органного пункта. Завершающее построение после каденции начинается вновь проведением темы из эпизода в основной тональности *fis-moll*, дальнейшие проведения обозначены вариационными расширениями, которые по драматургии требуют данное заключение.

Чаще всего расширение происходит за счет восходящих хроматизированных секундовых движений. Среди уже хорошо знакомых приемов наблюдается использование аккордовых блоков вместо октавного удвоения в диапазоне и переносе мелодической линии. Еще одним выразительной чертой является замена пассажей движениями шестнадцатыми на широкие арпеджио, которые в данном случае наиболее подходят для кульминационных и завершающих построений. В последние разы проведения темы эпизода динамично и стремительно завершает все произведение с постоянными образами вознесенного и непреодоленного напряжения.

Важно, что грань оригинальности, как данного жанра, так и представленного Каприччио соч. 5, заключается в интригующей многозначности, которая создается в большей степени за счет необычности формы и структуры тематических блоков. В большей степени это актуально

для сферы сказочно-фантастической образности, поэтому ощущается, что Мендельсон тяготеет к композиционным принципам сдержанности и уверенности, что и создает мягкий, поэтический, мечтательный характер звучания.

Отметим, что реализация жанра каприччио в данном случае является классическо-романтической. Учитывая выдержанность в академическом тоне, постоянно присутствует легкая драматизация, поэтому Каприччио соч. 5 характеризуется определенной импульсивной токатностью.

Каприччио *fis-moll* соч. 5 Ф. Мендельсона – высоко профессиональное, сложнейшее произведение. Вызывает уважение, что такое интересное оригинальное сочинение создано 16-ти летним юношей, блестяще владеющим всеми особенностями как классической, так и романтической, композиторской техникой; полифоническим и гомофонно-гармоническим письмом; теорией и практикой монотематизма и вариационности; блестящим знанием различных микро и макро форм. И тем удивительнее, что мы не встречали в музыковедческой литературе не только анализа данного произведения, но иногда даже упоминания о нем.

Проведенный анализ драматургии и формообразования Каприччио *fis-moll* соч. 5 в контексте развития немецкого романтизма, дает возможность утверждать, что в раннем периоде творчества Ф. Мендельсон проявил высокий профессионализм владения композиторской техникой. Выразитель-

ные приемы сочинения №5 отмечены оригинальностью и необычной тонкостью сопоставлений оттенков звучания, создающих скерцозно-романтические образы. Особенно ярко это проявляется в виртуозных эпизодах с эффектными октавными пассажами, характерными для концертных произведений композиторов эпохи романтизма.

Жанровое мышление Ф. Мендельсона было направлено далеко в будущее. Относится это и к жанру каприччио (каприччо, каприса), который разнообразно используется композитором в фортепианных и оркестрово-фортепианных произведениях как в чистом виде, так и в жанровой двойственности. Мендельсон некоторым образом подвел итог развития данного жанра эпохи романтизма, как бы показал его индивидуальные особенности и сосредоточенность на внутренней содержательности и пианизма.

Изучение жанра каприччио в творчестве Ф. Мендельсона позволяет выявить в музыке композитора множество типично романтических образов: «музыкальных моментов», отображающих как душевное состояние человека, так и таинственную фантастику, в которой нет ничего пасмурного, «демонического». В огромном массиве фортепианной музыки первой половины XIX века произведения Феликса Мендельсона-Бартольди завоевали крепкие позиции – благодаря содержательности, оригинальности, совершенству формы, яркому мелодизму, естественности высказывания.

Список литературы:

1. Kaprichchio T. S. Kruntyaeva N. V. Molokova A. M. Stupel'. Slovar' inostrannyh muzykal'nyh terminov: [5-e izd.]. – Leningrad: Muzyka, 1985. – 211 c.
2. Kashkadamova N. Istoriya fortep'yannogo mistectva НН storichchya: pidruchnik. – Ternopil': ASTON, 2006. – 608 s.
3. Konen V. Istoriya zarubezhnoj muzyki. Vyp. 3. Germaniya, Avstriya, Italiya, Franciya, Pol'sha. S 1798 goda do serediny НН veka / Izd. vtoroe, dop. – Moskva: Muzyka, 1965. – 527 s.
4. Kurcman. Feliks Mendel'son / red. V. Egorova. – Moskva: Muzyka, 1967. – 205 s.
5. Chzhan Tyan'tyan'. Zhanrovye predpochteniya Feliksa Mendel'sona: kaprichchio. Muzichne mistectvo i kul'tura. Naukovij visnik Odes'koï nacional'noï muzichnoï akademii imeni A. V. Nezhdanovoi. 2018. – Vip. 27. – №2. – S. 213–223.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-188-192>

Zhang Ling,
Postgraduate, of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts
E-mail: itsurkanenko@ukr.net

GENRE OF FOLK SONG PROCESSING AS AN OBJECT OF RESEARCH: PROBLEMS AND PROSPECTS

Abstract. The article reveals the problems and prospects of studying the genre of folk song processing in modern musical science. As genre indicators of folk song processing, the author reveals the performance and interpretation specificity, due to the interaction of traditional and academic music, as well as the manifestation of the action of national traditions at different levels of the musical work of this genre.

Keywords: folk song processing, genre, performing interpretation, national traditions, intonation.

Чжан Лин,
аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского,
E-mail: itsurkanenko@ukr.net

ЖАНР ОБРАБОТКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ: ПРОБЛЕМАТИКА И ПЕРСПЕКТИВЫ

Аннотация. В статье раскрываются проблематика и перспективы изучения жанра обработки народной песни в современной музыкальной науке. В качестве жанровых показателей обработки народной песни выявлены исполнительская и интерпретационная специфика, обусловленная взаимодействием традиционной и академической музыки, а также проявление действия национальных традиций на разных уровнях музыкального произведения данного жанра.

Ключевые слова: обработка народной песни, жанр, исполнительская интерпретация, национальные традиции, интонирование.

Постановка проблемы. В современных культурных условиях полистилистики и полижанровости, где профессиональное музыкальное искусство ощущает серьёзную «конкуренцию» со стороны популярной эстрадной музыки во всём её разнообразии, джаза, новых стилевых явлений, рождающихся на стыке различных музыкальных течений, остро стоят вопросы актуализации академической музыки – от композиторского и ис-

полнительского творчества до слушательского восприятия. Среди музыкальных жанров, неизменно пользующихся популярностью среди широких кругов публики, отдельное место занимает обработка народной песни, несущая в себе комплекс закономерностей, чьи истоки содержатся как в традиционной национальной культуре, так и в традициях академического музыкального искусства.

Поскольку в музыкальной науке до сих пор этот жанр не имеет своего целостного системного описания, при этом получая конкретные характеристики в условиях индивидуального композиторского либо исполнительского творчества, перспектива его комплексного изучения выглядит определённо богатой. Учитывая то, что современное музыковедение вовлекает в свою сферу исполнительство как жанрово-стилевую, образно-художественную, национально-культурную призму, исследование жанра обработки народной песни представляется многогранным и результативным как по постановке проблематики, так и по ожидаемым данным.

Актуальность темы данного исследования обусловлена как запросами современной музыкальной науки; так и потребностями исполнительской практики, в которой жанр обработки народной песни прочно занял своё место, объединив в себе качества традиционной, академической и в какой-то мере популярной музыки.

Цель статьи – предложить системный взгляд на обработку народной песни, которая в своей жанровой основе содержит качества традиционной и академической музыкальной культуры, что определяет художественный потенциал данного жанра как в аспекте композиторского, так и в аспекте исполнительского творчества. Такой подход открывает новые перспективы для изучения жанра обработки народной песни и в сфере теоретического, и в сфере исполнительского музыкознания с соответствующими выходами на исполнительскую практику.

Новейшие исследования по теме. Народной музыке и народной песне как одному из главных её репрезентантов, посвящено довольно много исследований – как в историческом, так и теоретическом русле. Напомним о классических научных трудах И. Земцовского [3] и Г. Головинского [2], об учебных пособиях по истории музыки и так далее.

Среди научных источников, связанных с обработкой народной песни, нам не удалось обна-

ружить комплексного исследования, где данный жанр получил бы свою целостную характеристику. При этом научных изысканий в этом направлении довольно много, но, как правило, в них объектом становится обработка народной песни в творчестве конкретного композитора или в сфере музицирования – бандурное исполнительство, деятельность определённых коллективов. Так, показательными являются научные труды украинских учёных Л. Ластовецкой о жанре обработки народной песни в хоровом творчестве Николая Ластовецкого, Л. Дуды о специфике жанра обработки народной песни в современном бандурном репертуаре, Е. Дубинченко и Л. Гнатюк о хоровых обработках народных песен в творчестве Анны Гаврилец, М. Березуцкой об обработках украинских народных песен в репертуаре ансамбля бандуристов, А. Яковчука о хоровых обработках украинских народных песен, И. Зинкив о жанре обработки народной песни в творчестве Николая Колессы, В. Сивохица о народной песне в хоровом творчестве Зиновия Лыська – этот список можно продолжать. Подобная ситуация складывается и в музыковедении других европейских стран. Автор данной статьи интересовался этим вопросом и в отношении китайского музыкального искусства, но исследований о жанре обработки народной песни в китайской академической музыке пока нет, видимо, в силу её относительной молодости (как известно, китайская академическая музыка стала развиваться примерно с середины XX века), хотя образцов для такого исследования – китайских народных песен в композиторской обработке – достаточно. Таким образом, существует серьёзная перспектива изучения обработки народной песни в жанровом аспекте как таковом.

Методы исследования. Для того, чтобы охарактеризовать жанр обработки народной песни в аспекте его природы, в данной статье избраны жанровый и интерпретационный методы исследования. Первый связан с выявлением жанровых

характеристик обработки народной песни, второй помогает систематизировать те качества данного жанра, которые связаны с его интерпретационной спецификой.

Изложение основного материала. Исследования последних лет свидетельствуют о смене фокуса внимания в области народной музыки, где историческая призма меняется на социокультурную, психологическую, исполнительско-интерпретационную. Можно встретить научные работы, посвящённые подготовке исполнителя традиционной народной музыки [1], формам бытования фольклора в современной культурной среде [5], национальной характерности как семантической особенности исполнительской интерпретации [7], проблемам адаптации исполнителя к инонациональным исполнительским традициям [8]. В первую очередь это касается народной песни, несущей в себе полнокровную национальную традицию – музыкально-интонационную, вербальную, образную, художественную. Таким образом, в современной музыкальной науке намечены новые пути изучения музыки народной традиции, её бытования в нынешних условиях и особенности взаимодействия с академическим музыкальным искусством как в аспекте композиторского, так и в аспекте исполнительского творчества.

Народная песня по праву является главным репрезентантом национальной музыкальной традиции практически во всех музыкальных культурах мира. С одной стороны, в её словесных текстах запечатлены характерные для культуры традиционные ценности, представления о мире, этика и мораль, эстетические взгляды, отобразённые в художественных образах. С другой стороны, в её музыке зафиксированы интонации (в том числе и речевые), которые являются своеобразным интонационным словарём данной культуры и её языка, эмоционально окрашенным и несущим исторически «откалиброванные» смыслы. Даже небольшая по своим масштабам народная песня представляет собой ту малую часть наци-

ональной картины мира, которая несёт в себе «художественную ДНК» данной культуры, зашифрованную в звуках.

Народная песня, представляя собой образно-интонационную квинтэссенцию национальной музыкальной культуры, всегда пользовалась огромным вниманием композиторов, которые собирали и записывали образцы народных песен, издавая соответствующие сборники, и эти народные песни часто становились объектами заимствования в композиторском творчестве. Формы таких заимствований разные, но обработка народной песни – наиболее целостный музыкально-художественный объект.

Обобщая те характеристики обработки народной песни, которые являются объективными, отметим следующее. Обработка народной песни в силу своего происхождения содержит в себе две музыкальных «генома» – народный и академический, и эти «геномы» особым образом взаимодействуют между собой, определяя характеристику жанра обработки народной песни вне зависимости от контекста её создания – стилевого (авторского, исторического), культурно-национального, социологического.

Среди жанровых показателей обработки народной песни выделим следующие:

- 1) исполнительско-интерпретационную природу (как синтез данных качеств из обоих источников – народного и профессионального);
- 2) национально-характерное интонирование в композиторском тексте и в исполнительском прочтении обработки.

Остановимся кратко на каждом из этих жанровых показателей.

Взаимодействие в народной песне, как и в любом жанре вокальной музыки, музыки и слова, музыкального и немusical факторов, позволяет говорить об интерпретационности как жанровой составляющей. Итог работы с заимствованным музыкальным материалом также является «продуктом» интерпретации и музы-

коведами-интерпретологами классифицируется определяется по-разному. Так, ведущий в этой области киевский учёный В. Москаленко называет результат подобной работы вторым видом композиторской интерпретации [4], а представительница младшего поколения харьковской интерпретологической школы А. Хуторская – художественным переводом [6].

Учитывая то, что народная песня несёт в себе важные жанровые особенности народной музыкальной традиции, в частности, устную природу бытования и присущую в связи с этим исполнительскую множественность, мы можем говорить о нескольких уровнях интерпретационности в структуре жанра обработки народной песни. Так, здесь в единстве выступают интерпретационность, идущая от народной традиции (направленная, как правило, на создание регионального варианта песни), и интерпретационность, свойственная академической музыке – как композиторская, так и исполнительская, где одной из важных задач является создание авторской композиторской и исполнительской версии (термин В. Москаленко).

Что касается национально-характерного интонирования, которое несёт в себе сам музыкальный текст народной песни, то он отвечает музыкальным традициям конкретной национальной культуры и служит их знаком, узнаваемым и определяющим более широкий культурно-художественный контекст. Композиторская обработка на некоторых исторических этапах с целью введения народных песен в обиход профессионального музыкального искусства с помощью гармонизации, коррекции мелодических интонаций и метроритмической основы могла исказить первоначальный облик народной песни, но национальный интонационный стержень практически всегда оставался узнаваем слухом. В XX веке, когда подход к фольклорным музыкальным первоисточникам был переосмыслен в сторону более бережного отношения к аутентичному варианту, интонационная харак-

терность обработки народной песни как знака национальной культуры невероятно усилилась и была функционально переосмыслена, меняя отношение к данному жанру в исполнительском аспекте и аспекте восприятия. Таким образом, перед композитором – автором обработки народной песни и вокалистом – исполнителем обработки народной песни встали новые задачи отражения той самой интонационной характерности – показателя определённой национальной культуры, отображённой в языковых фонетических особенностях словесного текста, в характере народного интонирования и голосовой техники и так далее.

Эти два основных жанровых показателя обработки народной песни могут служить той аналитической матрицей, с помощью которой возможно характеризовать соответствующие музыкальные произведения в жанровом аспекте как в области истории и теории музыки, так и в области исполнительского музыковедения.

Выводы. Обработка народной песни – один из традиционных жанров академической вокальной музыки, который родился во взаимодействии народной музыкальной традиции и профессионального музыкального искусства. Несмотря на высокую композиторскую, исполнительскую и слушательскую популярность данного жанра, его музыковедческое исследование направлено больше на статистические, индивидуально-стилевые, методические аспекты. Жанровая призма, с помощью которой выявляются системообразующие закономерности обработки народной песни, демонстрирует широкие научные перспективы в отношении данного жанра а историческом, теоретическом, исполнительском измерении.

Среди жанровых показателей обработки народной песни ярко проявляются исполнительско-интерпретационная природа и национально-характерное интонирование. Анализ данных качеств, в том числе в индивидуально решённом композитором и исполнителем взаимодействии,

способствует раскрытию выразительных возможностей и данного жанра, и музыкального искусства в целом, что на сегодняшний день приобретает особую актуальность.

Список литературы:

1. Gapon L. Do problemi viovannya spivaka u vtorinnomu fol'klornomu ansambli. Visnik L'vivs'kogo universitetu. Seriya: Filologiya, – 43, 2010. – S. 294–301.
2. Golovinskij G. L. Kompozitor i fol'klor. Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Ocherki. – Moskva: Muzyka, 1981. – 280 s.
3. Zemcovskij I. I. Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy o russkoj sovetskoj muzyke. – Moskva: Sovetskij kompozitor, 1978. – 172 s.
4. Moskalenko V. G. Lekcii po muzykal'noj interpretacii. – Kiev: Klyaksa, 2013. – 271 s.
5. Osadcha V. M. Formi pobutuvannya fol'kloru v suchasnomu kul'turnomu seredovishchi. Mizhnarodna naukovo-praktichna konferenciya «Proces socializacii u konteksti tradicijnoi narodnoi kul'turi». – Harkiv: Region-inform, 2000. – S. 38–41.
6. Hutors'ka A. J. Kompozitors'ka interpretaciya poetichnogo tekstu yak hudozhnij pereklad (na prikladi kamerno-vokal'noi muziki. (Avtoref. dis. ... kand. mistectvoznavstva). – Harkiv: HNUM im. I. P. Kotlyarevs'kogo, 2009. 17 s.
7. Chajka O. V. Nacional'na harakternist' yak semantichna vlastivist' vikonavs'koï interpretacii. (Avtoref. dis. ... kand. mistectvoznavstva). – Odesa: Odes'ka derzhavna muzichna akademiya im. A. V. Nezhdanovoï, 2007. – 20 s.
8. Chzhou Chzhivej. Porivnyal'na interpretologiya: shlyahi adaptacii spivaka do inshonacional'nih vikonavs'kih tradicij (Avtoref. ... dis. kand. mistectvoznavstva). – Harkiv: Harkivs'kij nacional'nij universitet mistectv imeni I. P. Kotlyarevs'kogo, 2012. – 16 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-193-198>

*Zhu Wenfeng,
assistant-trainee of the Department of Solo Singing
of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Ukraine
E-mail: j.a.g@ukr.net*

RHETORICAL FUNCTIONS OF MUSIC TEXT

Abstract. The article deals with topical issues of musical textual criticism. The author, examining the specifics of a musical text, distinguishes two main levels of rhetorical in it – the rhetoric of figures and the rhetoric of the text, which makes it possible, first of all, to approach the deep attitudes that form both the phenomena of art and culture in general, and the features of specific works in particular.

Keywords: text, musical text, rhetoric, rhetorical function, musical-rhetorical figure.

*Чжу Веньфен,
ассистент-стажер кафедры сольного пения
Одесской национальной музыкальной академии
им. А. В. Неждановой, Украина
E-mail: j.a.g@ukr.net*

РИТОРИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные вопросы музыкальной текстологии. Автор, исследуя специфику музыкального текста, выделяет в нем два основных уровня риторического – риторику фигур и риторику текста, что дает возможность, прежде всего, приблизиться к глубинным установкам, формирующим как феномены искусства и культуры в целом, так и особенности конкретных произведений в частности.

Ключевые слова: текст, музыкальный текст, риторика, риторическая функция, музыкально-риторическая фигура.

Проблема текста в музыке сегодня является одной из актуальнейших в современном музыковедческом знании. Подтверждением этого становятся множество разноплановых работ, посвященных вопросам текста и текстообразования в музыке, а также непрерывающаяся полемика, в ходе которой выдвигаются новые, оригинальные взгляды на данную проблему, обнаруживаются соответствующие подходы к изучению разнообразных текстологических феноменов, вырабатываются методы текстологического анализа современной музыки.

Известно, что проблема текста возникает и начинает активно обсуждаться в гуманитарном знании во второй половине XX столетия. В изучении новой парадигмы мышления интенсивно показали себя лингвистика, языкознание, литературоведение, семиотика и многие другие науки. На взгляд Ю. Грибиненко, в самом общем плане можно говорить о двух подходах к изучению текста, доминирующих в перечисленных дисциплинах: имманентном и репрезентативном. В первом – во внимание берется, прежде всего, его внутренняя структура, во втором же – «текст воспринима-

ется как особая форма межтекстовых взаимодействий, своеобразный тезаурус, совокупность культурных кодов» [8, с. 23–24].

Понятие текст достаточно сложно в истолковании. Однако при самых различных его пониманиях в современном гуманитарном знании обязательными остаются три составляющие, благодаря которым текст и становится текстом: неприродность происхождения, внутренняя связность элементов, искусность. Границы интересующего нас понятия также достаточно трудно установить. Так, например, современная семиотика интерпретирует текст настолько широко, что воспринимает в качестве текста практически всю окружающую действительность, совсем не оставляя при этом места реальности. Рассуждая на данную тему, В. Руднев отмечает при этом, что «реальность – это текст, написанный Богом, а текст – это реальность, созданная человеком» [11].

Проблема текста и многие вопросы, связанные с ней, получили развитие в семиотико-лингвистических трудах Ю. Лотмана. В основу понятия о тексте исследователь закладывает следующие определения: во-первых, выраженность, под которой подразумевается, прежде всего, зафиксированность текста в определенных знаках; во-вторых, отграниченность, заключающая текст в промежуток между двумя внешними границами; в-третьих, структурность, которая указывает на то, что тексту присуща «внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в единое целое» [12, С. 63]. Исследователь подчеркивает, что «текст – это не только последовательность знаков, но и первоэлемент, базисная единица культуры, при этом сама культура может пониматься как сумма текстов и соотнесенного с ними набора в общей модели культуры» [11, с. 508]. Включение в текст литературных, философских, идейно-политический и бытовых отсылок делает их важной составной частью его семантической структуры – «разру-

шает «монологизм текста, усиливая в нем черты «диалогичности»» [12, С. 109].

М. Бахтин, являясь основоположником теории диалога, подразумевает под текстом высказывание, насыщенное диалогическими обертонами и являющееся закономерным компонентом культурной цепи [6]. Исследователь отмечает обязательное присутствие в тексте двух полюсов: общепонятную систему знаков, позволяющую определить текстовое значение, и индивидуальное, неповторимое смысловое содержание, которое выходит за границы текста в культурные контексты. Это позволяет видеть М. Бахтину в тексте открытую структуру, «своеобразную монаду, отражающую в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы», а также подчеркивать то, что текст «существует за счет многих других текстов» [5, С. 473].

Данные идеи были развиты в работах Р. Барта и Ю. Кристевой и нашли отражение в применяемом ими понятии интертекстуальности. Размышления Р. Барта в отношении проблемы текста и текстообразования приводят его к следующей констатации – любое произведение, как текст, всегда является составной частью Большого культурного текста. [1]. Г. Гадамер, соглашаясь с мыслью Р. Барта о том, что текст, особенно художественный, как открытая структура существует за счет многих других предшествующих текстов, определяет это явление как последовательность знаков, которая фиксирует содержательное единство чего-то сказанного – даже в том случае, когда это сказанное отчуждено от того, кто это сказал, и записано кем-то другим [7].

Таким образом, открытость, «бесконечная открытость» (по Р. Барту) текста становится его принципиальным качеством и позволяет воспринимать это явление «как множественность композиционных воплощений одного и того же смысла, и, одновременно, множественность смысловых значений одного и того же композиционного приема» [15, С. 156].

Музыковедческие подходы к пониманию текста во многом аналогичны представленным. Л. Акопян, М. Арановский, В. Медушевский, Е. Назайкинский, С. Мальцев, И. Стогний, И. Барсова, Ю. Кон, В. Медушевский, А. Денисов, А. Самойленко и др., несмотря на разность взглядов, размышляя об этом феномене, проявляют определенное сходство. Так, исследователи отмечают: двойственность природы текста, которая заключается в равнозначности самому себе и одновременной продуцированности нового (М. Арановский [2], А. Самойленко [15]), наличие в музыкальном тексте двух полюсов, которые соотносятся как универсальная система знаков-констант с индивидуальным неповторимым, единичным (Л. Акопян [3], И. Барсова [4]), транзитивность как способ передачи структурно-семантических признаков текста и эквивалентность как операциональную подвижность музыкального текста (А. Самойленко [15]).

Сказанное позволяет раскрыть парадоксальные черты логики текста, которые выражаются в сосуществовании неизменного и изменяющегося, повторности и обновления, обновленных повторений и повторяющихся обновлений, и подходить к ведущему концепту текстологии как к «особым образом упорядоченному, иерархическому, структурированному, системно-функциональному единству музыкальных значений и их знаковых носителей» [15, С. 116].

Несмотря на общепризнанность риторического подхода к феномену текста, на сегодняшний момент в отечественном музыковедении мы вынуждены констатировать немногочисленность работ этого направления. Глубоко и последовательно (О. Захарова, И. Барсова, Д. Присяжнюк), или по касательной (М. Арановский, М. Бонфельд, Е. Назайкинский, Ю. Кон, Т. Левая, Б. Яворский, Б. Асафьев, Е. Ручьевская) упомянутые исследователи занимаются постановкой и/или решением вопросов музыкальной риторики, практически не затрагивая область музыкального

текста, что, с одной стороны, приводит к отсутствию адаптации необходимых литературоведческих /лингвистических/ семиотических понятий, а, с другой, к торможению дальнейшей работы в данном направлении. Поэтому одна из задач нашей статьи связана с попыткой уточнения как в целом понимания риторического подхода в рамках музыкальной текстологии, так и с определением риторических функций музыкального текста.

В решении данных задач нам представляется продуктивным подход Ю. Лотмана, который предлагает выделять два основных аспекта риторики: риторику «открытого текста» или «риторику фигур» и риторику «закрытого текста», трактуемую как его поэтика [10 С. 168]. При этом подразумевается, что первый аспект презентует риторику в роли инструмента автора при порождении текста, а второй, это то, что представляется реципиенту в целостности при восприятии художественного текста. [10, С. 168]). Оба аспекта могут существовать в произведении лишь в виде целостной иерархической структуры: риторика фигур соотносится с внутритекстовой организацией и становится базовой составляющей риторики текста. Последняя же корреспондирует с внетекстовыми структурами адресата и адресанта – здесь текст выступает как направленная к реципиенту информация с целью трансляции авторской мысли (мыслей), и нахождения ответного отклика.

Таким образом, можно говорить, что проявление риторического в тексте связано и с механизмами функционирования отдельных риторических приемов, и с целостным восприятием произведения. По сути, риторический подход охватывает все этапы создания текста – от авторского замысла и сочинения содержания до расположения содержания и выражения в слове, то есть и план содержания, и план выражения (по Ю. Лотману). Он позволяет объединить в согласованной иерархии самые разные методы анализа художественного текста и обеспечить тем самым его максимальную глубину. На наш взгляд,

данный алгоритм универсален и находит свое применение и в музыке.

Риторические функции музыкального текста также обнаруживают два аспекта рассмотрения. Первый обусловлен направлением от системы музыкальных форм и выразительных средств, а также от авторской, стилевой позиции композитора к произведению и его семантическим структурам, то есть близок к упомянутой «риторике фигур»; второй связан с принципами воздействия данного произведения, конкретной композиционной семантики на реципиента, то во многом аналогичен «риторике текста».

Первый аспект наиболее широко представлен в музыковедении, благодаря объективному аналитическому подходу – возможности опираться на нотные тексты (письменно зафиксированные) для изучения риторических приемов, как репрезентирующих общие канонические свойства музыкального языка. Так, в создании теории и практики музыкальной выразительности значительной оказалась роль риторических фигур, которые, по мнению О. Захаровой, в определенном смысле стали подготовительным этапом в формировании семиотического подхода в музыковедении [9]. Их можно считать, исходя из концепции Ю. Лотмана, своеобразными дискретными формулами «наглядных аналогов абстрактных идей» [10, С. 169], поскольку они «сыграли важную роль в закреплении семантики, выработке музыкального “лексикона”, впервые с такой полнотой и силой раскрывшего возможности музыки как выразительного языка» [9, С. 9]. Важность данного феномена обусловлена также и тем, что музыкально-риторические фигуры отличались от других языковых и стилевых элементов сознательным отклонением от норматива. Обращая на это свойство внимание, И. Барсова подчеркивает, что ранее неизвестное, или недопустимое, обрело в риторическом высказывании необходимые «права гражданства» [4, С. 61].

Продолжительная история существования музыкально-риторических фигур, насыщенность их семантического содержания, позволяют трактовать их как один из шифров, способствующих раскрытию смысловых интенций музыкального текста, как код для передачи информации, как ключ к способу прочтения текста. Сказанное актуализирует интертекстуальные аспекты данного феномена. Принципы, лежащие в основе воплощения и восприятия музыкально-риторических фигур, продолжили свою жизнь, вместе с барочным лексиконом вовлекая в риторическое поле все новые и новые компоненты, при этом «каждое музыкальное “высказывание”, звучит репликой в том нескончаемом диалоге, каковым является культура» [4, С. 59]. Рассмотрение путей авторского «кодирования» текста, причин и целей данного кодирования позволяет определять текстовый код как ключ к концепции, следовательно, к пониманию текста.

Второй аспект риторических функций музыкального текста в качестве объекта изучения предполагает слушательские установки и оценки, жанрово-коммуникативные каноны музыкальной культуры. Данный аспект мало разработан в музыковедении, поскольку преимущественно изучается психологией и социологией. Между тем, с музыковедческой позиции данные аспекты могут быть определены как «письменный» и «устный», что соответствует двойственной природе музыкального текста в композиторском творчестве, а также позволяет обособить как имеющий самостоятельное логико-семантическое назначение «слуховой план» музыкального воздействия. То есть, в данном случае актуализируется коммуникативный аспект риторики, который связан с переводом плана выражения в план содержания, что в обязательном порядке требует декодирования для понимания транслируемой информации. В этом плане к коммуникативным фрагментам можно отнести «обобщения через жанр», то есть жанрово-стилистические оборо-

ты, которые содержатся целиком, в готовом виде в исторической памяти музыки. Они составляют метаязыковой уровень музыки, который обновляется в переходные для музыкальной культуры периоды, когда образуются так называемые «риторические взрывы», включающие динамизацию общего механизма формирования коммуникативных семантических синтагм музыки [16].

Представленный в статье методологический подход, отталкивающийся от базовых положений риторики, позволяет:

1. уточнить актуализацию феномена риторики в свете музыкальной текстологии, поскольку она является необходимой стороной деятельности любой языковой системы, при этом становясь особо существенной в искусстве, будучи обусловленной образной предназначенностью и образной регламентацией его языковых средств [13, С. 183].

2. исследовать структуру музыкального текста, как со стороны художественного единства, так и со стороны взаимодействия имманентных и внетекстовых связей с целью осмысления этих соотношений;

3. охарактеризовать риторические функции музыкального текста как «механизм смыслопорождения» (Ю. Лотман), а также как способ выявления особенностей языка произведения, являющегося как составной плана выражения, так и входящего в качестве существенного элемента в построение плана содержания.

4. трактовать риторику как систему знаков, ассоциативно связывающих внемузыкальные смыслы с его звуковым прообразом на основе кода, обладающего определенными структурно-семантическими функциями и выполняющего коммуникативную функцию в передаче информации от композитора к слушателю, от композитора к исполнителю и от исполнителя к слушателю. Такое структурирование музыкального текста служит раскрытию полноты смысловых интенций произведения, а значит более глубокому его пониманию;

5. использовать данную методологическую модель как инструмент анализа композиционных и семантических аспектов музыкального текста, а значит как одно из обоснований композиторского творчества.

Список литературы:

1. Bart R. Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika. – М.: Progress, 1994. – 615 s.
2. Aranovskij M. Muzykal'nyj tekst: struktura i svojstva. – М., Kompozitor, 1998. – 341 s.
3. Akopyan L. Analiz glubinnoj struktury muzykal'nogo teksta. – L.-M.: Praktika, 1995. – 256 s.
4. Barsova I. Opyt etimologicheskogo analiza. Sovetskaya muzyka. 1985. – № 9. – S. 59–66.
5. Bahtin M. Problema teksta v lingvistike, filologii i drugih gumanitarnyh naukah. Literaturno-kriticheskie stat'i. – М.: Hudozhestvennaya literatura, 1986. – S. 473–500.
6. Bahtin M. Estetika slovesnog tvorchestva. 2-e izd. – М.: Iskusstvo, 1986. – 445 s.
7. Gadamer H. G. Istina i metod. – М.: Progress, 1988. – 704 s.
8. Gribinenko Yu. Muzykal'naya polistilistika v svete teorii intertekstual'nosti: diss... kand. iskusstv.: 17.00.03. – Odessa, 2006. – 230 s.
9. Zaharova O. Ritorika i zapadnoevropejskaya muzyka XVII – pervoj poloviny XVIII v.: principy, priemy. – М.: Muzyka, 1983. – 77 s.
10. Lotman Yu. Ritorika. Izbrannye stat'i: V 3-h tomah. – Tallin: Aleksandra, 1992. – Т. 1. – S. 167–183.
11. Lotman Yu. Semiosfera. SPb.: Iskusstvo, 2000. – 704 s.
12. Lotman Yu. Struktura hudozhestvennogo teksta. – М.: Iskusstvo, 1970. – 384 s.

13. Prisyazhnyuk D. Muzykal'nyj ritorizm i kompozitorskaya praktika XX veka: diss. ...kand. iskusstv.: 17.00.02. – Nizhnij Novgorod, 2004. – 242 s.
14. Rudnev V. Slovar' kul'tury HH veka. – M.: Agraf, 1997. – 384 s. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev_v/index.htm
15. Samojlenko A. Muzykovedenie i metodologiya gumanitarnogo znaniya. Problema dialoga: Monografiya. – Odessa: Astroprint, 2002. – 244 s.
16. Kalimulina T. Universalii kul'tury v tvorchestve Kshishtofa Pendereckogo: diss... kand. iskusstv.: 17.00.03. – Odessa, 2003. – 202 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-199-205>

*Shadko Maksym Aleksandrovich,
Post-graduate student of the Department
of Interpretation and Analysis of Music
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts
E-mail: shadkomaksym@gmail.com*

REFRACTION OF THE PRINCIPLE OF VARIABILITY IN THE FIRST VOLUME OF "MAKROKOSMOS" BY G. CRUMB

Abstract. The article deals with the intonation connections of the first volume of "Makrokosmos" by G. Crumb. The embodiment of the principle of variable plurality of the initial texture-thematic formula is revealed. The semantic commonality of miniatures within the parts of the cycle is traced.

Keywords: "Makrokosmos" by G. Crumb, extended piano, variable plurality, texture-thematic complex.

*Шадько Максим Александрович,
Аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского
E-mail: shadkomaksym@gmail.com*

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ПРИНЦИПА ВАРИАТИВНОСТИ В ПЕРВОМ ТОМЕ «МАКРОКОСМОСА» ДЖ. КРАМА

Аннотация. В статье рассматриваются интонационные связи первого тома «Макрокосмоса» Дж. Крама. Выявляется воплощение принципа вариативной множественности исходной фактурно-тематической формулы. Прослеживается смысловая общность миниатюр внутри частей цикла.

Ключевые слова: «Макрокосмос» Дж. Крама, расширенное фортепиано, вариативная множественность, фактурно-тематический комплекс.

Джордж Крам (род. 1929) принадлежит к тому поколению композиторов XX века, которые открыли новые пути развития музыкального, в том числе исполнительского, искусства. Творческую индивидуальность американского новатора отличают углубленность художественных концепций, выходящих далеко за пределы чисто музыкальных идей, расширение палитры приемов игры, трактовка исполнителя как своеобразного инструмента, театрализация драматургического процесса и т.п.

С этой точки зрения разножанровое творчество композитора представляется неким кристаллом, каждая грань которого отражает свойства целого. Своеобразной «музой» для Дж. Крама становится фортепиано, ведь именно оно в наибольшей мере вдохновляло различные эксперименты композитора, связанные с обновлением традиционной фоники посредством включения новых тембров, добытых использованием звукоокрасочных возможностей его механических составляющих

(струн, деки, поперечных балок) и корпуса. Как следствие, возникает крамовский подвид инструмента – «расширенное фортепиано» («*extended piano*»), особое звучание которого вплетено в музыкальную ткань многих его партитур.

Известно, что все новое требует определенной демонстрации идей, своего рода манифестации. Так было со многими новациями в литературе, живописи и музыке XX века. Похожее произошло и с обновленным роялем. Сочинением, показавшим на что способно «расширенное фортепиано», в полной мере раскрывшим его как тембровый, так и драматургический потенциал, становится первый том «Макрокосмоса» с подзаголовком «Двенадцать пьес-фантазий по знакам зодиака», созданный в 1972 году. Здесь инструмент представлен не в виде абстрактного набора красочных sonorov, разбросанных в пространстве, а в качестве полноценного выразителя глубоких смыслов и разноплановых художественных концепций.

Авторские новации привлекли внимание исследователей. Так, Е. Дубинец сосредотачивает внимание на особенностях крамовской нотной записи, отражающей драматургические и колористические идеи «Макрокосмоса» и других сочинений, описывая при этом изобретенные способы игры и демонстрируя избранные графические партитуры [3]. Научные интересы С. Сигиды посвящены истории американской музыки от ее истоков и до современности, где Дж. Крам предстает важнейшим художником второй половины XX века, ярким представителем искусства постмодерна и создателем неповторимого инструментального театра, включающего в себя и «расширенное фортепиано» [5]. Ю. Горбунова затрагивает общие вопросы стиля композитора, частью которого является символическое начертание нотного текста, что находит отражение в том числе и в «Макрокосмосе» [1]. Г. Григорьева раскрывает принципы варьирования в сочинениях Дж. Крама [2]. На периферии интересов до сих пор остаются проблемы тематического

единства пьес первого тома «Макрокосмоса», его явная опора на традицию.

В первую очередь это утверждение касается задействования в цикле лейттематических связей. Такую роль выполняет начальная тема. В соответствии с программой, она рисует образ медленно разворачивающегося пространства-времени, поднимаясь степенными *quasi martellato* аккордовыми последованиями из глубоких басов. Столь яркий и, одновременно, явный ассоциативный ряд позволяет нам назвать лейтмотив темой «движения времени». Образ движения, под которым понимается универсальное выражение течения музыкальной мысли, составляет основу драматургии «Макрокосмоса». Напомним о его трактовке в эпоху барокко, когда за счет различных ритмических конфигураций в условиях разной скорости движения передавались представления эпохи о Времени и Вечности. «Движение – одна из важнейших категорий барокко, – пишет М. Лобанова. – Один из символов эпохи – бог – Вечный часовщик, который творит, заводит и регулирует универсум» [4, 66]. Немаловажно, что лейтмотив экспонируется и возвращается, причем в первоначальном виде, именно в тех пьесах, в названиях которых фигурирует временной маркер. Это «Доисторические звуки (Генезис 1)» (№ 1) и «Пропать времени» (№ 9). Исключением в представленном ряду является, на первый взгляд, пьеса-символ «*Crucifixus*» (№ 4). Как известно, это название в переводе с латинского означает «распятие». Почему же и здесь композитор проводит лейттему? Размышления с учетом вполне конкретных исторических фактов позволяют заключить, что именно распятие Иисуса Христа стало тем поворотным событием, с которого началось современное летоисчисление, разбив, тем самым, периоды истории человечества на «нашу эру» и «до нашей эры». Это разделение включено композитором непосредственно в графику пьесы, поскольку горизонтальные секции «А» и «В», которые транслируют части лейт-

мотива, разрезаны вертикальной секцией «С», в соответствии с традиционным рисунком креста. Приведенные факты не только доказывают обусловленность появления в пьесе лейтмотива «движения времени», но и еще раз указывают на многослойность идей и смыслов цикла, его по-настоящему МАКРОдраматургию.

Рассмотрим инициальную тему первого тома «Макрокосмоса» в качестве интонационно-фактурной основы последующих построений. Стоит она из двух, визуально четко обозначенных, элементов. Первый из них представляет собой цепь консонирующих созвучий, объединенных в пары – перечеркнутый форшлаг и половинная нота, – которые играют обычным способом, то есть на клавиатуре. Второй – звукокрасочный, с использованием средств расширенного фортепиано. Во вступительной части он появляется дважды, причем второй раз в темброво-дополненном варианте: изначальное простое *glissando* по басовым струнам украшено звуками и призвуками вибрирующей металлической цепочки, помещенной на струны непосредственно в процессе игры. Таким образом, Дж. Крам уже во вступлении разделяет звуковое пространство на реальное и ирреальное, экспонируя тематический материал и характерное сопоставление традиционной игры с игрой в корпусе инструмента.

В основном разделе первой пьесы развиваются заявленные во вступлении тематические элементы. Они здесь не противопоставляются, а находятся в параллельных плоскостях, что в партитуре выражено вынесением «спецэффектов» на отдельный, третий, нотный стан. Среди вариантов звукоизвлечения представлены *glissando*, приглушенные звуки и гармоники. Главная тема, сохраняя хоральность первого элемента, изложена в другом ритме и фактурно усложнена группами мелких нот, благодаря чему происходит ее естественное динамическое нарастание. Нельзя не сказать и об особом элементе вертикали, относящемся к сфере ирреального. Речь идет о шуме,

образуемом взаимодействием металлической цепочки с крупными басовыми струнами рояля. Он сопровождает весь центральный эпизод миниатюры, создавая постоянный звенящий фон.

Финальные тринадцать секунд первого номера являются одновременно началом второго, ведь именно в этот момент второй элемент инициальной темы трансформируется из *glissando* по басовым струнам в беззвучно зафиксированный на средней педали хроматический кластер в ультранизком регистре. В результате беспедальные скерцозные пассажи отзываются эхом, а звуковая картина обретает перспективу.

По аналогичному принципу построена и третья пьеса. Средняя педаль остается глубоко зажатой, а отзвуки кластера сопровождают сухие и острые группы мелких длительностей. Возникающие в паузах или под задержанными длинными нотами мелодии чистые квинты в субконтроктаве, с одной стороны, напоминают о первом элементе инициального комплекса, а с другой, – подготавливают его возвращение в качестве лейттемы в горизонтальных секциях следующей, четвертой пьесы-символа, где он полностью идентичен оригиналу, без транспозиции. Второй же элемент предстает здесь в виде иного темброво-интонационного варианта, с задействованием гармоник заданных тонов.

Начало пятой пьесы также можно считать темброво-обновленным вариантом второго элемента. Изначальное *glissando* по нескольким струнам в определенном диапазоне Дж. Крам превращает в своеобразное *glissando* вдоль одной струны, которое играет при помощи одетого на палец металлического наперстка: так называемое «царапанье металлической обмотки басовой струны» [6, 11]. За этим следует и традиционное *glissando* по басовым струнам, что позволяет констатировать интересную композиторскую находку: объединение первоначального и варьированного тембра. Возникающие в партии левой руки цепочки чистых квинт, расположенных через паузу друг от друга, являются вариацией первого элемента

лейткомплекса. Они выполняют и конкретную изобразительную задачу, имитируя покачивание гондолы в водах канала.

Наиболее аскетично проявляется инициальная тема в шестой пьесе. В первом ее разделе, наполненном звукоокрасочными эффектами, дважды возникает тремоло кончиками пальцев по струнам, являющееся, на наш взгляд, производным от второго элемента. Во втором разделе, где композитор использует мотив известного американского баптистского гимна «*Will There Be Any Stars In My Crown?*», дважды появляется фа-минорное трезвучие в субконтроктаве, напоминая о первом элементе.

В седьмой пьесе первоначальная цепь трезвучных (с обращениями) консонансов трансформирована в последовательность беззвучно нажатых диссонансов секундового строения в партии левой руки. В то же время игра *glissando* по струнам приобретает здесь основополагающее драматургическое значение, изображая «пение» золотой арфы под воздействием ветра. С его же помощью озвучиваются и беззвучные кластеры. Таким образом, два элемента излагаются в данной миниатюре не в горизонтальном последовании, а в вертикальной сцепленности. Примечательно также и то, что фактически повторяется ситуация предыдущего подцикла. Речь идет о своеобразной предварительной подготовке последующей восьмой пьесы-символа, где первый элемент инициальной темы предстает в виде череды кластеров в высоком регистре. Несмотря на смену месторасположения, ритмической пульсации, динамики, штрихов и длительностей, композитор сохраняет явную визуальную схожесть с первоисточником – перечеркнутый форшлаг с удлинненным основным созвучием.

Первый раздел девятой пьесы даже внешне напоминает инициальный тематический комплекс в его экспозиционном варианте. При этом обращает на себя внимание укрупненный и сонорно разукрашенный второй его элемент, являющийся интонационной основой фактически всей миниатюры. Основное тембровое нововведение дости-

гается использованием металлического плектра, которым пианист либо просто скребет металлическую обмотку басовых струн, либо извлекает подобным способом гармоника. Встречаются здесь и уже относительно стандартные *pizzicato*, *glissando*, приглушенные тона и обычные обертоны, которые во втором разделе пьесы путем быстрого сопоставления создают неповторимый колористический «винегрет», требующий от исполнителя определенной сноровки и быстроты реакции для адекватного его воплощения. Именно на эту точку в цикле приходится кульминация развития второго элемента как идеи выхода за пределы клавиатуры – с помощью рук и с задействованием посторонних предметов. Первый же элемент вновь возвращается в виде лейттемы без изменения звуковысотности. При втором проведении цепи аккордов Дж. Крам добавляет к уже знакомой вертикали новые соноры, созданные голосовым аппаратом исполнителя. Интересно, что и на этот элемент музыкальной партитуры распространяется вариационный принцип, ведь композитор во втором разделе пьесы варьирует способ произнесения текста.

Исходный фактурно-тематический комплекс своеобразно преломляется в десятой пьесе. Первый элемент превращается в многозвучный кластер с кластером-форшлагом. Охватывая широкий диапазон, оба созвучия берутся тыльной стороной руки (от ладони до предплечья) и названы автором «предплечными кластерами» [6, 15]. При этом один из них охватывает только черные клавиши, а другой только белые, иногда меняясь местами. Длинную последовательность аккордов здесь заменяет либо однократный «взрыв *fff*» мини-группы «форшлаг/аккорд», либо несколько таких «взрывов». Второй элемент появляется в двух обликах. Сначала в виде скрежещущего глissандирующего кластера, добываемого взаимодействием ногтей четырех пальцев с металлической обмоткой басовых струн, а следом – самого обычного *glissando* по белым клавишам.

В результате изначально ирреальный элемент будто прячется за маской, перемещаясь на время в реальную плоскость.

Одиннадцатая пьеса отмечена кульминационным появлением цепи трезвучных консонансов. Последовательность, растянутая на всю пьесу, образует выдержанную устойчивую гармоническую основу и состоит только из длинных нот, без форшлагов. Возникает ощущение внутреннего спокойствия и равновесия, перед внутренним взором появляется картина, изображающая человека, спокойно прощающегося с жизнью, осознающего не зря потраченное время, готового воссоединиться со Вселенной. В конце пьесы один раз играется *glissando* на струнах в диапазоне от малой до второй октавы и в динамике *ppppp*. Авторский комментарий – «как дыхание» («*Like a breath*») [6, 18] – наводит на мысль о последнем вздохе.

Заключительная, двенадцатая, пьеса-символ отмечена консолидацией двух начальных тематических элементов. Объединившись, они работают на придание звукового тела изначально беззвучной вертикали, которая представляет собой созвучие, состоящее из двух чистых квинт. Если раньше трезвучия, то есть квинты с терцовым тоном – признаком тональности, сопоставлялись с помощью форшлага, то теперь они очистились и объединились. Аккорд реализуется постепенно, с задействованием *glissando* по струнам, которое каждый раз расширяет диапазон. Так, с каждой восьмой к вертикали приращивается по одному звуку. Замыкается построение тремя гармониками-*zff*, обеспечивающими непрерывное движение вверх. Последняя из них, многократно повторяясь с возрастанием/спадом звучности и ускорением/замедлением, словно утверждает достигнутую вершину. Завершается пьеса небольшим эпизодом, где главенствует первый элемент инициального комплекса в виде кластерной вертикали. В первом случае она образована путем полиритмического наложения

горизонтальных линий: квинтоли по белым клавишам в партии правой руки на триоли по черным клавишам в партии левой руки. Каждая из линий состоит всего из четырех звуков, – *a, h, d, e* и *as, b, des, es*, соответственно, – рекомбинация которых в заданных ритмических группах создает эффект бесконечного движения по спирали. Такому типу изложения противопоставляется хоральный, где вертикаль состоит из двух аккордов-кластеров. Образованная цепь из семи кластерных созвучий репрезентирует первоначальную последовательность семи консонансов. При этом, здесь отсутствуют форшлагги, которые стали частью единой гармонии, половинные сменились восьмыми, а совместное стремление вверх превратилось в движение рук навстречу друг другу, благодаря чему постепенно охватываются все регистры рояля и создается образ бездонного космического пространства.

Очевидно, что Дж. Крам трактует один и тот же звукокомплекс и как лейттему, и как фактурно-интонационный источник для постоянно обновляющейся музыкальной ткани, что позволяет говорить о преломлении в первом томе «Макрокосмоса» принципа вариативной множественности. Одновременно, его периодическое возвращение задает алгоритм рефрентности на макроуровне, цементируя многочастную композицию. При этом такая тесная взаимосвязь всех пьес несколько не ограничивает полет фантазии композитора. Скорее наоборот, прочный фундамент способствует определенной свободе в создании калейдоскопа ярких миниатюр-зарисовок, объединенных в три крупные части по принципу смысловой общности.

Так, первая часть разворачивает перед слушателями картину древнего мира в различных его проявлениях. В подобном ключе пьеса «Доисторические звуки (Генезис 1)» (№ 1) воспринимается как изображение Земли до начала времен с ее опасными гигантскими животными, бушующими глубокими океанами и мощными извер-

жениями. В ее музыке доминируют постоянно крещендирующая поступь главной темы, постепенно обрастающая утяжеляющими септолями, бурлящие пассажи и тремолирующие созвучия, вырастающие от *pp* до *ff* за долю секунды. Эхо содрогающейся на струнах металлической цепочки дополняет всю эту, сейсмически активную, картину пра-эпохи. Образный строй «Протея» (№ 2) обладает большей конкретикой, поскольку имеет под собой литературный источник – мифы Древней Греции. Речь здесь идет о морском божаестве, наделенном даром предвидения. Его способность принимать различные обличья позволяет проворно ускользать от жаждущих услышать пророчества. Это обуславливает скерцозный характер пьесы, ее быстрый темп, нерегулярный ритм, обилие острых штрихов и частые смены динамики на коротких расстояниях. «Пастораль (из королевства Атлантов, около 10000 лет до н.э.)» (№ 3) рисует воображаемую природу мифической Атлантиды. Именно поэтому ее мелодической основой становятся мотивы, напоминающие птичье пение. Следующий за ней «*Crucifixus* [СИМВОЛ]» (№ 4) знаменует разрушение языческого миропорядка с приходом христианства и начало новой эры. Помимо графического изображения, заявленный образ подчеркнут выкриком имени Христа в начале вертикальной секции «С», олицетворяющим плач истинно верующего христианина. Важно отметить, что лейтмотив «движения времени» появляется на границах «повествования» – в самом начале первой пьесы и в финальной, четвертой, пьесе подцикла, – выявляя, тем самым, свою включенность в драматургический процесс и символизируя, в данном случае, важнейшие вехи развития планеты и истории человечества.

Общая тематика второй части связана с потусторонними, мистическими явлениями, чем объясняется максимальное сосредоточение в ней разнообразных средств расширенного фортепиано. Пьеса «Фантомный гондольер» (№ 5) полна столь характерного для триллеров саспенса и ощущения

присутствия рядом злых сил. Напряжение здесь достигается использованием необычных спецэффектов, добытых, напомним, с помощью двух металлических наперстков, надетых на указательный и средний пальцы. Среди них царапанье металлической обмотки басовых струн, *martellato*, *glissando*. Помимо этого, задействуются *glissando* и *pizzicato* подушечками пальцев. Нельзя не сказать и о включении голоса пианиста, который должен «гудеть», добываясь «потустороннего, стонущего звучания» («*pianist hums: a ghostly moaning sound*»), «пугающе полупропевать заклинания» («*half sung, like an incantation; spookily*») и «шипеть» («*hissing*») [6, 11]. «Ночное заклинание 1» (№ 6) явно контрастирует предыдущему номеру. Судя по всему, действие происходит где-то в ночном лесу, поскольку композитор прибегает здесь к средствам звукоизобразительности. В первую очередь речь идет об использовании свиста пианиста, изображающего, песню ночных птиц («*nightbirds song*»), состоящую из трелей («*warbling*») и чириканья («*chirping*») [6, 11–12]. Лесные постукивания по стволам деревьев реализуются ударами по деке и металлическим балкам рояля. Вторая половина пьесы, как уже отмечалось, построена на цитировании мотива баптистского гимна «*Will There Be Any Stars In My Crown?*» посредством *pizzicato* на струнах и свиста. Многократное его повторение наводит на мысль, что это и есть то самое заклинание, заявленное в названии. Наименование «Музыки теней (для Эоловой арфы)» (№ 7) поясняет господство в пьесе единого образа: Дж. Крам воссоздает звучание древнего инструмента с помощью *glissando* на струнах, особым способом сыгранного и многократно повторенного. В финальной пьесе подцикла – «Магический круг бесконечности (вечное движение) [СИМВОЛ]» (№ 12) – нет ни одного спецэффекта. Наглядность образа достигается графической нотацией, буквально воспроизводя название круговым рисунком нотного стана.

Четыре пьесы третьей части сложно объединить единой тематикой, ведь каждая из них

представляет из себя отдельный образный мир. «Пропасьть времени» (№ 9) – это некая абстракция, без привязки к чему-то конкретному, земному. Неудивительно, что звуковую основу пьесы составляют многочисленные нестандартные приемы игры. Активно применяется и голосовой аппарат пианиста, который должен шипеть, изображая звук ветра, шептать (шепотом произносятся заданные слова, подчеркивая последнюю «s»), вскрикивать и говорить. Возникающий лейтмотив «движения времени», как вестник начала заключительного подцикла, при втором проведении буквально тонет в звуке шепота, а затем в нагромождении различных струнных тембров. Воображение рисует картину всепоглощающей черной дыры, которая всасывает в себя пространство, время, материю. Нагромождение стремительных пассажей и ошеломляющих взрывов в «Весеннем пожаре» (№ 10) живописует неумолимую мощь и скорость распространения огня. Лирическим центром первого тома «Макрокосмоса» становится «Изображение мечты (Музыка любви-смерти)» (№ 11). Довольно расплывчатое название способствует множественности его трактовок, одна из которых предложена нами ранее. Объективно – эта миниатюра является островком спокойствия и красоты, а собирательный образ «мечты» воплощен в цитате

среднего эпизода «Фантазии-экспромта» Ф. Шопена. Наименование последнего номера – «Спиральная галактика [СИМВОЛ]» (№ 12) – непосредственно отражено в графическом начертании нотного стана. Данный финал воспринимается не как окончательная точка в конце повествования, а как трюеточие – взгляд в бесконечность.

В результате аналитических наблюдений выявляются глубинные интонационные связи между пьесами первого тома «Макрокосмоса», произрастающие из единого пра-источника – инициальной темы, открывающей цикл. В то же время, она предстает здесь и лейтмотивом, раскрывая опору Дж. Крама не только на авангардные достижения XX века, но и на традицию. Таким образом, с одной стороны, прослеживается воплощение принципа вариативной множественности, а с другой, – наблюдается своеобразное проявление рефрентности на макроуровне. Предложенный анализ нотного текста раскрывает еще один слой содержания этого уникального макроцикла, направленного не вовне, то есть на слуховое восприятие, а внутрь исполнительского процесса, поскольку рисунки пьес-символов дают дополнительную информацию для играющего музыканта, служат для него визуально-смысловой подсказкой к пониманию художественной идеи всего сочинения.

Список литературы:

1. Gorbunova Yu. O stile Dzhordzha Krama URL: <https://web.archive.org/web/20160805174349/http://21israelmusic.com/Crumb.htm> (data obrashcheniya: 14.05.2020)
2. Grigor'eva G. V. Muzykal'nye formy HH veka. Kurs «Analiz muzykal'nyh proizvedenij»: ucheb. posobie. – M.: VLADOS, 2004. – 176 s.
3. Dubinec E. A. Znaki zvukov: O sovremennoj muzykal'noj kompozicii. – K.: Gamayun, 1999. – 316 s.
4. Lobanova M. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki. – M.: Muzyka, 1994. – 322 s.
5. Sigida S. Yu. Muzykal'naya kul'tura SShA konca XVIII – pervoj poloviny HH veka. Stanovlenie nacional'noj identichnosti: Oчерki. – M.: Kompozitor, 2012. – 504 s.
6. Crumb G. Makrokosmos: – Vol. I. – New York [etc.]: C. F. Peters, 1972. – 20 p.

Contents

Section 1. Visual arts	3
<i>Tikhonova Ksenia Andreevna</i> CONCEPTUAL DIRECTION IN THE FELT ART OF BELARUS	3
<i>Franzhulo Valeriia Andreevna</i> SYMBOLIC SIGNIFICANCE OF TRADITIONAL ORNAMENTS IN THE CRIMEANTATAR DECORATIVE-APPLIED ART	7
Section 2. Cinema, television	11
<i>Dilafruz Tangriyeva Ibadullaevna</i> SECRETS OF THE ACTION SCHOOL IN CINEMA ARTS	11
<i>Kasimova Nodira Saitjanovna</i> FEATURES OF CREATIVITY IN SHORT FILMS.....	15
Section 3. Music	19
<i>Arutyunyan Gayane Hachikovna</i> STRUCTURAL AND FUNCTIONAL ASPECTS OF THE MUSICAL AND ARTISTIC MEANING OF THE OPERA CHARACTER.....	19
<i>Batanov Viktor Yurievitch</i> GENRE AND STYLE GUIDELINES IN INSTRUMENTAL CHAMBER MUSIC BY CHINESE COMPOSERS OF THE TWENTIETH CENTURY	23
<i>Beinyk Yevheniia</i> GENRE-SHAPED SEMANTICS OF SYMPHONIC POEMS BY FRANZ LISZT.....	31
<i>Ding Boyu</i> SPECIFICITY OF THE MUSICAL INTERPRETATION OF CHARACTERS IN JIN XIANG'S OPERA "SUNRISE"	37
<i>Havrilenko Liudmila Viktorovna</i> THE IMAGE OF A FLUTE IN A MODERN SOUTH UKRAINIAN COMPOSER SCHOOL (BY THE EXAMPLE OF OLEG TAGANOV'S WORK)	43
<i>Guo Changlu</i> THE BOLSHOI THEATER AS A PHENOMENON OF CHINESE OPERA CULTURE IN THE LATE 20 TH – EARLY21 ST CENTURIES	47
<i>Hryhorieva Olha Borisovna</i> INTONATION-THEMATIC COMPLEXES IN THE MUSICAL DRAMA OF THE VOCAL CYCLE OF D. KLEBANOV "SIX BALLADS ON THE VERSES OF A. PUSHKIN" (FOR EXAMPLE, THE BALLAD "HAYDUK KHRIZICH"	52
<i>Zhang Yu</i> IN TSYN "CHANNEL" – GREAT CHINESE OPERA: GENRE FEATURES	56
<i>Ivanova Ludmila Alekseevna</i> UKRAINIAN "SONGS WITHOUT WORDS" FOR PIANO OF N. LYSENKO, A. RUBEC AND A. EDLICHKA IN REPRESENTATION NEOROKOKO IN PUBLISHING 1950- TH YEARS.....	62

<i>Kadanceva Natalia Borisovna</i> “SAINT ALEKSIY” S.LANDI IN CONTEXT CULTURAL-ARTISTIC ИДЕЙНОГО OF TIME	70
<i>Kaznokh Iryna</i> MELODIC-RHYTHMIC COMPOSITION OF THE STICHERA “RESURRECTION DAY” AND TROPAR “CHRIST RISEN” IN THE GREEK AND UKRAINIAN VERSION	77
<i>Kopiika Hanna Pavlovna</i> ORGAN CYCLE OF JEANNE DEMESSIEUX “SEVEN MEDITATIONS ON THE HOLY SPIRIT”	82
<i>Liermontova Yelena Alexandrovna</i> PSYCHOLOGICAL MARKERS OF DOMRA-PLAYER’S CREATIVE PERSONALITY IN THE CONTEXT OF MODERN SOUND-SPHERE	90
<i>Li Yang</i> FEATURES OF FORMATION OF THE TEMBRAL ARCHETYPE OF AN OLD CHINESE FLUTE	96
<i>Lu Yujun</i> “VARIATIONS ON CORELLI’S THEME” FOR PIANO OP. 42 SERGEY RACHMANINOV AS THE TOP OF THE MANIFESTATION OF CITATIONALITY IN THE WORKS OF THE COMPOSER	103
<i>Liu Xia</i> SPECIFIC MANIFESTATION OF NARRATIVE IN MUSIC: GENRE ASPECT.....	107
<i>Makarevych Andrii Anatoliiovych</i> SCHUMANN. ETUDES IN VARIATIONS FORM ON A THEME BY BEETHOVEN.....	112
<i>Milanina Alyona Olegovna</i> POETIC SYMBOLISM OF M. MAETERLINCK AS THE BASIS OF MUSICAL DRAMA OF THE VOCAL CYCLE “SERRES CHAUDES” BY E. CHAUSSON.....	119
<i>Motsarenko Ekaterina Vadimovna</i> THE CONCEPT OF A SYMPOSIUM CYCLE IN THE WORKS OF G. KANCHELI AND V. SILVESTROV: STYLISTIC PARALLELS	126
<i>Ovsyannikova-Trel Alexandra Andreevna</i> COMMUNICATIVE MODUS OF RUSSIAN ROMANCE IN THE CONCEPTION OF “WEAK STYLE” OF V. SYLVESTROV	131
<i>Ostroukhova Nataliya Vladimirovna</i> DELFINO MENOTTI AS ONE OF THE FOUNDERS OF THE ODESSA VOCAL SCHOOL.....	135
<i>Pavlyuchenko Pelageya Grigorievna, Zhukova Nataliia Anatoliivna</i> THE CREATIVE ACTIVITY OF STANISLAV PAVLYUCHENKO IN THE CONTEXT OF THE PROBLEMS OF THE DEVELOPMENT OF MODERN UKRAINIAN CHORAL CULTURE.....	140

<i>Piriyev Oleksandr Valeriyovych</i> FUGUE IN THE STRUCTURE OF MAX REGER'S POLYPHONIC DIPTYCH	145
<i>Pokaz Andrey Vladimirovich</i> STRUCTURAL COMPONENTS OF THE MODERN JAZZ PIANO PLAYER'S PERFORMING STYLE.....	151
<i>Slipchenko Kseniia Dmitrievna</i> «“I HAVE FAITH!” CREDO» FOR DOMRA WITH ORCHESTRA BY A. NIZHNIK AS A NEW GENRE-STYLISTIC MODEL OF DOMRA CONCERTO	155
<i>Striletska Olga</i> PIANO SONATAS BY POLISH COMPOSERS OF THE END OF THE 19 TH – FIRST HALF OF THE 20 TH CENTURY (BASED ON THE WORKS OF K. SZYMANOWSKI, T. SZELIGOWSKY AND G. BACEWICZ).....	161
<i>Sukhlenko Irina Yurievna</i> MUSIC FESTIVAL AS A SOCIAL PROJECT (ON THE EXAMPLE OF THE INTERNATIONAL CLASSICAL MUSIC FESTIVAL “KHARKIV ASSEMBLIES”)	166
<i>Chen Mengmeng</i> KHUAN TSZY'S ORATORIO “ETERNAL REGRET”: CONCENTRIC SHAPE AS A WAY TO REVEAL NATIONAL SYMBOLS.....	174
<i>Chernoivanenko Alla Dmitrievna</i> EUROPEAN MUSICAL INSTRUMENTALISM ON THE WAY TO AUTONOMIZATION (THE MIDDLE AGES).....	179
<i>Zhang Tiantian</i> F. MENDELSON'S FIRST APPEAL TO THE GENRE OF CAPRICCIO	184
<i>Zhang Ling</i> GENRE OF FOLK SONG PROCESSING AS AN OBJECT OF RESEARCH: PROBLEMS AND PROSPECTS	188
<i>Zhu Wenfeng</i> RHETORICAL FUNCTIONS OF MUSIC TEXT	193
<i>Shadko Maksym Aleksandrovich</i> REFRACTION OF THE PRINCIPLE OF VARIABILITY IN THE FIRST VOLUME OF “MAKROKOSMOS” BY G. CRUMB	199