

Міністерство культури України  
Національна всеукраїнська музична спілка  
Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки

*Еволюція музичної мови  
у світлі сучасного  
гуманітарного знання*

Дніпропетровськ  
«ЛІРА»  
2015

**УДК 78.072**

**ББК 85.93**

**E 16**

### **Редакційна колегія:**

**НОВІКОВ Ю.М.** – ректор Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри „Виконавське мистецтво”, голова редакційної колегії;

**ХАНАНАСВ С.В.** – проректор з навчальної роботи Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Виконавське мистецтво”;

**ГРОМЧЕНКО В.В.** – проректор з наукової роботи Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Виконавське мистецтво”, редактор-упорядник;

**ЛІСЕНКО Я.О.** – декан музичного факультету Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Історія та теорія музики”;

**ЩІТОВА С.А.** – завідувач кафедри „Історія та теорія музики”, кандидат мистецтвознавства, доцент Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки;

**ТУЛЯНЦЕВ А.А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Історія та теорія музики”, голова студентського наукового товариства Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки;

**ГОРДИЧЕНКО М.С.** – кандидат філософських наук, доцент кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни” Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки.

Друкується за рішенням Вченого Ради Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки.  
Протокол № 5 від 29.01.2015 р.

**E 16 Еволюція музичної мови у свіtlі сучасного гуманітарного знання:**  
Зб. статей за результат. VIII Міжвуз. наук.-практ. студ. конф., 20-21 листопада 2014 р.  
/ М-во культури України, Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки. –  
Дніпропетровськ : ЛІРА, 2015. – 156 с.

**ISBN 978-966-383-578-5**

Збірник укладено на основі роботи VIII Міжвузівської науково-практичної студентської конференції „Еволюція музичної мови у свіtlі сучасного гуманітарного знання”, присвяченої 75-річчю від дня народження Л.В. Дичко. Конференцію проведено Дніпропетровською консерваторією ім. М. Глінки 20-21 листопада 2014 року.

©Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки, 2015  
©ЛІРА, 2015

**ISBN 978-966-383-578-5**

## ***ПЕРЕДМОВА***

Пропонований збірник студентських наукових статей представляє наслідки сумлінної науково-дослідницької діяльності студентів – молодих музикантів не лише Дніпропетровщини, але й багатьох інших регіонів. Відрадно усвідомлювати, що одним з найактивніших осередків розвою студентського наукового спілкування є Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки. Вже традиційно, за підтримки викладачів кафедри „Історія та теорія музики”, адміністрації та студентського наукового товариства консерваторії, а також гостей з різних мистецьких навчальних закладів зберігається активність процесу еволюціонування студентської наукової думки.

VIII Міжвузівська науково-практична студентська конференція „Еволюція музичної мови у світлі сучасного гуманітарного знання”, яка відбулась 20 - 21 листопада 2014 року, завірила вагомий науково-дослідницький потенціал у доповідачів. Поряд зі студентами Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки власні наукові здобутки висвітлювали вихованці Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова, Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка, а також Берлінського університету мистецтв.

Молоді музикознавці торкались багатьох злободенних питань еволюції музичної мови у контексті розвитку сьогочасного гуманітарного знання. У ході численних виступів, діалогів та активних дебатів між учасниками наукового спілкування визначились три основні, тематично обґрунтовані вектори дослідницьких поглядів молоді. Їх змістовна насиченість визначає логіку композиційної структури даного наукового видання.

У першому розділі „Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва” висвітлюється надзвичайно широке коло мистецтвознавчих питань. Серед них відзначимо проблеми взаємодії музики з іншими видами мистецтва, питання творчої спадщини композиторів України та

зарубіжжя. Особливості розвитку музичних жанрів у сучасному культурно-мистецькому просторі розкриваються у другому розділі запропонованого видання. Практичний погляд на процеси виконавства та педагогіки розкривається молодими науковцями у третьому розділі збірника. Дослідники цікавляться професійними особливостями відповідного репертуару, традиційною та сучасною палітрою засобів художньої виразності, інструментально-виконавськими школами та їх визначними постатями сьогодення.

З огляду найбільш яскравих досягнень цьогорічної студентської конференції, а відтак й змістового наповнення даного видання, відзначимо активність як студентів-теоретиків, так й доповідачів – представників виконавських спеціалізацій „Оркестрові струнні інструменти”, „Народні інструменти”, „Фортепіано”, „Оркестрові духові та ударні інструменти”, що в цілому суттєво розширює сферу науково-дослідницької діяльності студентів.

*Проректор з наукової роботи  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри „Виконавське мистецтво”*

**В.В. Громченко**

# **Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва**

**Васюкова Олександра**

*Студентка III курсу музичного факультету  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник Ю.Ю. Іванова*

## **СИНТЕТИЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ Л. ДЫЧКО (на примере произведения „Замок Шамбор” из цикла „Замки Луары”)**

*„Я слышу музыку в шелесте ветвей,  
в дуновении ветра, в пении птиц,  
в теплых солнечных лучах, в шуме волн,  
в строгих очертаниях архитектурных ансамблей,  
в замечательных полотнах живописцев...”*

**Л. Дычко**

Всякая гениально одаренная личность велика и загадочна, как велик и загадочен мир вокруг нас. Истинного художника всегда отличает потребность в более глубоком понимании и осознании тайн мироздания, необходимость жить в гармонии с окружающим миром, природой, понимание искусства в его целостности, как проявлении в человеке высшего духовного начала.

Многовековая история музыкального искусства демонстрирует его тесную связь с живописью, литературой, философией, историей, театром, архитектурой... Объединение искусств в новый синтетический вид осуществляется в связи с необходимостью общества в более широком, всеохватывающем познании и отображении действительности. Совершенная музыкальная форма влечет за собой связь с архитектурой, разнообразие музыкальных тембров и звуковых красок – с

живописью, эмоциональное начало и важнейшие философские обобщения – с литературой.

Понятие „синтеза искусств” предполагает создание художественного явления, в котором искусства, дополняя друг друга, различными способами выражают общие идеи и единый концептуальный замысел, что порождает возможность оказывать на людей многогранное, эмоционально насыщенное влияние, обращаясь ко всей полноте человеческих чувств.

Анализ проблемы всегда предполагает обращение к ее истокам. Вспомним, что синтетический характер проявлений творческого дара человека предшествовал вычленению отдельных видов искусства. В первобытном синкретизме были представлены в органичном единстве не только трудовая деятельность, но и органично объединялись разные типы художественного освоения действительности – ярким примером чего могут служить единство телодвижений, музыки и слова в обрядовых действиях, лиро-эпические песни (греческие номы, гимны), ранние формы хореографии, пантомимы и т.п. Однако, с тех пор, как искусство стало развиваться в виде самостоятельных направлений художественного творчества, проблема синтеза не только не была снята, а, напротив, она вновь и вновь возникала на различных этапах развития культуры, хотя, безусловно, на каждом из них обретала иной смысл и разные грани. К примеру, синтетичность стала важнейшей чертой средневекового церковного музыкального искусства: слово, составляющее смысловой стержень песнопений, созерцание икон, фресок, величия архитектурного сооружения, обрядовые ритуалы – создавали потрясающее единство, взывающее к высоким мыслям и чувствам, к способности внутреннего молитвенного сосредоточения.

Оsmелимся сделать вывод, что человеческая душа, преодолевая ограниченные рамки, всегда движется по пути многогранного освоения мира. Особенно это касается людей, причастных к искусству, умеющих не только наслаждаться и ценить прекрасное, но и творить его. Как писал Афанасий Фет: „Только пчела узнает в цветке затаенную сладость. Только художник во всём чует прекрасного след...” [1].

Ференц Лист признавался, что Рафаэль и Микеланджело помогли ему глубже понять Моцарта и Бетховена. Роберт Шуман считал, что для композитора изучать Рафаэлевские картины так же полезно, как художникам чувствовать симфонии Моцарта. Благотворная роль музыки сказалась и на работе художников. „Без музыки я не мыслю жизни”, – говорил Илья Репин (когда живописец создавал свою первую большую картину „Воскрешение дочери Иаира”, его младший брат, студент консерватории, играл на рояле „Лунную сонату” Бетховена). Он же отмечал, что красочный колорит картин Рембрандта звучит, как дивная музыка оркестра. Великий итальянский художник Микеланджело Буонарроти говорил: „Хорошая живопись – это музыка, это мелодия”. Несомненной считал аналогию между красками в живописи и тембрами в музыке и русский композитор Н.А. Римский-Корсаков. Принцип синтетичности в своей стилевой многогранности оказался присущ и ведущим представителям музыкальной культуры XX века – А. Скрябину, Б. Бартоку, А. Шенбергу, К. Дебюсси, И. Стравинскому и многим другим.

К таковым творцам, способным увидеть мир во всей его гармоничности и воплотить это прикосновение к Вечности в своей музыке относится и современный украинский композитор Леся Васильевна Дычко. Широта освоения окружающей действительности нашла отражение в ее произведениях, обозначенных синестезийным восприятием искусств как одной из важнейших черт авторского композиторского стиля.

Принцип синестезии – восприятия одного искусства через пережитые впечатления от другого – неслучайно такочно утверждается в творчестве Леси Васильевны. С юности круг увлечений композитора был необычайно широк. Кроме учебы в консерватории, она прослушала курс по истории театра и мастерства актера в Киевском театральном институте им. И. Карпенка-Карого, курс эстетики в Киевском университете им. Т. Шевченко, а также полный курс по искусствоведению и живописи в Киевском художественном институте. Полученные знания она дополняла посещением выставок, фольклорными экспедициями и многочисленными путешествиями, ставшими настоящей страстью композитора. „За деньги, которые мне

давали на завтраки, я покупала репродукции, которых и до сих пор имею полторы тысячи. Могла их рассматривать часами. В свободное время я ходила в зал изобразительного искусства библиотеки им. В. Вернадского, где было большое собрание репродукций живописи. <...> Я всегда много ездила, путешествовала. Как член хоровой комиссии, я много раз бывала в Прибалтике, Грузии, почти во всех странах Европы” [4].

Посещение музеев, обозрение храмов, знакомство с чужой культурой и природой – все это, безусловно, нашло отражение в музыке Леси Васильевны. Именно синтетичность ее художественного мышления приведет к таким характерным стилевым чертам как любовь к изысканным тембрам, импрессионистическая звукопись, образность, метафоричность, тяготение к программным замыслам. Понятие „синтеза искусств” находит отображение в творчестве Дычко как в качестве непосредственного обращения к синтетическим жанрам (балеты, оперы, оратории, сценические действия), так и на более тонком уровне – воплощении в музыке личного художественного потрясения от смежного вида искусства. Вспомним такие произведения автора как кантата „Пять фантазий по картинам русских художников” (И. Левитан, И. Шишкин, В. Васнецов, М. Врубель, В. Суриков), знаменитые „Фрески” – особый жанр, созданный Лесей Васильевной как цикл программной сюиты в стиле неоимпрессионистического панно (фортепианный, хоровой, фрески для скрипки и органа по картинам Катерины Билокур и др.).

Одним из ярких программных сочинений композитора явился цикл „Французские фрески” – изначально написанный в жанре хорового концерта (1995), и позднее преобразованный в сценическую версию для чтеца, балета, смешанного хора, органа, квартета деревянных духовых и ударных инструментов (2000). Как отмечает сама Леся Васильевна, его появление обусловлено художественно-эстетическими впечатлениями, полученными от поездок во Францию в 60-70-е годы.

Цикл состоит из семи частей:

- I. „Анжерский замок” (Adagio)
- II. „Обои Обуаза” (Animato)
- III. „Замок Шенонсо” (Tempo a menuetto)

IV. „Замок Виландри” (Andante cantabile)

V. „Замок Эне-ле-Вьей” (Grave misterioso)

VI. „Фонтаны Версаля” (Rondo)

VII. „Замок Шамбор” (Lento)

Сочинение не является непосредственной иллюстрацией к увиденному, гораздо важнее, что цикл сосредотачивает в себе некое зафиксированное в музыкальных звуках художественное потрясение, восторженное впечатление, определенное эмоциональное состояние и духовное переживание.

Если выйти за пределы понимания синестезии как чисто психологического феномена (межчувственная ассоциация), то в теории искусства и, шире, в эстетике можно отметить бытование некоторых глобальных синестетических метафор. Сопоставление „музыка - архитектура” – одна из самых распространенных и дискутируемых аналогий подобного плана. Фридрих Шеллинг: „Архитектура – это застывшая музыка”; К. Сен-Санс: „Музыка – архитектура звуков; это пластическое искусство, которое формирует вместо глины вибрации воздуха”; Ле Корбюзье: „Архитектура и музыка – сестры, и та, и другая создают пропорции во времени и в пространстве... Обеим присущи материальное и духовное начала: в музыке мы находим архитектуру, в архитектуре – музыку”. Булат Галеев отмечает, что музыка – это искусство, диалектически сочетающее в себе исключительную аффективность с предельной структурированностью, в чем, она, безусловно, приближается к архитектуре.

Возвращаясь к „Французским фрескам” Леси Дычко, отметим, что все части цикла объединяет архаичный колорит, характерный для музыкального языка композитора синтез барочных традиций, романтических веяний и современных принципов письма. Наше внимание привлекла седьмая часть цикла „Замок Шамбор”, поскольку именно в ней композитор окунается в свою родную стихию – стихию хорового звучания a cappella, с фрагментальным использованием фагота и ударных инструментов.

Заключительная VII часть цикла неслучайно посвящена замку Шамбор, который является архитектурной эмблемой

Франции, одним из самых красивых и величественных из всех 42-х замков в долине реки Луары.

Анализируя данное хоровое сочинение, нельзя не окунуться в историю создания Шамбара, не проникнуться его мощью и великолепием, не изучить архитектурные особенности. Ведь все это, в конечном счете, проникает в звуковое таинство хорового исполнения.

Долина реки Луары – одно из самых живописных мест Франции, где с XV века короли и знать возводили свои особняки, дворцы и самые величавые замки. Замок Шамбор был построен по приказу Франциска I, желающего быть ближе к любимой даме – графине Тури, жившей неподалеку. Имя архитектора неизвестно, однако, исследования доказывают участие в проекте Леонардо да Винчи. Шамбор никогда не имел оборонительных функций крепости и считается символом французского ренессанса, однако, построен он по образцу укреплённых замков Средневековья. Длина его фасада 156 м., ширина 117 м., в замке 426 комнат, 77 лестниц, и 800 скульптурно украшенных капителей. Богатые украшения выдержаны в духе раннего итальянского Возрождения, однако, весь силуэт строения напоминает о готике. Величественный замок с XVI века стоит посреди густого леса, который и сегодня населен дикими животными и птицами.

Неудивительно, что подобное архитектурное величие, нетронутость и богатство окружающей его природы произвело столь сильное художественное впечатление на композитора. Музыка седьмой части фресок исполнена архаичной глубины, первозданности, простора, и, главное, поразительной одухотворенности, столь свойственной хоровой музыке Леси Дычко в целом. Слушая или исполняя данное сочинение, невольно вспоминаются слова Андре Жиде: „Искусство – это сотрудничество Бога с художником, и чем меньше художника, тем лучше” [5].

Все средства музыкальной выразительности направлены на воссоздание характерного образа: неспешный темп (*Moderato cantabile*), большое количество фермат, поступенное, плавное волнообразное движение мелодии, звуковые „педали”, сочетание полифонической и гомофонно-гармонической фактуры,

кантиленное звуковедение, гибкая динамическая шкала, задумчивые остановки на пустых интервалах (квинты, октавы), опора на мажоро-минорную ладовую систему с использованием старинных ладов (дорийского, лидийского). Привлекает внимание яркий эффект „дышащего” пространства в произведении, который достигается контрастным регистровым размещением звуковых планов крайних хоровых голосов (сопрано-бас), а также излюбленный прием композитора – движение аккордовыми параллелизмами, приближающее хоровое звучание к органному.

Однотактовая тема, представленная в самом начале произведения, становится импульсом к дальнейшему развитию всего сочинения. Написана она в диапазоне кварты. Архаичность звучания, поступенное движение ровными восьмыми длительностями приближают тему к древнему знаменному распеву. Первоначальное звучание темы в партии фагота, инструмента возникшего в XVI веке, создает образ старинного величественного замка. Подобно тому, как в архитектурной готике общий план вырастает из простого мотива, развивается в богатстве деталей и, в итоге, потрясает монументальным величием – данная тема рождается из хорового унисона, полифонически развивается и варьируется, фактурно и гармонически обогащается, венчая произведение мощным хоровым *tutti*, будучи представленной в увеличении с поддержкой ударных инструментов.

Леся Васильевна отмечает: „Меня тянет к монументальным формам, более всего – к полифонически-вариационным. Тема должна пройти все возможные изменения. С чем я часто экспериментирую в хоре” [4].

Любопытно, что рядом с основной темой всегда подспудно существует вторая. Однако если первая тема носит характер аскетически-отрешенный, в некоторой степени монологичный, то вторая тема – более чувственная, романтичная. Ее мелодическое движение выходит из вершины источника, диапазон ее более широк – в интервале септимы, в ритмический рисунок проникает чувственная, „дышащая” триоль.

Оsmелимся предположить, что черты средневековой аскетичности в сочетании с романтической поэтичностью,

которые пронизывают все сочинение, возникают не случайно. Возможно, импульсом идеи подобного синтеза стал сам замок Шамбор. Суровые каменные стены, величественные размеры замка, дух эпохи его воздвижения – определяют архаическую составляющую звучания; с другой стороны, романтическая история создания замка, нетронутость, естественность окружающей его природы, плавное течение Луары – все это настраивает на лирический тон высказывания с преобладанием чувственного романтического начала.

В произведении наблюдаем изобретательную трансформацию представленных тем. Начинаясь в одном голосе, часто тема логично продолжает свое движение в других голосах, подвергаясь различным способам тембровой и динамической маркировки. Л. Дычко, безусловно, модернизирует технику хоровых партий, приближая их к инструментальному звучанию. Голоса „парят” в различных регистрах, вплоть до предельных возможностей каждого („h” второй октавы – партия сопрано, „e” большой октавы – басовая партия). Все произведение звучит без текста. В хоре использован прием звукоизвлечения *brumendo* и пение на гласные „У”, „О”, „А”. Сама Леся Васильевна замечала, что отсутствие текста в данном сочинении является определенным художественным эффектом – звучанием человеческого голоса она хотела передать звуки ветра, сквозняков, а, возможно, и духа средневековья, блуждающего в пустом замке...

Как было замечено выше, форма произведения – вариационная. В нотном тексте каждая вариация отмечена композитором двойной тактовой чертой и, чаще всего, ферматой на завершающем ее аккорде. Всего подобных вариаций 11. Интересно также использование композитором сложных размеров, часто сменяющих друг друга: 9/4, 12/4, 8/4, 10/4, 13/4, 3/2 и 4/2. Подобные размеры позволили композитору объединить вариацию в один такт, тем самым укрупнив мышление исполнителей и подсказав тонкости фразировки.

Говоря о музыке „Замка Шамбор” следует подчеркнуть, что здесь внешние эффекты и грандиозные замыслы все-таки уступают место восторгу внутреннему. Эта диатоничная, чистая, прозрачная музыка позволяет внутренне осознать дар, данный

человеку: видеть и чувствовать прекрасное, ощущать невыразимый восторг от гармонии и красоты окружающего мира. Еще Фома Аквинский писал: „Душа радуется красоте, потому что сущность вещей пропорциональна гармонии человека” [2].

Мы коснулись интереснейшей, но одной из самых сложных проблем – проблемы взаимодействия искусств. Безусловно, этот вопрос всегда актуален и, возможно, с него должно начинаться любое размышление об искусстве. Часто мы делим искусства по материалу, которым они пользуются при художественном отображении мира. Музыкантом называют того, кто высказываетя в звуках, живописцем – того, кто пользуется красками, поэт говорит словами. Однако, материал, которым пользуется творец – нечто второстепенное, поскольку цель у истинного художника всегда едина – вознести над мирской суетой и прикоснуться к Вечности...

### *Литература:*

1. Акопян А. *Анализ глубинной структуры музыкального текста* / А. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 300 с.
2. Бенч-Шокало О.Г. *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції* : Навч. посіб. / О.Г. Бенч-Шокало. – К. : Український Світ, 2002. – 440 с.
3. Бондар Є. *Надекспресивне іntonування в контексті сучасної хорової творчості* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 „Музичне мистецтво”. – ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2005. – 20 с.
4. Грица С. *Леся Дичко в житті і творчості* / С. Грица. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 272 с.
5. Медушевский В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки* / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
6. Письменна О. *Хорова музыка Лесі Дичко. Навч. посіб. для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації* / О. Письменна. – Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2010. – 203 с.

**Ніяка Поліна**

*Студентка I курсу музичного факультету  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник В.І. Скуратовський*

## **ОГРАНИЧЕННОСТЬ ИЛИ БЕЗГРАНИЧНОСТЬ: КОГДА ПУТИ ПЕРЕСЕКАЮТСЯ...**

„В начале было Слово”. Это великое изречение, открывающее Евангелие от Иоанна, является своего рода „точкой отсчета” и для всех композиторов, обращающихся к вокальной музыке. Особую актуальность слово как импульс обрело в XIX веке, и прежде всего – в связи с ярким расцветом жанров *lied* и *романса*, соответственно, в австро-немецкой и российской культурах. Достаточно представить себе, что означает песня для Ф. Шуберта и Р. Шумана, Й. Брамса, Г. Малера и Гуго Вольфа, как ранними, порой еще незрелыми романсами открывался творческий путь М. Глинки и А. Даргомыжского, П. Чайковского и А. Бородина, чтобы убедиться в этом.

Однако изобилие вокальных миниатюр в XIX веке приводит к возникновению любопытнейших пересечений, связанных с обращением различных (а порой и диаметрально противоположных по своим эстетическим взглядам) художников – к одному и тому же поэтическому тексту. И вот ведь парадокс! Многие сотни, даже тысячи гениальных стихотворений, рожденных в эту эпоху, казалось бы, создают необъятное поле деятельности для композиторов, почти исключая для них возможность совпадений. Но удивительным образом они вновь и вновь затрагивают произведения, уже неоднократно востребованные их предшественниками и современниками.

В чем же тут дело? В исключительной музыкальности стиха, который словно ждет конгениального звукового перевоплощения, вновь и вновь тревожа воображение композиторов? В желании максимально раскрыть подтекст первоисточника? В подсознательном, а иногда и очевидном „творческом соревновании” авторов? Или же – в их

элементарном неведении, незнании художественного наследия коллег?

В предлагаемой работе мы попытаемся ответить на эти вопросы. Пока же – перечислим лишь *малую часть* различных вокальных миниатюр, созданных на основе одного поэтического текста:

- „Из слез моих” Генриха Гейне – песня Р. Шумана (из цикла „Любовь поэта”), романсы М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова и А. Бородина;

- „Не пой, красавица, при мне” А. Пушкина – шедевры М. Глинки, М. Балакирева, С. Рахманинова, Н. Римского-Корсакова;

- „Я здесь, Инезилья” А. Пушкина – произведения М. Глинки, А. Даргомыжского, Н. Метнера, В. Шебалина, Т. Хренникова;

- „Не верь мне, друг” Алексея Толстого – романсы П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова и С. Рахманинова;

- „Ночь” А. Пушкина – пьесы А. Рубинштейна, М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова;

- „Горними тихо летела душа небесами” А. Толстого – миниатюры П. Чайковского, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова;

- „Мне грустно” М. Лермонтова – произведения А. Даргомыжского, М. Балакирева и Н. Римского-Корсакова.

Отметим и характерные творческие „диалоги”:

- „Для берегов отчизны дальней” А. Пушкина – творения А. Бородина и Н. Римского-Корсакова; „Ночной зефир” и „В крови горит огонь желанья” А. Пушкина – романсы М. Глинки и А. Даргомыжского; „Хотел бы в единое слово” Г. Гейне (в переводе Л. Мея) – пьесы М. Мусоргского и П. Чайковского; „Островок” П. Шелли (в переводе К. Бальмонта) – миниатюры С. Рахманинова и С. Таинова; „Спесь” А. Толстого – в интерпретации М. Мусоргского и А. Бородина. Этот – далеко не полный – перечень подтверждает весомость проблемы, которую мы, учитывая ограниченность масштабов работы, рассмотрим лишь частично.

Прежде всего, необходимо отметить возникающий в некоторых из перечисленных выше примеров *принцип подобия*.

С этой точки зрения любопытно сравнить две пьесы, созданные на основе маленького лермонтовского шедевра „Отчего”. Первая миниатюра – классическая элегия А. Даргомыжского „Мне грустно”, созданная в 1849 году и являющаяся одним из ярчайших образцов воплощения поэзии Лермонтова в музыке. Здесь показательны и лаконичность, емкость высказывания, и характерный романсовый арпеджиированный аккомпанемент, и острые гармонические и мелодические ходы (тритоны, „неаполитанские” секстаккорд и трезвучие), и целостная, неделимая структура, поразительно близкая периоду типа развертывания в бауховских прелюдиях.

Не вызывает сомнений и то, что этот прекрасный, популярный лирический романс был хорошо известен Н. Римскому-Корсакову [ – тем более что в начале 90-х годов XIX века автор „Снегурочки” пристально изучал творчество старшего современника и даже написал программную статью „Вагнер и Даргомыжский”]. Однако в 1897 году он создает на лермонтовский текст аналогичное произведение, вызывающее, по меньшей мере, удивление. Достаточно сопоставить две миниатюры, чтобы поразиться их невероятному сходству: в обоих случаях – ре минор, двудольный метр, размеренное движение и ровная пульсация шестнадцатыми, арпеджиированные пассажи. Совпадают даже „неаполитанская гармония” и повторение в конце фразы „Мне грустно, потому что весело тебе”!

Возникает естественный вопрос: *зачем* Корсакову спустя полвека понадобилось фактически *переписывать* Даргомыжского? Наиболее простой и естественный ответ в данном случае – предположение, что младший участник балакиревского кружка забыл о вокальном шедевре автора „Русалки”, а, создавая собственный романс, невольно хранил образ миниатюры Даргомыжского в подсознании. Отсюда – и невероятное сходство, и даже совпадение ладотональности.

Однако возможно и другое, более интересное, на наш взгляд, объяснение. Следует помнить, что именно в 1897 году Римский-Корсаков начал работу над новой, второй редакцией „Каменного гостя”, которую в дальнейшем прервал на время – ради создания собственной камерной речитативной драмы

„Моцарт и Сальери”. И кто знает – не был ли его вариант трактовки лермонтовского стихотворения „Отчего” попыткой *приблизиться к вокальной интонации* Даргомыжского? В подобном контексте эта маленькая пьеса обретает совсем иной смысл!

Любопытно проследить принцип подобия и в соотношении песни Р. Шумана и романсов А. Бородина и М. Мусоргского на стихи Г. Гейне „Из слез моих”. Отметим, что все переводы этого текста (А. Фет, М. Михайлов, Л. Мей) на русский язык удивительно близки друг другу, и это облегчает сравнение вокальных миниатюр. Правда, в изложении В. Аргамакова (автора общепринятого перевода цикла „Любовь поэта”) существенно отличается метрика, что обусловлено особенностями музыкального материала шумановской *lied*. Однако незначительное в целом варьирование поэтического текста не влияет на настроение пьес. Различия между ними, несмотря на полное несовпадение творческих темпераментов Мусоргского, Бородина и Шумана, носят скорее внешний характер.

Так, песня немецкого романтика – предельно компактна, афористична и напоминает *интермецо*, что и неудивительно – ведь она представляет собой второй из шестнадцати номеров вокального цикла. Этим же обусловлен и ее речитативно-декламационный характер, оттеняющий утонченную кантилену первой части – „В сиянье теплых майских дней”.

Миниатюра автора „Князя Игоря” чуть более статична, ее томная нежность сопряжена с гармонической пряностью, обусловленной изысканными бифункциональными созвучиями. Уже в этом – относительно раннем – сочинении определяется важнейшая особенность бородинской вертикали: опора на длительный и разнообразный органный пункт, с характерной для него ладовой переменностью и перегармонизацией напева.

Изумительной тонкостью отмечен и чудесный лирический романс Мусоргского (кстати, жанровая ремарка „романс”, столь редкая в его творчестве, принадлежит самому автору). В отношении содержания поэтического текста, эта пьеса – наиболее дифференцированная из всех, и две ее строфы обособлены как тонально (Ми-бемоль мажор – Ре-бемоль

мажор), так и метрически (соответственно, 3/2 и 6/8). Ее простая и хрупкая красота вызывает ассоциации с дуэтом Марины Мнишек и Самозванца в Сцене у фонтана из третьего действия „Бориса Годунова”.

Однако есть и те качества, что объединяют все пьесы. Это – заложенная в стихах Г. Гейне мечтательная созерцательность, преобладание мажорных красок, светлая задумчивость и молитвенная тишина, которой соответствует хоральная фактура. И в этом отношении три миниатюры перекликаются между собой, естественно дополняя друг друга. Кстати, и менее известный, но прелестный романс Н. Римского-Корсакова на эти же стихи, созданный 22-летним композитором еще в 1866 году, удивительно близок им.

Впрочем, среди названных нами ранее сочинений возникают и другие пьесы-аналоги: признаков сходства между ними значительно больше, нежели различий. Это „Островок” С. Рахманинова и С. Таинева, „Спесь” М. Мусоргского и А. Бородина, „Горними тихо летела душа” П. Чайковского, М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова, „В крови горит огонь желанья” М. Глинки и А. Даргомыжского.

Однако значительно больший интерес, на наш взгляд, вызывают те произведения, в которых идентичный поэтический первоисточник рождает разные, а подчас – и противоположные по смыслу музыкальные образы. С этой точки зрения любопытно сопоставить романсы П. Чайковского и С. Рахманинова на стихи А. Толстого „Не верь мне, друг”. Если попытаться оценить музыку обеих пьес, не вслушиваясь в слова, легко может возникнуть ощущение, что перед нами – почти антиподы.

Миниатюра Чайковского – чудесная, щемящая элегия, характерная для творчества будущего автора „Евгения Онегина”. Ей свойственны светлая печаль, томление, постоянная неуверенность в себе и те истинно романтические вопросы, что даже не предполагают возможности ответа. В восходящем мелодическом движении, обрывающемся внезапным скачком вниз, уже угадывается интонация монолога Татьяны из седьмой картины – „Онегин, я тогда моложе”.

Рахманиновский же монолог олицетворяет порыв, юношеский восторг, упоение жизнью во всех ее проявлениях. „Весеннее половодье чувств” (по выражению Б. Асафьева), грандиозный масштаб фортепианной партии, со столь свойственной композитору триольной пульсацией, колоссальные динамические нарастания, огромная постлюдия, доказывающая то, что не выразить словами, – вот качества, заставляющие усомниться, что перед нами – все тот же текст А. Толстого.

Чем можно объяснить контраст подобной силы? Возрастными различиями авторов? Но, во-первых, в момент создания романа оба были очень молоды: Рахманинову – 23 года, Чайковскому – 29 (что для него означает ранний период творчества), а во-вторых, у Петра Ильича эта пьеса открывает *opus 6* – первый сборник вокальных миниатюр со временем окончания консерватории. Так что данное объяснение не выдерживает критики.

Гораздо логичнее предположить, что два гениальных русских композитора совершенно по-разному воспринимают стихи А. Толстого и, соответственно, акцентируют внимание на диаметрально противоположных нюансах. Для Чайковского особенно важны *сомнение*, рефлексия, неуверенность в себе, а оттого – и недоверие к собственным чувствам. Вот почему он подчеркивает смысл первой строки повторением: „Не верь, мой друг, *не верь*”. Рахманинова же куда больше впечатляют последующие строки: „В отлива час не верь измене моря, // Оно к земле воротится, любя”. Именно бушующее море чувств, шквал эмоций – вот чем обернулась его интерпретация поэтического текста.

Но важнее то, что отмеченные нами несовпадения в интерпретациях отражают принципиальные стилевые различия двух мастеров.

Столь же интересные, хотя и совсем иные, результаты дает сравнение миниатюр М. Мусоргского и П. Чайковского на текст Г. Гейне „Хотел бы в единое слово” (в переводе Льва Мая). Для будущего автора „Бориса Годунова” его чудесный лирический романс, названный „Желание”, имеет глубокий автобиографический смысл. Об этом говорит и таинственное посвящение – „Надежде Петровне Опочининой, в память ее суда

надо мной”, одно из немногих свидетельств глубокого (и, судя по всему, взаимного) чувства. Мы можем лишь гадать о том, что означал этот „суд”, но „вердикт” его, судя по всему, был благоприятным для композитора – ведь вскоре Мусоргский, по приглашению Надежды Петровны и ее братьев, перебрался к ним в Инженерный замок, где и начал работу над „Борисом”. Романсу „Желание” свойственна та хрупкая, молитвенная, идеальная красота и изысканность, то сочетание хоральной фактуры и импрессионистской красочности, тембрового разнообразия фортепианной партии, что полностью опровергают расхожее мнение современников композитора о его „самомнящем дилетантизме”, „музыкальном уродстве” и „корявлом оригинальничании”.

Столь же прекрасна и вокальная миниатюра П. Чайковского на текст Л. Мея. Вот только характер ее – во многом противоположен! В противовес целомудренному покою, созерцанию и статичности, здесь поражают сила порыва и устремленность волнообразных пассажей фортепиано, романтический пафос, восходящая секста, словно окрыляющая вокальную линию. Как здесь не вспомнить слова Эрнста Курта: „Романтизм – искусство стремления”!

И вновь неизбежен вывод: качественный поэтический текст создает возможности даже для диаметрально противоположного прочтения. Мусоргского привлекает здесь магия звучащей тишины, возможность сказать любимой женщине о „грусти и печали”, „слитой в единое слово” – слово, что будет являться ей даже во сне. Это удивительно близко знаменитым словам Фридриха Шлегеля – своеобразному символу всего романтизма: „Во сне земного бытия / Звучит, скрываясь в каждом шуме, / Таинственный и тихий звук, лишь чуткому доступный слуху”. Чайковский же акцентирует внимание на ином – на *ветре*, уносящем слово *вдаль*, на стремительном полете, бесконечно мучительном, но прекрасном поиске счастья.

Итак, многомерность и музыкальность поэтического первоисточника рождает бесконечное разнообразие вариантов его трактовки в вокальных миниатюрах. Своеобразное „творческое соревнование” композиторов-современников зачастую представляет собой лишь попытку максимально

приблизиться к сути стихотворения, раскрыть и уточнить все его подтексты. Этим и объясняется обращение к одним и тем же литературным опусам современников и даже соратников, прекрасно знающих произведения друг друга (как, например, участники балакиревского кружка), более того – их бескомпромиссный художественный „спор”, в котором, в отличие от науки, каждый открывает и доказывает *свою* великую истину. И тогда становятся возможными не только контрастные, но и диаметрально противоположные музыкальные образы, рожденные на основе прежнего, неизменного поэтического текста – лучшее доказательство неисчерпаемости, бесконечности великого искусства звуков, которое начинается там, где кончается слово!

### *Литература:*

1. Булез П. Звук и слово // Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. – М. : Логос-Альтера, Ессенто, 2004. – 200 с.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978. – 365 с.
3. Ручьевская Е. Слово и музыка / Е. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 56 с.
4. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах / А. Оголевец. – М. : Музгиз, 1960. – 524 с.
5. Слово и музыка: Памяти А.В. Михайлова: Материалы научных конференций / Научные труды МПС им. П.И. Чайковского. Сб. 36. – М. : МГК, 2002. – 358 с.

**Наливайко Марія**  
*Студентка II курсу музичного училища  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник С.А. Щітова*

**СТЕПАН РАЗИН  
– ОБРАЗ НАЦІОНАЛЬНОГО ГЕРОЯ  
В ПРОІЗВЕДЕНИЯХ Д. ШОСТАКОВИЧА,  
А. ГЛАЗУНОВА, М. ЦВЕТАЕВОЙ**

История каждого государства, многообразная и многоликая, преломляется в искусстве во многих жанрах – песне, былине, поэме... Последнюю можно считать одним из самых распространенных в литературе и музыке жанров, удобных для изображения исторических сюжетов. Исследуя феномен поэмы как результат „органичного синтеза музыкального и поэтического искусств”, Юлия Иванова отмечает, что поэма „сохраняет свои природные качества и особенности, заложенные в лирико-эпических песнях: повествовательный характер, объективность в изображении персонажей и событий, наличие текстовой символики, объединение самых интимных чувств и обобщенной исторической концепции, величие и грандиозность замысла” [1].

Персонажами поэм часто становятся исконно национальные герои – реальные или вымышленные, воины и революционеры: в армянском эпосе – Давид Сасунский, в украинской истории – Устим Кармелюк, в русской – Степан Разин.

Александр Герцен описывал Разина всего четырьмя словами: „Удаль, дерзость, злодейство, отвага”, утверждая, что будь он не казацким атаманом, а императором с армией в подчинении – „вот вам и Петр Первый”. Вся история Степана Разина и есть тот беспощадный русский бунт, о котором писал Александр Пушкин. Эта искра противостояния несправедливости и угнетению людей – самая поэтизированная черта славянского характера. Не случайно к этому образу обращались и обращаются очень многие писатели и композиторы.

Литературные произведения о Степане Разине написаны Алексеем Чапыгиным, Степаном Злобиным, Василием Шукшиным, Евгением Евтушенко... В музыке персонаж нашел отражение в народных и авторских песнях, операх Николая Афанасьева и Александра Касьянова, балете Николая Сидельникова, симфонической былине Галины Уствольской, рок-опере Владимира Калле...

Хотелось бы сконцентрировать внимание на трех произведениях, в которых этот образ нашел отражение: симфонической поэме Александра Глазунова „Стенька Разин” (1885), поэтическом цикле-поэме Марины Цветаевой „Стенька Разин” (1917), в вокально-симфонической поэме Дмитрия Шостаковича „Казнь Степана Разина” (1963). Эти произведения стали предметом нашего исследования.

Их объединяет жанровая первооснова – поэма. У Глазунова и Цветаевой поэмы выдержаны действительно в традиционном лирико-эпическом ключе. Эпическое начало представлено в изображении русской природы, могучей Волги-реки, казацкой вольницы и самого грозного атамана. Лирика сквозит в образе его возлюбленной княжны персиянки.

*Ветры спать ушли – с золотой зарей,  
 Ночь подходит – каменною горой,  
 И с своей княжною из жарких стран  
 Отдыхает бешеный атаман.  
 Молодые плечи в охапку сгреб,  
 Да заслушался, запрокинув лоб,  
 Как гремит над жарким его шатром –  
 Соловьиный гром.*

В целом, любовная линия является в этих произведениях если и не основной, то чрезвычайно важной, в то время как у Шостаковича Степан Разин – представитель народа, символ, и главное его качество – непримиримая, несгибаемая сила. А персидская княжна выступает как раз таки в качестве его единственной, но роковой слабости. Таким роковым, таинственным предстает ее образ в симфонической поэме Глазунова.

Поэма посвящена Александру Бородину и музыковеды, в частности Стасов, отмечают близость музыкального языка стилю Бородина. Богатырский размах, народность тем, дух патриотизма и бунтарства. Княжна – привычный ориентальный персонаж русской классики, близкий Шехеразаде, восточным образам Глинки и Бородина. Ее музыкальная характеристика – пленительно-женственный, глубоко лиричный образ. Задумчивая и элегичная мелодия, в первом проведении исполняемая кларнетом, имеет основу аутентичной персидской песни, использованной Глинкой в персидском хоре из „Руслана и Людмилы”. Можно предположить, что кларнет, близкий национальным восточным духовым инструментам, таким как дудук и др., выбран не случайно. Он емко и красочно передает колорит и экзотику чужеземного мотива. Солирующий кларнет звучит под мягкий аккомпанемент арфы и деревянных духовых инструментов, и тема остается таковой до самого конца.

Именно княжна видит сон о кровавой битве, о гибели своей и атамановой. Мотив сна – традиционный центр композиции в русской романтической поэме. Достижением отечественного романтизма явился сам тип романтической поэмы, построенной на взаимодействии текстов различного характера, объема и стиля, слиянии эпоса и лирики, реальности и мистицизма. В литературе признаки романтической поэмы особо видны в произведениях Михаила Лермонтова, как, например, в поэме „Мцыри”; Кондратия Рылеева в „Кавказском пленнике”; Александра Пушкина. В русской музыке эти тенденции, в частности мифологический образ сна, нашли отражение в симфонических поэмах Анатолия Лядова, романсах Сергея Рахманинова.

В цикле Цветаевой сон тоже присутствует, но снится он самому Степану, уже после смерти княжны.

*И снится Разину – сон:  
Словно плачется болотная цапля.  
И снится Разину – звон:  
Ровно капельки серебряные каплют.  
И снится Разину дно:  
Цветами – что плат ковровый.*

*И снимается лицо одно –  
Забытое, чернобровое.*

Смерть княжны – не бездумная прихоть хмельного атамана, а скорее языческое жертвоприношение, как и указано в программе – Разин приносит ее в подарок Волге, бросая за борт. И сама река во всех былинах, легендах, и поэмах о Степане Разине – вполне самостоятельный, очень важный персонаж.

Музыкально тема реки у Глазунова вырастает из русских народных песен – широких, раздольных, как и все остальные темы поэмы, так как основой музыкального материала послужила бурлацкая песня „Эй, ухнем!”, к которой Глазунов обращался не раз, и впоследствии создал ее обработку.

Почти все части поэмы Цветаевой начинаются именно образом реки-Волги, ее атмосферой:

„*А над Волгой – ночь,  
А над Волгой – сон*“.  
„*А над Волгой – заря румяная,  
А над Волгой – рай*“.

Вокально-симфоническая поэма Дмитрия Шостаковича „Казнь Степана Разина“ резко контрастирует с названными ранее произведениями. Она написана в шестидесятые годы, на текст Евгения Евтушенко. Литературный материал, взятый Шостаковичем – это часть из фундаментальной поэмы „Братская ГЭС“. „Казнь Степана Разина“ была критиками неоднократно приравнена к опере, названа „театральной симфонией“, благодаря своей рельефной сценичности. Так же произведение может быть отнесено к жанру оратории. В нем присутствуют традиционные формы – вступление, монолог, оркестровые эпизоды, опора на хоры. Взгляд художников - „шестидесятников“ на события давно минувших времен, историю 17 века сильно отличается от взглядов их предшественников. В первую очередь здесь появляется непосредственно историзм – значимость Степана Разина, как предводителя народного восстания, а не поэтизированный образ, сконцентрированный на сердечных переживаниях. Об этом

пишет в своей статье Семен Шлифштейн [3], отмечая, что музыкальный язык Шостаковича, которым написана поэма, вырастает из тенденций музыки Мусоргского. Особенно заметна связь с оперой „Хованщина”. Явно видны основные признаки критического реализма, близкого Шостаковичу – вокальные интонации поэмы обостренно-речевые.

Главный образ поэмы – человеческая стихия, простой русский народ. Тема народа – основной музыкальный материал. Вступление открывается именно этой темой – хлесткой, энергичной, изложенной в плотной аккордовой „ленточной” фактуре с характерными параллелизмами жестких по звучанию аккордовых комплексов.

Повествование ведется от лица некого рассказчика, и начинается тем, „Как во стольной Москве белокаменной” встречают Стеньку Разина. Рассказчик описывает, как реагируют на это событие разные группы людей – вор, боярыня, купец, сам царь. И постоянно повторяющийся рефрен – „Стеньку Разина везут!”. У Разина своя тема, основное проведение которой – его монолог. Сергей Слонимский утверждает, что „при всей оперности в поэме нет персонифицированных вокальных партий. Контрастные характеристики различных персонажей насыщают и партию солиста, и партию хора” [2]. Для этого композитор очень удачно использует динамические, тембровые, ладовые и tessitурные контрасты голосов. В том числе монолог Степана сопровождается хоровыми репликами. Ария Разина – это монолог-раздумье. „Стенька-Стенька, ты как ветка, потерявшая листву, как в Москву хотел ты въехать! Вот и въехал ты в Москву...”. В монологе ярко видна двойственность переживаний персонажа в двух основных интонациях: первой – ламентозной, секундовой, скорбной, и второй – богатырской, уверенной, в широком диапазоне. Переменность ритмики и динамики еще раз указывает на фольклорность материала. В своем монологе Разин предстает истинно национальным героем. Он каётся перед народом, в том, что не смог до конца довести начатое им дело, говорит, что гибнет зря.

Первая кульминация поэмы – симфонический пролог к сцене казни, исполненный могучей красоты. После него звучит

тихий, затаенный, буквально заупокойный хор „Над Москвой колокола гудут”. И сама казнь описана трепетно, образно – топор „голубой, как Волга”; струги, плывущие по топору „будто чайки поутру”. И тогда, когда палач уже занес над героем свой топор, происходит самое главное, Стенька видит в „даль и высь” в лицах, столпившихся на Красной площади, людей:

*Стоит все стерпеть бесслезно,  
 быть на дыбе,  
 колесе,  
 если рано или поздно  
 прорастают  
 ЛИЦА  
 грозно  
 у безликих на лице...*

Победа Разина очевидна, и, тем не менее, когда казнь уже свершена, вступает хор теноров – царских приспешников и приказывает народу праздновать казнь. Но заигравшие было радостнее дудки захлебываются, Красная площадь застыла, люди сняли шапки. Бьет набат, звенят колокола, и отрубленная голова Стеньки насмехается над царем. В оркестровой коде звучат преображеные и объединившиеся темы народа и Степана Разина. Не смотря на то, что Дмитрий Шостакович называет свое произведение поэмой, его многое отличает от привычной трактовки жанра.

В симфонических поэмах часто используется форма сонатного *allegro*, в то время как „Казнь Степана Разина” – произведение более сложной формы. Следующее отстранение от поэмы содержится в самой концепции, не предполагающей, романтической сюжетной линии. Перед слушателем предстает рельефное изображение истории с тем, что герой важен своим предназначением. Он герой в широком значении, без человеческих слабостей. Это связано и с текстовой первоосновой – поэмой Евтушенко „Братская ГЭС”, названной литературоведами „песней о великой стройке коммунизма”.

От поэмы отличает „Казнь Степана Разина” также и отсутствие, какого бы то ни было мистицизма, традиционного

для этого жанра, образов веющего сна, или трагического предсказания. Автором изображается историческое событие таким, каким оно могло бы быть, реалистично, что типично для искусства 60-х годов 20 века. И для произведений самого Дмитрия Шостаковича органична лаконичность, и даже конструктивизм.

Музыкальная характеристика непосредственно главного героя в этих двух симфонических поэмах очень разная. Образ Степана Разина у Глазунова не выделен из общей канвы музыкального материала поэмы, а как бы вписан в те образы, которые его окружают – он неразделим со своими казаками, музыкальная характеристика которых основывается на русской песне „Эй, ухнем” и других народных темах.

В произведении Шостаковича атаман предстает перед зрителями лично с полной музыкальной и сценической характеристикой. Однако ария Стеньки распределена между солистом и хором, что придает особую действенную накаленность его переживаниям. Хор звучит, как „внутренний голос” оппонирующий герою. Хоровая партия трактуется, как феноменально усиленный единый голос, объединяющий Разина и народ в одно целое.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что образы народных героев, пришедшие к нам из давних веков, никогда не перестанут интересовать и вдохновлять творцов. Однако же, один и тот же образ проходит сквозь призму эпохи написания произведения, политической обстановки в государстве и непосредственно личного восприятия художника. Произведения, написанные в одном жанре – поэме, об одном герое, на один исторический сюжет – различны во всем, индивидуальны и своеобразны. История о Степане Разине –ston русского народа, его героическое стремление к воле и справедливости.

### **Литература:**

1. Иванова Ю. Жанр хоровой поэмы как синтез музыкального и поэтического искусства (на примере произведений украинских композиторов XIX – XXI в.в.) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 „Музыкальное искусство”. – Одесса, 2014. – 17 с.

2. Слонимский С. Победа Стеньки Разина. Новое в творчестве Шостаковича / С. Слонимский // Музыка и современность. – Вып. 4. – М. : Музыка, 1966. – 402 с.
3. Шлифштейн С. „Казнь Степана Разина” Шостаковича и тенденции Мусоргского. – М. : Советский композитор, 1967.

**Суржиков Антон**

*Студент III курсу музичного училища  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник Л.В. Гонтова*

**ИДЕЯ ПОРЯДКА И ХАОСА  
В СИМФОНИИ О. МЕССИАНА  
„ТУРАНГАЛИЛА”**

Религиозно-философский подтекст музыки – не редкость в XX веке. Известно, что ряд произведений Сергея Танеева, Сергея Рахманинова, Игоря Стравинского, Франсиса Пулена, Арво Пярта порождены религиозными взглядами, обращением к каноническим текстам и жанрам духовной музыки.

Одним из наиболее последовательных приверженцев религиозно-философского обоснования музыки явился французский композитор, органист, теоретик и педагог Оливье Мессиан. Истоки его воззрений разнообразны: так, исследователь творчества Мессиана Т. Цареградская указывает, что взгляды Мессиана органично соединяют философию и богословие, физику, геологию и астрономию, мифологию и теорию стиха, эстетику, ритмику, эзотерику, искусствоведение. На страницах его „Трактата о ритме, цвете и орнитологии” можно встретить ссылки на Фому Аквинского и авангардного философа Анри Бергсона, создателя „интегральной йоги” Шри Ауробиндо и Альберта Эйнштейна. Композитор поражает не только разнообразием интересов, но страстным поиском глубоких истин, которые воплощаются в музыкальном языке. „Подобно Шенбергу или Хиндемиту, – пишет В. Екимовский – Мессиан создал свою совершенно уникальную систему

музыкального языка. Возникновение этой конструкции объясняется, прежде всего, редкой индивидуальностью композитора, его исследовательскими склонностями. Но, что особенно характерно, в формировании ее основных положений, „...свое весомое слово сказала и философско-религиозная позиция Мессиана” [3].

Среди художественно-философских идей Мессиана особенно важной нам кажется идея хаоса и порядка, многообразия в единстве, которая позволяет ощутить высший порядок в самом свободном и неподдающемся, казалось бы, измерению, процессе. Интересно воплощение этой идеи в так называемых „экзотических” произведениях композитора, которые посвящены внеевропейским культурам. Текучесть и непрерывность времени, заданное восточным пониманием,казалось бы, чуждо всякому логическому упорядочиванию, где каждая вещь или явление имеют свое строгое место или функцию. Именно время, природа ритма изучаются особенно тщательно Мессианом. Возникает вопрос, о каком порядке можно говорить, когда композитор полностью отказывается от регулярной ритмики и метрики, под влиянием античного свободного времяизмерения, изучения индийской ритмики, в которой Мессиан, вслед за Шарнгадевой, индийским теоретиком музыки и философом, видит мистический знак? Возможно, ответ на этот вопрос был бы однозначным, если бы не строгая конструктивность музыкального языка композитора, строжайшая организация разных уровней произведения. Это позволяет предположить, что хаос и порядок в симфонии Мессиана находятся в единстве, гармонии противоположностей.

Рассмотрим воплощение идеи порядка и хаоса на примере одного из наиболее знаменитых сочинений XX века – симфонии „Турангалила” для большого симфонического оркестра с солирующими партиями фортепиано и волн Мартено. Ее название означает „игру бегущего времени, которая неотделима от „любви”. Близость к легенде о Тристане и Изольде, однако, данная в своем космическом внеземном варианте, разрушение и восстановление, жизнь и смерть – обобщенная программа симфонии.

Отметим сразу, что неповторимое звучание симфонии связано с тем, что порядок и строгая организация проявляются комплексно, на самых разных уровнях, и прежде всего – на уровне цикла. Турангалила состоит из 10 частей, которые воплощают долгий бесконечный процесс, власть времени. Названия частей уже указывают на главные образные сферы, которые управляют этим масштабным звуковым миром и даны в разных вариантах. Одна из них – это сфера любви: „Сад любви”, „Развитие любви”, несколько песен любви. Вторая сфера – это собственно образы Турангалилы, которые излагаются в трех частях. Эти группы образов контрастны. Так, тематизм части „Развитие любви” опирается на „догоняющие друг друга” насыщенные аккордовыми комплексами, с контрапунктом ажурной линии волн Мартено.

Тема „Турангалилы 2” – это энергичная, активно развертываемая мелодия, подлинная стихия игры в изложении фортепиано. В. Екимовский считает, что именно в этих частях дается разгадка другого значения слова „лила” – как „игры жизни и смерти”. В „Турангалиле 2” Мессиан вспоминает „двойной ужас качающегося маятника в форме ножа, постепенно приближающегося к сердцу заключенного, в то время когда стены из раскаленного железа постепенно сужаются” – рассказ Эдгара По „Колодец и маятник”.

Помимо организации всего многообразия материала симфонии с помощью тематического контраста, можно обнаружить и другие способы. Например, наличие скрепляющих симфонию лейттем, которым композитор дает поэтические и символические названия: „тема изваяния”, „тема цветка” и „темперы любви”.

Первая тема – „темперы изваяния”, тяжёлая устрашающая и грубая, излагаемая тромбонами и низкими духовыми инструментами, призвана вызывать ритуальный ужас.

„Тема цветка”, которую исполняют всегда „ласковые кларнеты” (слова Мессиана) пианиссимо и в двухголосном изложении, – своеобразная аллегория двух встретившихся взглядов. Эти два образа связаны с другими противоположностями: мужское (жёсткое и агрессивное) начало и женское (нежное и цветущее). Интересной аналогией для этого

древнего символа в индийской культуре может служить современный храм в виде лотоса.

Третья тема – „тема любви” – слияние воедино двух предыдущих тем. Она интересна следующим, что в разных частях звучит по-разному интонационно, метрически и ритмически.

Что же происходит между проведениеями тем? Внедрение фрагментов без центра, т.е. атональности, незавершенности некоторых частей, например, „Турангалилы 3”: возникновение целых „островков”, в которых отсутствует высотная определенность звуков. Это – прямое воплощение хаоса.

Важной областью выразительных средств, которая участвует в создании единства порядка и хаоса является область ритма. Как известно, здесь Мессиан выступает как радикальный новатор XX века. Наиболее близким для себя определением ритма он считает определение Венсана д’Энди: „Ритм – это порядок и пропорции в Пространстве и во Времени”; здесь очевидна связь ритма и времени, поскольку порядок – это и есть некая фигура, установленный ряд долгих и кратких единиц.

Остановимся на тех качествах ритма „Турангалилы”, которые наиболее ярко воплощают эту идею. А именно, на нерегулярных ритмах, взятых из индийской традиции, которые вместе с тем, как отмечает В. Екимовский, повторяются столь регулярно, что появляются в разных фрагментах симфонии. Например, в „Турангалиле 2” накладываются друг на друга три разных ритмических рисунка, каждый из которых, нерегулярен. Но повторение их – регулярно, что напоминает технику изоритмического мотета эпохи Возрождения.

Еще удивительнее так называемые „ритмические персонажи”, как называет их Мессиан. „Те ритмы, – пишет композитор, – что увеличивают длительности – это атакующие персонажи, те, которые уменьшают – атакуемые, оставшиеся – неподвижными”.

Возникает естественный вопрос: а насколько слышит слушатель все эти ритмические сложности, всю ту ритмическую полифонию как взаимодействие этих персонажей? Воспринимает ли он это как проявление порядка?

Для того, чтобы порядок буквально пронизывал весь этот космический хаос без человека, Мессиан делает его проводником **регулярную повторяемость**, в частности, в разных тембровых группах. К этому процессу подключается и гармония: один и тот же ритмический ряд может быть оформлен и как разреженная интервальная линия, и как последование густых и диссонантных вертикалей. Мессиан предпочитает употреблять гармонию как краску, „утолщающую” мелодию и придающую ей колорит („Развитие любви”, 8 ч.).

Кратко обобщим вышесказанное. Порядок и хаос – тема не новая для музыки XX века. Сегодня, находясь уже в другом веке, мы понимаем, что музыка, как и культура в целом, находятся на границе глобального перехода в другое состояние. Отвоевала свои позиции и наука синергетика – научный взгляд на мир как единство хаоса и порядка. Воплощение этой идеи в „Турангалиле”, как мы пытались показать, трактует это несомненное единство как увлекательный, захватывающий своей красотой и ужасом равнодушия к единичному человеку процесс. Такой же процесс мы можем увидеть, например, на картинах Святослава Рериха „Священная флейта” и „Молчание”. Пережить одновременно полноту момента и его бесконечность – это свойство музыки как бы заново открывает для нас Оливье Мессиан.

### *Литература:*

1. Акопян Л. *Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. Акопян.* – М. : Практика, 2010. – 855 с.
2. Куницкая Р. *О ритме и гармонии в творчестве Оливье Мессиана / Р. Куницкая // Проблемы ритма и гармонии.* – Вып. 50. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 2011.
3. Екимовский В. *Оливье Мессиан / В. Екимовский.* – М. : Советский композитор, 1987. – 322 с.
4. Цареградская Т. *Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана / Т. Цареградская.* – М. : Классика – XX, 2002. – 376 с.

**Хотюн Олена**

*Студентка III курсу музичного училища  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник Т.М. Семеряга*

**ВЗАИМОСВЯЗЬ ЖИВОПИСИ И МУЗЫКИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ Н.К. РЕРИХА  
И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ  
ГРУППЫ ХУДОЖНИКОВ-КОСМИСТОВ  
„АМАРАВЕЛЛА”**

*Хорошая живопись - это музыка, мелодия.*

*Микеланджело*

Проблема взаимосвязи музыки и живописи на протяжении многих лет интересовала ученых, музыковедов, художников. И это не странно, так как цвет и звук является неотъемлемой частью нашей жизни, нас это окружает, это и есть наша жизнь. Привлекательность, которую мы находим в цвете и звуке заставляет задуматься, насколько глубина связь музыки и живописи и возможно ли восстановить эту связь.

Творчество Н.К. Рериха исключительное явление в истории русского и мирового искусства. Он был уникальной личностью, которую может быть полностью, до конца осознать не смогут ни современники, ни потомки. Величайший художник, крупный ученый-историк, географ, талантливый музыковед, одаренный литератор и мирового уровня активный общественный деятель. И это еще не полный список, чем занимался и увлекался Н.К. Рерих. В его живописных, литературных, научных работах соединяются знания и творчество, создавая синтез всех видов искусств, которые находятся в неразрывной связи между собой.

Эта сторона жизни Н.К. Рериха уже довольно подробно изучена многими исследователями творческого пути великого художника. Нам бы хотелось обратить внимание на иную сторону творчества Рериха – связь его картин с музыкой.

Многие ученые, искусствоведы часто отмечают, что картины Рериха очень музыкальны и гармоничны. В них

ощущается ритм линий, гармония в звучании, как будто многоголосное пение всех цветов и красок. Сам художник говорил о том, что будто аккорды Баха вводили его в тот чистый храм, который оживал при приближении к Вагнеру, Римскому-Корсакову, Дебюсси, Скрябину, „большинство моих работ внутреннее неразрывно связаны с этими именами” [2].

С детства Н.К. Рерих часто посещал оперы и балеты в Большом театре и во время посещений впечатление, от увиденного и услышанного, было настолько сильным, что ему казалось, будто музыканты играли по золотым нотам.

Очень большое влияние на художника производила вагнеровская музыка. Впоследствии, Н.К. Рерих стал первым русским художником, который создал эскизы декораций к музыкальной драме Р. Вагнера „Валькирия”. Эскизы были окончены в 1907 г., но не получили сценического воплощения и мало известны сейчас. Но в творчестве великого художника они занимают существенное место, так как именно с этой работы проявляется взаимосвязь живописи и музыки в творчестве Рериха. Ему удалось уловить дух вагнеровской музыки и воплотить его в своих работах.

Но самым любимым произведением Н.К. Рериха из музыкальной драмы „Валькирия” была музыка „Полет Валькирий”. „Какая это могучая картина, сколько в ней прозрачности и силы!” [3] – пишет свои впечатления Рерих в письме к своему младшему брату. Спустя некоторое время у художника появится картина „Небесный бой”.

В первом варианте этой картины в центральной части на огненно-красном фоне были изображены фигуры сражающихся дев-воительниц. Но в окончательном варианте картины художник убрал Валькирий, одним из ведущих компонентов сделал драматически напряженный свет, и изобразил, как писал сам Рерих, „медно-звучавшее облако – пусть сражаются незримо” [3].

Н.К. Рерих взялся за труднейшую задачу – передать средствами живописи свои музыкальные впечатления.

Художник создал много эскизов для декораций близких ему по духу опер, балетов и театральных постановок. Таковыми являются знаменитые декорации Рериха к опере А.П. Бородина

„Князь Игорь”, опере Римского-Корсакова „Снегурочка”, балету И.Ф. Стравинского „Весна священная”. В последних двух работах Н.К. Рерих стремился передать идею близости древнего человека с природой, обожествление природы, пантеизм, как основу религии.

Но это были не просто живописные иллюстрации к музыке. Н.К. Рерих говорил: „Я особенно чувствую контакт с музыкой, и точно также как композитор пишущий увертюру, выбирает для нее известную тональность, точно также я выбираю определенную гамму – гамму цветов, или, вернее лейтмотив цветов, на котором я базирую свою схему” [4].

Единение Н.К. Рериха с природой проявляется и в других его картинах. Художник очень любил различать музыку в звуках природы и изображать свои впечатления, создавая все новые и новые полотна. Рерих часто говорил о том, что человек должен слушать прекрасную музыку и пение. Без осознания значения музыки невозможно понять и звучание природы. Художественные работы Н.К. Рериха созвучны деятельности немецкого ученого Ф. Штеге, который при исследовании Ниагарского водопада в своих научных работах с удивлением отмечал, что приборы показывали до мажорное трезвучие. То есть у природы есть свой звук, свой язык, свой голос.

Художник, как никто другой смог отобразить дух природы Тибета в своих картинах. Иногда его полотна обретают музыкальное звучание. Для того, чтобы подтолкнуть зрителя к восприятию своих полотен, художник дает им очень меткие и четкие музыкальные названия.

Например, картина Н.К. Рериха „Горный аккорд”. На ней можно выделить сразу несколько планов и линий гор, которые объединяются в одну композицию, это как созвучие аккорда. Он противопоставляет контрастные тона, усиливающие эффект красок. Нижний пласт картины изображен в темно-зеленом цвете, как прима аккорда, средний пласт изображен в голубом цвете, как терция аккорда, верхний пласт изображен в желтом и серо-белом цвете – квинта аккорда. Таким образом, как-бы выстраивается цветной аккорд горной вершины. Но только тонкий человек сможет понять, различить и услышать этот аккорд.

Творческий взлет Н.К. Рериха приходится на очень непростой период в истории России, в обществе проявляются существенные изменения, а в культуре и науке чувствуется подъем. Особенно это проявлялось в научных открытиях, различных исследованиях таких ученых как Вернадский, Чижевский и Циолковский. У Н.К. Рериха, как и у многих в обществе, возникал интерес к космической теме и к космосу как таковому. Он искал доказательства связи звука и света не только в синтезе 2-х направлений, но и в том, что звук и свет взаимообратимы. Интересно объяснение Рериха в своей книге „Листы дневников” о том, что в Парижской обсерватории производились опыты по извлечению звука от звезд. Когда звезда угасает и падает на землю, ее излучение превращается в звук. Из всех перепробованных звезд наиболее мелодичный звук дает Вега. Свету, из которого этот звук рождается, нужно 27 лет, чтобы дойти до Земли.

В творчестве великого художника можно встретить картины на звездную тематику, но картин, которые посвящены именно космическим мировоззрениям, нет. Больше о взаимосвязи человека с космосом художник рассуждает в своих книгах „Учение Живой Этики”, то есть „Агни Йога”. Именно эти книги стали основой для развития многих художников-космистов в России.

Благодаря научным исследованиям о космосе начинают зарождаться новые течения и направления в искусстве, такие как космизм, интуицизм и т.д.

Яркими представителями космизма можно считать группу молодых художников под названием „Амаравелла”. История этого содружества началась в 1923 г., когда 4 художника – П. Фатеев, В. Пшесецкая (Руна), А. Сардан и Б. Сминов-Русецкий образовали группу художников интуристов „Квадрига”. Позже к ним присоединились С. Щиголев и В. Черноволенко. Встреча великого мастера Н.К. Рериха с этими юными художниками состоялась в 1926 году в Москве, когда художник вернулся со своей очередной экспедиции. Именно Н.К. Рерих предложил такое интересное и необычное название группе „Амаравелла”, что в переводе из санскрита означает „Берег бессмертных” или „Несущий свет”.

Н.К. Рерих очень внимательно отнесся к каждому из участников группы „Амаравелла”, потому что дух и настроение картин этих художников было ему близко. Участники группы часто собирались у Рериха дома и беседовали о многочисленности галактик, о музыке сфер, пытаясь постичь тем самым законы бесконечности вселенского космоса. Впоследствии, Н.К. Рерих помог художникам не только принять участие в его нью-йоркских выставках, но и определить путь их дальнейшего развития.

Творчество художников „Амаравелла” направлено на раскрытие различных аспектов космоса. Об этом они подробно рассуждают в своем манифесте 1927 г. Вот несколько положений из этого документа: „1) Произведение искусства должно само говорить за себя человеку, который в состоянии услышать его речь; 3) Сила впечатления и убедительности произведения зависит от глубины проникновения в первоисточник творческого импульса и внутренней значимости этого источника; 6) Поэтому восприятие наших картин должно идти не путем рассудочно-формального анализа, а путем вчувствования и внутреннего сопереживания – тогда их мысль будет достигнута” [5].

Содружество художников-интуристов „Амаравелла” созвучно деятельности художников-символистов и композиторов, как М.К. Чюрленис, В.В. Кандинский, А.Н. Скрябин.

Также творчество „Амаравеллы” удивительно созвучно перекликается с научными работами русских ученых-космистов К.Э. Циолковского, академиков Вернадского и Чижевского. Отмечается определенная связь научных открытий того времени с творчеством этих художников. Так, например, в 1926 г. академик Вернадский опубликовал свою научную работу „Биосфера”. Художник Щиголев откликнулся на нее своей картиной „Радиосоната”. Эволюционная идея Циолковского о лучистом человечестве нашла свое отображение на картинах Черноволенко. И уж совсем удивителен тот факт, когда создание произведения искусства наоборот опередило научное открытие. Например, картина Сардана „Рождение материи” на 2 года

опередила крупного ученого и исследователя модели расширения вселенной А. Фридмана.

Особое место в жизни и творчестве „Амаравеллы” занимала музыка, которая была своеобразным импульсом творческого воображения для осмысления мира и создания полотен. Наиболее полно эта связь проявляется в творчестве А.П. Сардана и В.Т. Черноволенка.

Сардан относился к музыке всегда очень серьезно, так как она была неотъемлемой частью его жизни. Художник окончил музыкальное училище имени Гнесиных по классу фортепиано.

Основной техникой в творчестве Сардана были импровизации, как в музыке, так и в живописи. Он очень любил экспериментировать с новыми методами извлечения звука на рояле.

Профессионально заниматься живописью Сардан начал в 1920 году и вступил в группу художников-космистов „Амаравелла”. П. Фатеева, руководителя творческого объединения, заинтересовал талантливый музыкант, который пытался рисовать звуки. Очень впечатлили работы Сардана и Н.К. Рериха, который видел в его лице продолжателя своих традиций и идей о синтезе всех видов искусств.

Сардан-музыкант и Сардан-художник, как и Чюрленис, создавал живописно-музыкальные произведения. А.П. Сардан был одним из первых, кто пытался живописными средствами проникнуть в суть акустических звуков и даже пытался нарисовать схему структуры звуковых колебаний и звуковой спектр разных инструментов.

Например, на картине „В тембре арфы”, Сардан попытался изобразить звук арфы. Многослойность звучания пространства, сотканного из кружевной графики различных тембров, настолько завораживает, что мы как-бы начинаем слышать музыку арфы. В восприятии Сардана форма начинает звучать, все вибрирует, переливается, как будто дышит. Для картины художник выбрал светлые, полупрозрачные краски, которые еще больше усиливают наше восприятие и воображение. На картине „Весенняя серенада” А.П. Сардан продолжает традиции Н.К. Рериха и главным действующим лицом картины изображает природу. Художник показал удивительную жизнь

флоры – цветы тянутся друг к другу. Картина многомерна, в ней можно представить два плана. На дальнем плане изображены огромные сказочные цветы, а на переднем – леса и реки. Эти цветы как-бы общаются между собой, возвещая радость прихода весны.

Еще один не менее талантливый художник содружества „Амаравелла”, творчество которого тесно переплетается с музыкой – это В.Т. Черноволенко. Художник обладал с рождения абсолютным слухом и любил музировать на фортепиано, параллельно создавать картины. Не зная нот, художник мог часами импровизировать на рояле. Но это были не звуковые иллюстрации к картинам, они абсолютно отдельны, как-бы дополняют изображенное, они как „голос” картины, они представляют собой одно гармоничное целое.

Музыка стала неотъемлемой частью жизни Черноволенко. Художник часто повторял, что если лишить его музыки, то и рисовать он не сможет. Недаром многие картины художника имеют музыкальные названия – „Симфония”, „Мелодия и ритм”, „Песнь звезд”, „Звуки”. Весь мир его полотен заполнен различными звуками, вибрациями.

„Аллегро” – эту картину художника хочется сравнить с окнами, открытыми в другие измерения, в параллельные вселенные. Здесь как-бы размывается структура нашего обычного 3-х мерного пространства, и мы получаем доступ к другим мирам, в которых сквозит нечто небывалое. В своих картинах художник любил использовать сквозящие сетевые структуры. Многократно наслаивая, их друг на друга, он создавал ощущение затягивающей в себя глубины. Не только картина в целом, но и отдельные фрагменты кажутся неисчерпаемые – бесконечность во всем.

На картине можно выделить несколько планов, они контрастны между собой. Все пространство изображено как движение в воздухе.

Маленькая фигура человека в правом углу картины, как будто зритель, который наблюдает за всем происходящим или как сам художник любуется своим творением.

На картине В.Т. Черноволенко „Голос” можно выделить 4 пласта, как 4 измерения, которые плавно переходят друг в друга.

На первом, нижнем плане изображены черные безликие фигуры. Пространство вокруг фигур изображено в темных тонах и более материально, твердо и угрюмо.

Чем выше поднимается наш взор по картине, тем быстрее все пространство как-бы растворяется и превращается в прозрачные белые потоки, которые стремятся к небу, к звездам.

Нам видится, что эти потоки создает человек, который стоит, как будто, на вершине мира. Потоки и пространство вокруг человека художник передал в форме завивистых, спиральных, круглых линий, создающих звучание картины. Нам кажется, что звук на этой картине это и есть человеческий голос, самый древний и идеальный музыкальный инструмент.

Может быть этой картиной В.Т. Черноволенко хотел сказать о том, что люди, которые умеют правильно использовать свои таланты, верят в свои силы, верят во что-то новое, только те люди смогут распознать истинную, вселенскую красоту.

Нам представляется, что фигуры, которые расположены внизу – это люди, которые из-за своей ограниченности, скованности, безверия не могут увидеть ту красоту, которая находится рядом. Они просто ее не замечают. Может быть, поэтому эти фигуры изображены с наклоненными головами. Они узники своей ограниченности.

Картины В.Т. Черноволенко обладают некоем феноменом. Они кажутся самосветящимися. Хотя сам художник не использовал никаких специальных красок и технологий. Исследователи жизни и творчества Черноволенка считают, что художник при написании своих картин использовал методику иконописи. Может быть, поэтому картина „Голос”, на наше мнение, становится гимном единения человека с космосом, вселенной, с Богом.

В.Т. Черноволенко никогда сам не раскрывал содержание своих работ и на традиционный вопрос: „Что вы хотели сказать этим или что изображено на картине?” – художник отвечал вопросом: „А что вы увидели здесь?”. Он не навязывал зрителю своего видения мира. Нам еще предстоит видеть и слышать эти картины-импровизации: они слишком многомерны и полифоничны…

### *Литература:*

1. Савенко С. *История русской музыки XX столетия от Скрябина до Шнитке / С. Савенко.* – М. : Музыка, 2009. – 232 с.
2. Рерих Н.К. *Листы дневника / Н.К. Рерих.* – I том. – М. : МЦР, 1995.
3. Рерих Н.К. *Листы дневника / Н.К. Рерих.* – II том. – М. : МЦР, 1995.
4. Рерих Н.К. *Листы дневника / Н.К. Рерих.* – III том. – М. : МЦР, 1995.
5. Шапошникова Л.В. *Тернистый путь красоты / Л.В. Шапошникова.* – М. : МЦР, Мастер-Банк, 2001.

**Лихопъок Антон**

*Студент III курсу музичного училища  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник В.І. Скуратовський*

### **НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Ф. ШОПЕНА: СТЕРЕОТИПЫ И ИХ ПРЕОДОЛЕНИЕ**

Музыкальный романтизм, поставивший во главу угла требование самобытности, уникальности стиля, как непременное условие для художественной личности, отмечен великим множеством необычайных проявлений творческого „я”. Но даже в эту сумбурную, взбалмошную, исполненную противоречий эпоху вряд ли удастся найти столь неповторимое явление, как Фридрик Шопен, которого Ганс Христофф Ворбс, автор монографии о Феликсе Мендельсоне, назвал „самым ярым индивидуалистом среди романтиков” [2]. Неслучайно и сегодня его имя и наследие вызывают массу вопросов и нуждаются в освобождении от целого ряда исторических и музыковедческих „штампов”.

В самом деле: маленького создателя еще небольших, детских полонезов и мазурок назовет *гением* его первый

учитель, Войцех Живный. С удивительным единодушием тем же титулом наградят юношу – профессор Варшавской Академии музыки Юзеф Эльснер, а 22-летнего молодого музыканта – его ровесник Роберт Шуман. И это – несмотря на высказывание автора „Карнавала” о том, что истинно великим может считаться лишь Мастер, в равной мере овладевший всей жанровой палитрой современного искусства – оперой и ораторией, симфонией и квартетом...

Шопена же сказанное, словно не касается. Он – Избранник, ему в этом смысле будет позволено многое, если не всё. Написав на порядок меньше произведений, нежели его предшественники (Бах и Гендель, Гайдн и Моцарт, Бетховен и Шуберт), он не только ограничивает свой творческий „арсенал” почти исключительно рамками фортепиано, но и избирает порой странные, небывалые прежде жанры, либо – поражает воображение совершенно неожиданной трактовкой того, что казалось относительно устоявшимся и традиционным. Таковы его мазурки и полонезы, прелюдии и этюды, ноктюрны и вальсы, баллады и скерцо.

Столь подчеркнутая, физически ощутимая обособленность и самобытность требуют развенчания устойчивого мифа, связанного с именем Шопена. Авторы учебных пособий, посвященных музыкальному искусству XIX столетия, постоянно отмечают как один из главных признаков романтизма – рождение новых композиторских школ. Трудно спорить, когда речь идет о М. Глинке – в России, Б. Сметане и А. Дворжаке – в Чехии, Э. Григе – в Норвегии, И. Альбенисе и Э. Гранадосе – в Испании. Но, когда Ф. Шопена и С. Монюшко называют создателями польской школы, – это вызывает, по меньшей мере, недоумение.

Во-первых, при всем уважении к таланту автора „Гальки”, писать имена Шопена и Монюшко через запятую невозможно, в силу несопоставимости величин. Во-вторых, отмеченный Г.Х. Ворбсом *индивидуализм* Шопена абсолютно исключает возможность рассматривать его как родоначальника *школы*. Гении, подобные ему, слишком одиночны (словно скала в океане), чтобы иметь *продолжателей*. Отсюда – и кажущееся невероятным сочетание в его творчестве элитарности – и

демократизма, предельной утонченности – и поразительной доходчивости. В Польше (как, впрочем, и во Франции) его уникальные творческие откровения в то время порождали лишь жалких *подражателей*...

Правда, в дальнейшем традиции Шопена обретут достойное развитие – в произведениях А. Лядова и А. Скрябина. Но это произойдет и в иной стране, и в другую эпоху.

Нуждается в пояснениях еще один расхожий музыковедческий „штамп” – о „классической” подоплеке музыкального мышления Шопена. Отправная точка подобной мысли понятна: слишком уж впечатляют закругленность, кристаллическая четкость, обманчивая простота и ясность шопеновских структур – рядом с предельно неустойчивыми, взрывчатыми, диспропорциональными формами Р. Шумана и Ф. Листа. Кроме того, по свидетельству Жорж Санд, произведения В.А. Моцарта и И.С. Баха „не сходили с пюпитра” у Шопена. Однако и этот „постулат”, на наш взгляд, не выдерживает критики. Если уж говорить о классицистских и барочных тенденциях того времени, то наиболее отчетливо они прослеживаются в творчестве Ф. Мендельсона, которому адресовано и язвительное замечание Г. Берлиоза: „Он чересчур любит покойников”.

Шопеновская же точность композиции и идеальная стройность драматургии объясняются тем, что он удивительно рано обрел свой самобытный почерк, художественный мир, который в дальнейшем высвечивался различными гранями, но, по большому счету, не трансформировался. Именно поэтому в творчестве польского гения не было заметной эволюции (в отличие от его современников Р. Шумана и Ф. Листа), и никакие противоречия между, скажем, ранними и поздними мазурками Шопена не обнаруживаются.

Однако это ни в коей мере не является свидетельством „классичности” его мышления – ни в отношении жанровой палитры, ни в смысле композиционных принципов! В справедливости сказанного убеждают и уникальные трактовки сонатной формы в Полонезе-фантазии и Баркароле, балладах и скерцо, и невероятная структура Ноктюрна соль-минор (оп. 15), представляющая собой разомкнутую сонатную экспозицию, и

разнообразные варианты „прочтений” периода в прелюдиях, и многое другое. Для нас же особый интерес представляет иной, почти не затронутый в музыкознании вопрос – о значении *католического хорала* в произведениях Шопена.

Подчеркнем, что даже в тех случаях, когда исследователи отмечают факт опоры композитора на древний жанр, дело, как правило, ограничивается простой констатацией. Так, Лео Мазель в своей замечательной работе, посвященной Прелюдии Ля-мажор, выявляет своеобразный синтез мазурки и хорала в этой 16-тактовой миниатюре [4]. Любопытным подтверждением мысли музыковеда является интерпретация крохотной пьесы тремя блистательными мастерами, двое из которых трактуют ее диаметрально противоположно. Темп и характер в исполнении Альфреда Кортого свидетельствуют о том, что крупнейший французский пианист первой половины XX века видит в Прелюдии, прежде всего, – игривую, жизнерадостно-подвижную мазурку. Зато Николай Луганский рассматривает ее как хорал, звучащий, соответственно, медленно, сдержанно и величаво. А в трактовке Марты Аргерих оба жанра сосуществуют в гармоническом равновесии.

Ярко выраженной или завуалированной хоральностью пронизаны и другие прелюдии – до-минор и Ми-мажор, си-минор и ми-минор. Впрочем, это понятно: здесь Шопен опирается на жанровый архетип баховских хоральных обработок. Однако подобная основа обнаруживается и в мазурках (ля-минор, оп. 17, До-мажор, оп. 24), и в целом ряде этюдов, что кажется невероятным для инструктивных пьес. Так, первый, До-мажорный, этюд десятого опуска представляет собой удивительное романтическое *alter ego* Прелюдии C-dur, открывающей „Хорошо темперированный клавир”. В сущности, перед нами – необычайно виртуозная арпеджиированная фантазия на хорал, в которой красота шопеновской гармонии не затмевает, тем не менее, барочную основу жанра.

Еще более очевидна хоральная природа этюдов Ми-мажор (оп. 10) и ля-минор (оп. 25). В последнем случае композитор подчеркивает жанровый инвариант строгим аккордовым складом во вступлении и коде.

Особенно же впечатляет аскетически прекрасный хорал, в котором ощутима связь с бауховской традицией, в Этюде до-минор, оп. 25. Неслучайно педагоги, как правило, советуют ученикам при разборе этой пьесы редуцировать фактуру для лучшего понимания рельефа гармонической вертикали. Такое исполнение, кстати, высвечивает и делает очевидной риторическую „фигуру креста”, лежащую в основе этюда.

Но самым неожиданным является постоянное обращение Шопена к католическим песнопениям в жанре *ноктюрна* – своего рода *лирическом дневнике* Мастера. Здесь, казалось бы, менее всего уместен хорал: в этих миниатюрах, этимологически восходящих к пьесам Джона Филда, исчезает налет привычной салонности, и рождаются самые проникновенные монологи, отмеченные высшим мелодическим богатством. И, тем не менее, средние разделы представляют собой ту или иную ипостась хорала в целом ряде ноктюрнов: соль-минор оп. 15 и Соль-мажор оп. 37, соль-минор оп. 37 и до-минор оп. 48. При этом всякий раз древний жанр „высвечивается” по-новому.

Показателен в этом смысле первый соль-минорный ноктюрн, созданный в 1833 году. Как уже упоминалось, он представляет собой фактически разомкнутую структуру – сонатную экспозицию, которую Шопен почти насильственно возвращает в конце в основную тональность. Здесь хорал выступает в качестве темы побочной партии, и этим во многом проясняется его роль. Пьеса открывается меланхолической, печальной мелодией, изобилующей трагическими безответными вопросами. Ладотональная переменность, постоянное смещение опоры с соль минора на Си-бемоль мажор и ре-минор, жанровые элементы мазурки с характерным переносом акцента на вторую долю – все создает ощущение неуверенности, отсутствия почвы под ногами. Что может стать противовесом подобному образу? Именно хорал – великий „утешитель” для романтического героя, путь которого – расстояние от отчаяния до смирения. Отсюда – и характерная ремарка „*religioso*” в побочной теме, и чистая диатоника старинных церковных ладов, и постоянный ладотональный „спор” между Фа-мажором, ре-минором и ля-минором, и строгая аккордовая фактура.

Аналогична роль хоралов и в других ноктюрнах. В этом жанре, как ни в каком другом у Шопена, раскрывается личностная трагедия художника. Именно здесь одинокий голос страдающего человека воплощен с наибольшей очевидностью в фортепианной фактуре; мелодическая линия полностью отделена от сопровождения, она высоко парит, замкнувшись в своей ностальгической печали, заставляя вспомнить слова С. Рахманинова: „У изгнанника, лишившегося музыкальных корней, традиций и родной земли, не осталось иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний”. И тогда в противовес возникает духовная мощь молитвы, хорала – как проявление диалектического закона единства и борьбы противоположностей: индивидуального – и всеобщего, отчаяния – и успокоения, монолога – и хора, хроматики – и диатоники. Именно так все и происходит в гениальном Ноктюрне до-минор, оп. 48.

Впрочем, в том же „амплуа” хорал выступает и во многих шопеновских шедеврах крупной формы: в Ре-бемоль мажорной теме побочной партии I части Сонаты № 2, в эпизоде Второго скерцо и трио из Первого скерцо, в побочных темах Баллады № 4 и Скерцо № 3. Думается, приведенных примеров достаточно, чтобы понять: в творчестве великого польского музыканта древнему жанру отведена важнейшая формообразующая и драматургическая роль. Именно его противопоставление лирико-элегическим и трагическим монологам создает неповторимое равновесие, свойственное музыке Шопена, удивительный баланс классических и романтических черт, из которого рождается мгновенно узнаваемый, самобытный, элитарный – и, в то же время, демократически доходчивый мир его творений.

### *Литература:*

1. Венок Шопену // Сборник статей. – М. : Музыка, 1989. – 280 с.
2. Ворбс Г.Х. Феликс Мендельсон-Бартольди: жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Г.Х. Ворбс. – М. : Музыка, 1966. – 318 с.

3. Зенкин К. *Фортепианная миниатюра Шопена / К. Зенкин.* – М., 1995. – 150 с.
4. Мазель Л. *Исследования о Шопене / Л. Мазель.* – М. : Советский композитор, 1971. – 247 с.
5. *Отзвуки Шопена в русской культуре / Отв. ред. Н. Филатова.* – М. : Индрик, 2012. – 192 с.
6. *Фридрик Шопен: Збірка статей // Редактор-упорядник Я. Якубяк.* – Львів : Сполом, 2000. – 245 с.
7. Цыпин Е. *Шопен и русская пианистическая традиция // Е. Цыпин.* – М., 1990. – 224 с.

**Рижкова Світлана**

*Студентка I курсу музичного факультету  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник Л.В. Гонтова*

**АВТОРСКОЕ РЕШЕНИЕ ПРИНЦИПОВ  
НЕОКЛАССИЦИЗМА О. РЕСПИГИ  
(на примере Григорианского концерта  
для скрипки с оркестром)**

Жанры средневековой музыки продолжают привлекать внимание композиторов разных эпох. Этот интерес к музыке прошлого оформился в XX веке в направлении под общим названием неоклассицизм, понятие которого впервые появляется в письме Ф. Бузони к П. Беккеру: „Под понятием младоклассицизм я понимаю освоение, отбор и применение всех завоеваний опыта предшествующих эпох и включение их в крепкую и совершенную форму” [4].

Неоклассицизм был связан с целым рядом причин, как субъективных, так и объективных. Если объективные причины кажутся более понятными и исследованными, так как они проявляются у целого ряда авторов или школ, то есть имеют всеобщий характер, то причины субъективного плана являются непредсказуемыми и менее очевидными. Это объясняется крайней неоднородностью неоклассицизма, его различными

национальными вариантами. Проявления неоклассической тенденции могли выражаться как в виде полемики с каким-либо новаторством (в случае с „Шестеркой”, выступившей против языка Дебюсси), так и в виде многочисленных обращений к старинным жанрам (токкаты, танцы, замена сонаты концертом для самых разных составов), наконец, в виде решительного поворота в сторону полифонии.

Обращение к столь давней музыке было связано с желанием не только понять прошлую эпоху, но и значительно обновить свой собственный язык и формы выражения. Строгие, бесстрастные, всегда одноголосные мелодии григорианских хоралов – казалось бы, они должны были остаться только в средневековой духовной музыке и никогда не „выйти” на светскую сцену. Но случилось совсем по-другому. К мелодиям григорианского хорала обращались композиторы всех без исключения эпох – его использовали Бах, Моцарт, Лист, Берлиоз, Стравинский, Рахманинов, Мессиан.

Что же может найти современный музыкант в воскрешении мотета или шансон, мессы или кондукта, пусть даже в обновленном варианте?

Многослойная музыка средневековья, тем не менее, имеет мощные стержневые принципы, специфические и яркие, которые имеют большой музыкальный потенциал. Один из таких принципов – наличие сакрального первоисточника, вмещающего проверенные восприятием тысяч слушателей выразительные принципы: тотальная плавность мелодической линии, сплошное пение без пауз, модальность, система мелодических формул. И что особенно важно – внеличностный, отрешенный характер звучания.

В эпоху кризиса классического мелоса возврат к культуре мелодического развертывания характерен для многих композиторов. Так, в начале XX века, – когда тенденции авангарда стремительно захватывали Европу, – многие итальянские композиторы увлекались старинной музыкой. Это был один из пунктов национального музыкального общества Италии. Глава музыкального итальянского неоклассицизма А. Казелла подчеркивал в своих статьях, что „в нашем желании

воздорить классические ценности было нечто глубокое, и оно не может быть объяснено только лишь причудами моды...” [3].

Наше внимание привлекло творчество другого мастера итальянской музыки начала XX века, современника Казеллы, **Отторино Респиги** (1879 – 1936), в музыке которого возрождение старинных жанров, в частности Григорианского хорала, играет важную роль.

По мнению С. Богоявленского, исследователя итальянской музыки, Респиги, в отличие от своих современников, всегда был осторожен в отношении новых выразительных средств и обладал устойчивостью стиля, довольно редкой для XX века. Григорианским хоралом Респиги увлекла его ученица и жена Эльза, которая занималась староцерковным пением. Слушая занятия Эльзы, Респиги задумал, по ее словам, „освободить григорианские напевы от жестких рамок католической литургии” [3].

Тема григорианского хорала не единожды встречается в творчестве Респиги. Летом 1919 года композитор сочинил фортепианный цикл „Три прелюдии на григорианские темы”. Позднее на основе этого цикла он создал большое оркестровое сочинение. А уже потом подобрал к нему название – „Церковные витражи”. И такое название не случайно – для католического искусства витражи, бесспорно, кажутся таким же символом, как и григорианский хорал. „Глазами небес” называли огромные витражные окна готических соборов.

Объектом нашего рассмотрения стал Григорианский концерт для скрипки с оркестром (1922), первоосновой для которого послужила григорианская секвенция „*Victimae paschali*”. Авторское решение композитором неоклассицистских принципов – проблема данной работы.

Трехчастный концерт как бы возрождает практику работы с сакральным первоисточником, который помещен в центр сочинения – 2 часть. Секвенция излагается в полном объеме, то есть звучат все строфы, которые разнятся по длине и рифме. Что же отличает работу Респиги с григорианским хоралом? Этот вопрос особенно важен, так как использование григорианских напевов, как известно, имеет огромную историю и отличается разнообразием. Достаточно вспомнить, как разнились принципы

работы с первоисточником у Дюфаи и Окегема, Обрехта и Депре. Общая тенденция была такова: григорианский напев мог использоваться частями, мог выключаться из хоровой ткани. Например, у Обрехта на первом плане работа со свободными голосами и внимание к слову, а у Депре григорианский хорал служит материалом для сложного интонационного развития свободных голосов. Главное заключается в том, что работа с нерегулярной ритмикой и связной мелодической линией стала основой для бурного развития музыкального языка.

Респиги, напротив, как бы презентует секвенцию в чистом виде, в ее диатоническом ладовом своеобразии (ре дорийский, тон 1), сопровождает мелодию у скрипки модальными гармониями. Их параллельное движение подчеркивает линейность и бесполутоновость, что придает звучанию величественное и отрешенное начало. Дальнейшее развитие хорала вовсе не связано с полифонической тканью. Композитор трактует его как материал для богатейшего полимелодического развития. Возникает как бы цикл свободных вариаций, где первоисточник растворен в романтической экспрессивной стилистике. Несмотря на кажущееся противоречие между столкновением стилей-антиподов, перед нами – вполне романтическое контрастное сопоставление разных стилей и жанров. Для Respigi это органично, ведь он учился у М. Бруха – одного из мастеров позднеромантического концерта. При сравнении фрагментов концерта Бруха и концерта Respigi выясняется, что есть сходство приемов изложения материала, прорастания романтических формул, однако Respigi сохраняет звуковой образ хорала (либо в виде тембровой вариации, либо свободного развития мотивов).

Цепь центральных вариаций максимально удалена от первоисточника в пользу непрерывности мелодического развития, множественности интонаций. Возвращение хорала изменено: его звучание лишено отрешенности и суровости, вместо этого – хрупкость и тонкость мелодических фраз, мгновенно развернутых в концертные каденции скрипки. Для окончательного ангельского звучания хорала Respigi вычленяет наиболее рельефные его интонации, приводя все интенсивное,

гармоническое движение части не к ре дорийскому, а Рейонийскому.

Кратко затронем вопрос об отношении крайних частей к первоисточнику. Мы не обнаружили в них такого цитирования секвенции, однако обе части – это масштабные жанровые вариации на интонационные формулы хорала, что соответствует его структуре. Вспомним, что для многих композиторов именно сцепление мелодических формул – одна из притягательных черт григорианского пения. Так, О. Мессиан тщательно изучает эти комбинации мотивов в григорианнике. Но использует это с иной целью, чем Респиги. Мессиан черпает из григорианского пения единство этих формул, волновую природу, органическую периодичность. Для Respigi григорианника важна, как повод для пышного, виртуозного мелодического стиля, насыщенного также волнообразным развитием.

Обобщим вышесказанное. В свете эволюции музыкального языка и тех подходов, которые может предложить современная гуманитарная наука, обращение к средневековому материалу – не только диалог стилей. Это отражение изменения сознания. Следуя уже сложившейся к XX веку традиции использовать средневековые мелодии, Respigi остается верен своему, как мы уже упоминали, рано устоявшемуся позднеромантическому стилю. В григорианском хорале он выявляет и укрупняет свободное нерегулярное развертывание и строит на этой основе дальнейшее непрерывное развитие. Авторское решение принципов неоклассицизма мы видим в органичном соединении стилистики григорианского хорала и романтической концертности.

В условиях утраты выразительной роли мелодии в XX веке, кардинального изменения рисунка и наполнения, плавность и простота григорианники кажется нам сверхинформационной. Но не это ли является тем недостающим пазлом в современном искусстве?...

### **Литература:**

1. Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. Акопян. – М. : Практика, 2010. – 855 с.

2. Баева А. *Оперный театр И.Ф. Стравинского / А. Баева.* – М. : Красанд, 2009. – 304 с.
3. Богоявленский С. *Итальянская музыка первой половины XX века / С. Богоявленский.* – Л. : Музыка, 1986. – 144 с.
4. Варунц В. *Музыкальный неоклассицизм / В. Варунц.* – М. : Музыка, 1988. – 80 с.

**Хозяїнов Олексій**

*Студент IV курсу музичного училища  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник Т.М. Семеряга*

**МУЗЫКАЛЬНАЯ САТИРА  
В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА  
КАК СРЕДСТВО ОТОБРАЖЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ  
(на примере ранних балетов Д. Шостаковича)**

Дмитрий Дмитриевич Шостакович, фамилия этого гениального музыканта, произнесённая вслух, у каждого современного образованного человека сразу вызывает в памяти тревоги мятежного XX века. В голове сразу вспыхивает трагическая судьба великого творца, который отдал искусству все свои силы и целую жизнь. Изучая его биографию, понимаешь, что пришлось испытать этому человеку, какие трудности судьба ему преподнесла. Но он выдержал, и смог подарить человечеству лучшее, что было в его жизни, свою музыку. Ведь только музыка держала композитора, давала надежду. Ужасные события XX столетия не могли не повлиять на искусство Д.Д. Шостаковича. Он словно прятался между нот своих произведений.

Композитор находился большую часть жизни, словно в капкане, за ним постоянно следили и каждый его новый шаг был известен и многократно обсужден. Более трагической личности в советской музыке XX века трудно найти. Но ведь композитор не сразу попал в жестокие тески власти. Он тоже был молод и юн, полон сил и творческой энергии.

Мы попытались посмотреть на личность и творчество молодого Дмитрия Шостаковича сквозь призму его двух ранних балетов. Прежде всего, обратились к письмам, потому что это не просто источник информации, а материал, с помощью которого можно понять богатую душу художника. Шостакович, как почитатель Гоголя, Чехова, нередко вставляет в письма цитаты из любимых произведений. И сам стиль, которым композитор ведет переписку, очень напоминает сатирические рассказы того же Гоголя и Чехова. А стиль письма, это так же и черта характера. Например, вот что он пишет своему другу И.И. Соллертинскому в 1933 из санатория в Гаспре: „Морда у меня форменное бордо. На нервной почве. Тут и вертись: нервничаю из-за того, что морда форменное бордо, а морда форменное бордо из-за того, что нервничаю. Своего рода квадратура круга. Ночью клопы. Меня не кусают, а жену кусают. Мне плевать, а она делает вид, что плевать, т.к. инициатива поездки принадлежит ей и поэтому ей приходится делать хорошую мину при плохой игре” [6].

Писем такого характера очень много. Можно найти его строки об его увлечении спортом, а точнее футболом. В письме к Яворскому мы читаем: „В городе у меня есть крупная приманка: футбольные матчи на первенство СССР. Я нежно полюбил это поучительное зрелище и уже в течение пяти лет не пропускаю ни одного матча. В этом деле я уже приобрел некоторую квалификацию и являюсь зрителем академического толка” [1].

В это время, а именно 20-30 годы, пору молодости и неудержимого творческого вдохновения, Д.Д. Шостакович как все начинающие композиторы наверняка, хотел потрясти своей музыкой весь мир. И вот возникают его первые значимые произведения, 1-я симфония, имевшая бурный успех в музыкальном мире. Опера „Нос” на сатирический рассказ Гоголя. Дерзкая, новаторская 1-я соната для фортепиано и сатирический цикл пьес „Афоризмы”.

Эти произведения современниками были не поняты и отвергнуты. А уже в них мы находим черты будущего стиля великого мастера, двойной смысл, некоторая издевка и насмешка над рутиной и консерватизмом. Наше внимание

привлекли два балета молодого Д.Д. Шостаковича. Это „Болт” и „Золотой век”. Балеты, которые композитор считал своими неудачными опусами но, тем не менее, эти произведения предоставляют нам панораму раннего стиля автора, изначально как очень яркого театрального мастера.

В начале 30-х годов XX века советскую музыкальную жизнь захватила идея создания нового типа балета, поэтому подвергались изменениям традиции классических образцов жанра. Как пишет один из выдающихся советских музыковедов изучающих творчество Шостаковича С. Хентова: „Пытались подвергнуть ревизии классическую хореографию, ломая специфику балета, сделать его прямолинейно-агитационным зрелищем, с классовыми характеристиками персонажей. В поисках какой-то новой системы танцевальных движений выдвигали пантомиму, сатирический характерный танец” [5].

Все эти черты мы находим в ранних балетах. Идея создания „Золотого века” была предложена Д.Д. Шостаковичу дирекцией ленинградских театров в 1929 году. В январе того же года был проведён конкурс на лучшее либретто и победил сюжет под первоначальным названием „Динамиада” Александра Ивановского. Только позже балет переименуют в „Золотой век”. Сюжет был направлен на современные реалии, где участвовали две спортивные команды, сталкивались представители капитализма и социализма. Первоначально Шостакович предложение Дирекции Гостеатров отклонил. Либретто „Динамиады” показалось ему неинтересным. „Может быть, Вы помните историю зарождения этого балета? – писал он режиссеру Николаю Васильевичу Смоличу уже после премьеры, 30 октября 1930 года. – Напомню: я руками и ногами отбивался от предложенного мне либретто. Вначале Вы меня в этом поддержали. Потом переменили тактику и решили, что этот балет надо писать. Я Вас послушался...” [3].

Особое внимание по требованию Художественно-политического совета было уделено противопоставлению буржуазного загнивающего запада и революционного СССР, соответственно, как говорил сам композитор, здорового физкультурного танца советских людей и нездоровой эротики танцев Запада. Физкультура прочно вошла в жизнь советского

человека. Как пишет исследователь Светлана Катонова: „Стремление передать ритм новой эпохи, бурный рост молодого социалистического государства, величие его свершений вызвало интерес к пластике спортивных упражнений, к физкультурным парадам-зрелищам. Физкультура и акробатика подсказывали новые динамичные формы, как представлялось тогда, созвучные мажорному эмоциональному тонусу жизни” [3].

Подготовка спектакля проходила не слишком удачно. Было множество разногласия между режиссёром и композитором, в частности из-за неопытности в постановках балетов Эммануила Каплана. Но премьера прошла достаточно успешно. Шостакович писал Любинскому, которого в эти дни не было в Ленинграде: „Дорогой Захар Исаакович. Позавчера состоялась премьера „Золотого века”. Коротко говоря, спектакль удался. Все мы, его авторы, имели большой успех. Рецензий еще не было, но это и не столь важно. Важно то, что и вчера, и позавчера публика оценила наши труды. Спектакль до такой степени удался, что 6 ноября его будут показывать на торжественном заседании Ленинградского совета. Наибольшим успехом пользовались второй и третий акты. Первый почему-то не „дошел”. Я объясняю это некоторой изощренностью танцевальных номеров. А в общем, приезжайте и посмотрите сами” [3].

Но позже, все таки, критика обрушится на балет, из-за его сырого не продуманного до конца сюжета, рыхлости драматургии. В журнале „Рабочий и театр” появится большая статья театрального критика Юрия Бродерсена под названием: „Легализация приспособленчества”. Критике была подвергнута в ней работа всех создателей спектакля: либреттиста, режиссера, балетмейстеров, художника не тронули только композитора. Многочисленным нападкам подвергался антракт к 3 действию, а именно оркестровая версия песни американского композитора Винсента Юманса „Чай для двоих” названная и переделанная в советском союзе как „Таити – трот”, как символ буржуазной идеологии, которая проникла на сцену советского театра.

Но все же, музыка балета занимает важное место в творчестве молодого композитора. Это и есть квинтэссенция раннего стиля. Мелодизм Шостаковича наполнен гротеском и сатирой с прыгучими линиями, диссонирующими аккордами, и

звуковыми пятнами. Как, например, в номере под названием Полька „Однажды в Женеве”. Оркестровка очень острыя с гобоем – пикколо, крякающими деревянными инструментами и словно смеющимися медными духовыми. Еще более популярный номер „Таити – трот”, что можно перевести как „Фокстрот на Таити”, привлекает внимание не только очень выразительной игрой с тембрами, но и историей создания. Молодой Д.Д. Шостакович впервые услышал этот фокстрот в 1927 году в доме дирижера Николая Малько, и ему не понравилась оркестровка. Малько предложил пари на 100 рублей Шостаковичу за новую оркестровку, которую композитор должен сделать за один час. Шостакович справился за 45 минут. В этой музыке мы снова можем видеть задор молодого автора, который играет тембрами, после начального проведения темы у струнных он поручает ее ироничному гобою, в сопровождении ксилофона, или группе духовых с тромбоном и его издевательским глиссандо, который так часто возникает в балете.

Не полной была бы картина, если бы Шостакович не изобразил массовую сцену. Это пародия на советские марши с их гордой величавостью, псевдо-пафосом, решительными интонациями. Оркестровка снова поражает своей изобретательностью, с пионерскими помпезными тембрами медных духовых, воинственным бездушным малым барабаном. Упругий ритм, который словно пружина подгоняет все вперед. Но музыка словно расходится со сценической картиной, мы видим ликующий парад, но в оркестре все завывает и смеется. Сегодня балет открыт к экспериментам в особенности с либретто, и до сегодняшнего дня ставится в театрах.

Следующим творческим экспериментом юного Шостаковича был балет „Болт”. Сюжет балета, который композитору был предоставлен, написал Виктор Смирнов, директор театра МХАТ-2, не профессионал-драматург, но человек с интересными творческими идеями. Сюжет направлен на типичные советские реалии, как говорил Федор Лопухов: „Включить театр в борьбу против тех, кто стоял на пути индустриализации страны! Показать на сцене рабочий люд, который никогда не появлялся в балетном спектакле, цех завода,

клуб, развлечения комсомольцев!” [3]. Шостаковичу, которому этот балет заказали, относился к либретто с все тем же ироничным чувством. В письме Ивану Ивановичу Соллертинскому он описывает сюжет балета „Болт”: „Содержание очень актуальное. Была машина, потом испортилась (проблема изнашиваемости материала). Потом ее починили (проблема амортизации), а заодно и новую купили. Потом все танцуют у новой машины. Апофеоз. Все это занимает 3 акта” [6]. И хотя И.И. Соллертинский уже тогда указывал на недостатки либретто, Шостакович писал музыку с большей характеристичностью и индивидуализацией образов.

После премьеры, в адрес постановщиков снова посыпалась критика, обвинявшая всех в формализме и вульгарности. Обвиняли по большей мере именно драматургию и хореографию, что композитор и балетмейстер разошлись по вкусам, и музыка была как бы сама по себе. Балет продержался недолго два с половиной месяца после премьеры 8 апреля 1931 года.

Очень показательно начало, где представляется характеристика комсомольцев, ударников труда. В первом номере „Зарядка. Радио-ритмическая сцена”, Шостакович, используя искусство пантомимы, показывает нам типичную культуру физических упражнений для развития мускулатуры, а значит повышение работоспособности и ускорение темпов. Весь коллектив завода делает производственную зарядку и только один персонаж Лёнька Гульба не попадает в ритм, он и будет главным отрицательным героем. После чего открывается завод и музыка приобретает характер помпезно-гротесковый, словно пародия на массовые события того времени. Оркестрован номер только медными духовыми инструментами, словно заводской оркестр, с четким ритмом, и фанфарной мелодией.

Дальше композитор показывает жизнь не простого советского „трудяги”, а посетителей местных кабаков, то есть мещан. Как и в балете „Золотой век”, композитор сталкивает два образа жизни. Сразу мы слышим танго, где мелодию поет тромбон на глиссандо, словно характеризуя всех посетителей кабака. Это не утонченные чувства, а пьяный танец непонятного происхождения. Танец-характеристика „Иван Штопор и Федор

Пива”, показывает двух типичных прожигателей жизни, название говорит само за себя. Музыка с гротесковой напыщенной мелодикой, гудящими медными духовыми. Еще одна яркая музыкальная характеристика дана бюрократу Козелькову. Шостакович соединяет два противоположных тембра, флейты пикколо и фагота, а также излюбленный завывающий тромбон. Используя эти средства, а так же простую мелодию, композитор рисует образ типичного подхалима и подлизы.

Интересна массовая сцена всех участников пивной. Внезапно слышно ритм хабанеры, который Шостакович использует для характеристики страсти, как пародию на всю жизнь мещан. И хотя оба балета, как было уже сказано ранее, очень мало продержались на сцене, композитор сделал из музыки две сюиты одноименных названий. По воспоминаниям Исаака Гликмана, друга Шостаковича, о концерте 1933 года в Большом зале ленинградской филармонии, мы читаем: „На нем исполнялись: Пассакалья с органом из „Леди Макбет Мценского уезда” <...> Этот шедевр Шостаковича был горячо встречен публикой, но более шумный успех выпал на долю двух сюит из балетов „Золотой век” и „Болт”, номера из которых бисировались” [2].

Мы попытались понять эстетику молодого автора, с дерзкой, хулиганской натурой. Сатира ранних произведений Д.Д. Шостаковича была его состоянием духа, юным мировоззрением, а в поздние годы стала средством для выживания среди бесчисленных нападок власти, обвинений в формализме, критики со стороны гордых и бездарных современников. Все это в поздние годы попадет на страницы партитуры произведения „Антиформалистический раек”. Если вспомнить цитату Чарли Чаплина, который говорил „Мы смеемся, что бы не сойти с ума”, то становится понятно, что Шостаковичу смех был жизненно необходим. И смех в виде сатиры так ярко проявляется в „Болте” и „Золотом веке”.

Конечно, ранние балеты не могут конкурировать с величайшими полотнами, такими как 5, 7, 14 симфонии, струнными квартетами и многим другим. Но эти два балета живут, и сочинения молодого Д.Д. Шостаковича столь яркие и

красочные, что он достигает улыбки слушателя чистой музыкой, даже без сценического действия. Это очень трудно и говорит о потрясающем таланте композитора.

### **Литература:**

1. Брагинский Д. Спорт в жизни и творчестве Шостаковича : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 „Музыкальное искусство”. – СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008. – 18 с.
2. Гликман И.Д. Письма к другу: письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / И.Д. Гликман. – М. : Композитор, 1993. – 336 с.
3. Катонова С. Музыка советского балета. Очерки истории и теории / С. Катонова. – Л. : Советский композитор, 1979. – 296 с.
4. Роузберри Э. Шостакович / Э. Роузберри. – Челябинск : Урал, 1999. – 211 с.
5. Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество / С. Хентова. – Л. : Советский композитор, 1985. – 544 с.
6. Шостакович Д.Д. Письма И.И. Соллертинскому / Публ. и подгот. ил. Д.И. Соллертинского; Предисл. Л.Г. Ковнацкой; Подгот. текста Д.И. Соллертинского, Л.В. Михеевой, Г.В. Копытовой, О.Л. Данскер. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 276 с.

**Яблокова Катерина**  
*Студентка II курсу музичного факультету  
 Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
 Науковий керівник Л.В. Гонтова*

### **НАИВНОСТЬ КАК ТАЙНА: „ГАЛАНТНЫЕ ПРАЗДНЕСТВА” ПОЛИЯ ВЕРЛЕНА И КЛОДА ДЕБЮССИ**

Как известно, в эпоху символизма музыка занимала ведущее место в системе искусств, так как именно она была способна в совершенстве передавать невыразимое. Эта идея исходила, прежде всего, от поэтов и литераторов – таких, как Стефан Малларме, Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артур Рембо.

Именно это „омузыкаленное слово”, рожденное символистами, находило отклик в композиторской среде. Поль Дюка не без основания говорил: „Самым сильным влиянием, которому подвергся Дебюсси, было влияние литераторов” [3]. Да и сам композитор отличался прекрасным литературным стилем, который проявился в фельетонах, рецензиях и статьях, относящихся к 1901 – 1915 годам. Общение с такими поэтами, как Банвиль, Мюссе, Кро, Бурже, Верлен, Малларме, Бодлер, По, оказалось чрезвычайно важным для становления своеобразной и новаторской эстетики Дебюсси, и заставило острее ощутить проблему специфики музыки. Почему это произошло?

Молодое поколение поэтов восторженно приветствовало свободу творческого самовыражения, которая изменила все уровни поэтического текста – от художественных образов и лексики до конкретных приемов стихосложения. Так, Поль Верлен стремился в своей поэзии передать движение и процессуальность художественного образа. Он воспринимал его не как завершенную во всех деталях фреску, но как отражение потока сознания, непрерывной изменчивости эмоций и ощущений.

Сопоставим эти новаторские принципы с высказываниями Дебюсси, которые сближают его с эстетикой символистов: „Музыка не сводится к более или менее верному воспроизведению природы, она способна открывать тайные связи между природой и воображением” [1]. При всем несомненном увлечении литературным символизмом, композитор ставит перед современниками главный вопрос – что есть музыка?

Музыка в понимании Дебюсси – таинственная математика, элементы которой входят в состав Бесконечности. „Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? – спрашивает Дебюсси. – Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию; и, какие бы усилия к этому ни приложить, никогда не удаётся найти гармонии ни более точной, ни более искренней” [1]. Такое

слияние музыки с органичностью природного мира связано у композитора с его творческой смелостью: „Я ненавижу всяческие доктрины и их дерзости. Поэтому-то я и хочу записать музыкальные сны при самой полной отрешенности от самого себя. Я хочу воспеть свой внутренний пейзаж с наивным простодушием детства” [1].

Оираясь на высказывания композитора, сформулируем и проблему нашей работы: как же сочетается изысканность музыкального языка Дебюсси и текстов символистов с тем „наивным простодушием детства”, о котором так проникновенно пишет Дебюсси?

Для ее решения (разумеется, неокончательного), обратимся к вокальному творчеству Дебюсси, где его связь с символизмом наиболее очевидна – в частности, к вокальному циклу на стихи П. Верлена „Галантные празднества”.

Работа над этими поэтическими текстами охватывает десятилетие с 1881 по 1891 год, отмеченное формированием эстетического кредо композитора и становлением его индивидуального стиля.

Выбранные Дебюсси стихотворения отражают уникальность поэтического языка Верлена и что еще более важно – соответствие его эстетике Дебюсси. Исследователи отмечают, что секрет воздействия лучших стихов Верлена в том, что при всей их формальной изысканности и виртуозности они выливаются непринужденно и естественно. „Поэтическая фраза Верлена образует единство, она переливается из стиха в стих, из одного размера в другой, передавая изменчивую и текучую линию внутренней мелодии” – пишет французский литературовед Ги Мишо [2].

В текстах этого цикла Верлен обращается к искусству 18 века, известного своими фривольными сценами, театральностью, пасторалями и классицистской ясностью. Чем привлекли Дебюсси эти изящные поэтические стилизации галантного века? В первую очередь театральностью, пронизывающей все основные жанры культуры века Просвещения.

В половине текстов цикла царит атмосфера комедии дель-арте, которая, как известно, опиралась на стихию импровизации актеров. Однако нередко за комедийной маской скрывался

живой человек. Это человек, реагирующий на самые незначительные детали жизни, которые служат ему поводом для выявления его настроения.

Миниатюра „Марионетки” – яркая театральная сценка. Несмотря на то, что главные герои – не живые люди, а персонажи-маски с типизированными чувствами, их кукольность передана в музыке с поразительной живостью и правдивостью.

Кажущаяся случайность образного ряда подчеркивает метрическая организация стихотворения Верлена: прихотливость чередования четных и нечетных метров. В сценке – 4 разных героя. Герои первой строфы – Скаромуш и Пульчинелла, вынашающие „злой замысел”; во второй строфе – доктор Болонэ, собирающий целебные растения; в третьей – дочь доктора Болонэ, гуляющая по аллеям полунасаждая; в четвертой – „воплощение мечты” юной дочери Болонэ – испанский пират, о тревоге которого громко кричит соловей.

Художественные приемы Верлена создают атмосферу итальянского театра марионеток, где все чувства выражены прямолинейно и „плакатно”, где нет тонких внутренних переживаний.

Но не только эта „кукольность” привлекает Дебюсси. Создавая музыкальную интерпретацию стиха, он, в первую очередь, воссоздает стремительность разворачивающегося действия, в рамках непрерывного фактурно-мелодического движения. Этому способствует куплетно-строфическая форма миниатюры, ясная аккордовая вертикаль, основанная, главным образом, на трезвучиях, но с как бы „неправильными” ладовыми сдвигами. Интересна и примитивно-регулярная, приплясывающая по-детски мелодика, в которой причудливо соединяются фигуры итальянской тарантеллы и французской польки.

Своеобразный диптих с „Марионетками” составляет „Пантомима”. Эксцентричный спектакль, так же последовательно представляющий 4-х персонажей. Пьеро (1 строфа) деловито „осушает флакон” и „принимается за паштет”; Кассандра (2 строфа) „проливает слезу о своём обездоленном племяннике”; „Плут Арлекин” (3 строфа) „готовит похищение

Коломбины” и одновременно отрабатывает новый пируэт; Коломбина (4 строфа) единственная „мечтает, удивляется...”.

С „Марионетками” эту пьесу сближает ярмарочная, ироничная атмосфера, обобщенная изящная танцевальность, в которой преобладают угловатые ритмы и намеренно-нелогичные гармонические обороты, „механичное” хроматическое движение, а также „схематизированные” квадратные построения. Эффект неуловимости и прихотливости мелодико-гармонического решения направлен на создание атмосферы яркого театрального представления *dell'arte* – спектакля условного, гротескного. Вспомним, что театральные сказки К. Гоцци в традициях дель-арте как бы возвышали своей искрометной театральностью бытовые приземленные жанры. Именно это качество придает миниатюрам Дебюсси особую утонченность и оригинальность.

В стихотворении „Мандолина” эстетика ушедшей эпохи воссоздана поэтом еще резче. Так, свое прямое отражение находит жанр „галантных празднеств”, созданный французским художником Жаном-Антуаном Ватто (1684 – 1721). Изображение светского время препровождения на открытом воздухе, где возлюбленных объединяют звуки музыки и забавы, пронизано у Ватто едва уловимыми эмоциональными нюансами, поэтической атмосферой, что придает „галантному торжеству” оттенок ирреального, ускользающего миража.

Верлен открывает стихотворение прямой цитатой названия картины Ватто „Дарители серенад” (героем полотна является музенирующий на мандолине Мезеттин); поэт насыляет стихотворение масками итальянской комедии *dell'arte*, любуется мельчайшими деталями их элегантных нарядов. Однако Верлен своеобразно воплощает и присущую галантной эпохе „интригующую двойственность”, неопределенность границ между театрально-иллюзорным и действительным миром. Исключительная музыкальность стихотворения, изысканная инструментовка создают характерные словосочетания напрямую связанные с музыкой („les donneures de sérénades” – „дарители серенад”, „la mandolinjase” – „стрекочет мандолина”, „les belles écouteuses” – „прекрасные слушательницы”, „les ramureschanteuses” – „поющие ветви”).

Музыкальная версия „Мандолины” представлена К. Дебюсси в жанре *серенады*, где композитор воссоздает лишь облик этого жанра: в начале произведения квинтовые созвучия имитируют игру мандолины, а красочное последование мажорных трезвучий в тональностях G, Ges, C, Ces, свидетельствует о легкости и свободе мышления новыми гармониями. „Капризная” мелодика „Мандолины”, насыщенная хроматизмами, скачками, обилием „мягких” терцовых интонаций как бы находится на границе ариозности и декламационности. Две миниатюры из цикла выделяются своим особым лирическим тоном, где театральность на втором плане. Так, „Лунный свет” с его утонченным и мягким прикосновением к душе любимой – рождение завораживающей мелодии из вибрирующей фактуры. Здесь нет ни игры, ни мелких изящных деталей, которые так метко воспроизводит Дебюсси, как примету галантного стиля. Зато в полной мере воплощена чувствительность и статика созерцания, любования моментом признания. Именно о такой галантности пишет Л. Кириллина: „... в 18 веке можно было беседовать на языке галантности с Богом, однако галантность ассоциировалась чаще с земной любовью...” [2].

Мы рассмотрели некоторые вокальные миниатюры Дебюсси, связанные с галантными праздниками Верлена. Выразительные принципы галантного века стали для Верлена символом простоты, природной естественности – того, чтобы Дебюсси и назвал наивным простодушием детства. Дебюсси же, как бы поворачивает вспять: погружая своего слушателя в сущность музыки (о чем говорилось в начале), в чистую игру звучаниями, композитор делает именно ее, музыку символом этой наивности. А ведь любой символ – это тайна, и потому наивные персонажи стихов Верлена, открытые и простодушные – это проявление тайны души, самой глубокой из которых есть ее простая и чистая сущность.

**Литература:**

1. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1964. – 287 с.
2. Луковская С. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 „Музыкальное искусство”. – НМАУ им. П.И. Чайковского, 2005. – 18 с.
3. Кокорева Л. Клод Дебюсси / Л. Кокорева. – М. : Музыка, 2010. – 496 с.
4. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

# **Питання розвитку музичних жанрів**

**Савонюк Ганна**

*Студентка II курсу музичного факультету*

*Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

*Науковий керівник С.А. Щітова*

## **ПОСТЛЮДИЯ – ПОСЛЕСЛОВИЕ ИЛИ РАСПРОШИРЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА?**

Жанр постлюдии, переживший своё второе рождение в середине XX века, отразил не только внутримузыкальные процессы нашего времени, но и определённые тенденции эстетики, философии и культуры в целом. Фундаментальный кризис XX века, рассматриваемый философами Освальдом Шпенглером как „закат Европы”, а Мартином Хайдеггером как „мировая ночь”, ощутили многие. В условиях стремительных темпов жизни, диссонантного фона звуковой среды деятели разных видов искусства обратились к прошлому, черпая там вдохновение. Идея „доказывания”, отзыва становится едва ли не ведущей у композиторов XX века. После авангарда, полистилистики, неотрадиционализма композиторы приходят к музыке, которая порой „шепотом” раскрывает тайны мира. Это музыка тишины, статики и медитации. Постлюдия стала тем жанром, который объединил, с одной стороны, идею „конца времени”, с другой – мотивы воспоминания, прощания.

Постлюдия (от лат. – *post* и *ludo*, „последующая игра”), как вид заключительной пьесы, сложился в средневековой музыке для органа, являясь окончанием, финалом. В дальнейшем, как замечает В. Цуккерман, постлюдиями, после их появления в барочной музыке, „стали называть инструментальные заключения вокальных произведений, представляющие самостоятельный художественный интерес” [1].

Неоднозначность трактовки жанра постлюдии приводит к разным ее интерпретациям. С одной стороны – как составной части quasi-барочных циклических композиций (*Concerto grossо A.* Шнитке, „*Ludus tonalis*” П. Хиндемита; Прелюд, Фуга и Постлюдия Л. Солина) или заключительной части циклов классического типа (Симфония в четырёх фрагментах Ю. Буцко, Квартет И. Карабица, Квартет № 3 Б. Лятошинского); с другой – как самостоятельного произведения: у Л. Половинкина, В. Люtosлавского, Ф. Караева, Э. Денисова и др. В творчестве этих композиторов, став „универсалей жанра” (выражение С.И. Савенко), постлюдия вышла на авансцену их собственных поисков.

Вопросы о перспективах, которые открывает перед композиторами постлюдия, позволяют дать широкую панораму трактовки данного жанра.

Романтические истоки, установка на „мгновенность” создали тяготение этого жанра к миниатюре. Вместе с тем, постлюдия проявила себя и в крупной форме, как например, „Пятая симфония”, „Постлюдия для фортепиано с оркестром” В. Сильвестрова.

Пространственно-временные характеристики подводят к такому её качеству как медитативность, поэтому важную роль в постлюдиях играют остановки, звучащие паузы, предоставляющие слушателю возможность внутреннего осмыслиения прослушанного.

Исследованием постлюдии в творчестве В. Сильвестрова занимается М. Кузнецова. Этому вопросу посвящены её статья „Постлюдии В. Сильвестрова: поэтика и семантика жанра”, её же диссертация „Медитативность как свойство музыкального мышления”. Статья А. Мишиной „Жанр постлюдии в творчестве В. Сильвестрова” продолжает данную тему. В данной работе мы исследуем эволюцию постлюдии от эпохи барокко до наших дней, с одной стороны, как произведения, являющегося частью малого барочного цикла, с другой, – как самостоятельного произведения.

Материалом данного исследования стали постлюдии разных эпох:

– в контексте малого барочного цикла:

Прелюдия, фуга и постлюдия Георга Бёма для органа (g-moll, 1698 г.);

Фуга и постлюдия Валентины Мартынюк для бандуры (e-moll, 2013 г.);

— нами рассмотрены постлюдии как самостоятельные произведения:

Постлюдия Иоганна Фишера для органа (F-dur, около 1679 г.);

Постлюдия Альфреда Шнитке для двух фортепиано (d-moll, 1981 г.).

Истоки постлюдии уводят в эпоху барокко. Одним из первых композиторов, обратившихся к этому жанру, стал Георг Бём – предшественник И. Баха. Постлюдия в написанном им цикле является последним произведением I тома полного собрания сочинений – „Свободные произведения для клавира и органа”.

Весь цикл „Прелюдия, фуга и постлюдия” – своеобразный триптих – единое целое, в котором фуга с постлюдий практически уравновешивают прелюдию: 84 такта против 90 (58 + 32), постлюдия воспринимается как продолжение фуги, повторяя её ритмическую фигуру более мелкими длительностями.

Примером обращения к постлюдии в контексте малого необарочного цикла является оригинальное произведение украинского композитора Валентины Мартынюк „Фуга и постлюдия”. Автор отказывается от прелюдии, в остальном придерживаясь всех принципов композиций малого барочного цикла. Уникальность композиции заключается в том, что Валентина Николаевна – один из немногих композиторов Украины, которые создают оригинальную полифоническую музыку для бандуры, тем самым расширяя репертуар инструмента. Известны следующие сочинения композитора для бандуры, как „Фуга”, „Хорал и фуга”, „Инвенции”, „Прелюдия и фуга”.

Цикл В. Мартынюк характеризуется народно-песенным тематизмом. В основе трёхголосной e-moll-фуги В. Мартынюк лежит украинская аллегорическая народная песня „Ой, у полі, в полі біл камінь лежить” (из сборника украинских песен „Чи я в

лузі не калина була”, собранных известным фольклористом Танасием Колотило), в постлюдии использована шуточная песня „Ти казала в понеділок”.

Оба произведения цикла едины по тональности и по темпу (e-moll, Largo). В постлюдии присутствует стремительное движение шестнадцатых, заполняющих собой всю музыкальную ткань, звучащих на фоне интонаций шуточной песни „Ти казала в понеділок” в басу.

В. Мартынюк выходит за рамки барочного цикла, ставя на первое место фугу. Как и у Бёма, постлюдия является, словно зеркальным отображением виртуальной прелюдии. Из-за отсутствия последней, постлюдия частично берёт на себя её функции: импровизационная фактура типично прелюдийного характера, свободная форма (с признаками трёхчастности, где вступление и окончание создают арку).

Примеры самостоятельных постлюдий эпохи барокко единичны. Таковой является органная „Постлюдия” Иоганна Каспара Фишера.

Возобновление интереса к постлюдии проявляется в эпоху романтизма. В XIX веке самостоятельные постлюдии пишут: Вильям Фолькс, Густав Меркель, в XX – Вильям Томас Бест („Рождественская постлюдия”), Климент Лорет (постлюдия „Аллилуйя”).

Множеством примеров обособленных постлюдий насыщен период конца XX – начала XXI века. Чрезвычайно интересна „Постлюдия” Ф. Караева для фортепиано (1990) и ее одиннадцать версий для разных инструментальных составов. Известны постлюдии Андреа Ферранте, Альфреда Шнитке.

„Постлюдия” А. Шнитке для двух фортепиано написана как музыкальная иллюстрация к мультфильму-трилогии по рисункам А. Пушкина, в переложении для двух фортепиано Г. Пыстина. Постлюдия изысканно лирична, меланхолична, с шопеновской проникновенностью и мелодичностью. Очень важны фоновые педали, звучащие паузы. Благодаря им тишина перестаёт молчать, пространство наполняется отзвуками, недосказанными мотивами. Именно поэтому столь значимыми для постлюдий становятся черты незавершённости: преобладание тихого звучания, медленные темпы. Эти

второстепенные средства музыкальной выразительности выходят на первый план, что придаёт произведению черты хрупкости, выстраданности. Важным музыкальным элементом в постлюдии становится разрежённая фактура.

В „Постлюдии“ Шнитке есть все признаки схождения музыки на нет: торможение, повторение, медленный темп, остановки, обрыв тематизма. Очень важен для постлюдий эффект „звучания после“, когда психологическое время музыкального произведения завершается за пределами реального звучания. А. Шнитке определил эту сферу как „минус-пространство“.

В постлюдиях создаётся внешне совершенно статичная форма: состояние, без резких контрастов. Что же рождает движение в статике? По словам Сильвестрова, в постлюдии „музыка имеет... обертональную сферу, которая присутствует... в виде тел, нимбов..., тайна того, как достигнут, такой эффект, скрыта“ [3].

Именно в этом и заключается „загадка искусства“, о которой говорит М. Хайдеггер. По его словам, важен „способ, каким человек переживает искусство..., разъясняет... сущность искусства. Не только для... наслаждения искусством, но и для созидания искусства переживание оказывается важнейшим источником, задающим меру“ [3].

Является ли постлюдия символом „конца времени композиторской музыки“ по определению В. Мартынова – вопрос, на который может дать ответ лишь сама музыка и время.

Мы полагаем, что постлюдия – не всегда итог. Окончание одного этапа всегда является началом нового, как в живописи, в поэзии, так и в музыке. Постлюдия открывает перед композиторами новые возможности, перспективы. Нет границ в творчестве, есть видение композитора. Всегда перед художником есть творческое пространство – и оно безгранично.

„Вам не кажется, что музыка заколдовывает время, может его остановить?“, – говорил Скрябин [4]. А остановка времени – всего лишь время на раздумье.

### *Литература:*

1. Кузнецова М. Постлюдии Валентина Сильвестрова: поэтика и семантика жанра / М. Кузнецова // Музыкальная академия № 4. – М., 2010. – С. 129 – 135.
2. Мишина А. Жанр постлюдии в творчестве В. Сильвестрова [Электронный ресурс] / А. Мишина // Режим доступа к статье : <http://www.rostcons.ru/assets/almanac/2006/5/mishina.pdf>.
3. Нестьева М. Музыка – это пение мира о самом себе... Беседы, статьи, письма / М. Нестьева. – К., 2004. – 147 с.
4. Холопов Ю. Скрябин и гармония XX века / Ю. Холопов // Ученые записки / ред. сост. О. Томпакова. – Вып. 1. – М. : Композитор, 1993. – С. 25 – 38.

**Шевчук Анастасія**  
*Студентка ІІ курсу музичного факультету  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник В.І. Скуратовський*

### **ПРИЗРАК ОПЕРЫ, ИЛИ КОРОЛЬ УМЕР, ДА ЗДРАВСТВУЕТ?...**

„... С народного собрания, с агоры, из сел, с кораблей и военных лагерей, из самых отдаленных областей стекался народ, чтобы тридцатитысячной толпой заполнить амфитеатр и присутствовать на исполнении самой глубокомысленной из всех трагедий – „Прометея” <...> В трагедии греческий человек обретал сам себя <...>, он объединялся с благороднейшими частями общности, всей нации” [2, 271]. Так Рихард Вагнер в работе „Искусство и революция” пытался обосновать греческую трагедию как идеал искусства – с тем, чтобы подготовить базу для своей реформы, суть которой – в перерождении *оперы в драму*.

В своей книге о великом мастере Ганс Галь показывает всю призрачность идей, положенных в основу грандиозных

преобразований автора „Лоэнгрина”. Но не была ли *фантомом* и сама опера в целом, причем уже с момента своего рождения?

Широко известно, что, начиная с музыкально-драматических экспериментов XV – XVI столетий, с первых шагов флорентийского кружка „Камерата”, гуманистический образ греческой трагедии (каким его видел Ренессанс) играл важнейшую роль в истории „*dramma per musica*”. Творения Якопо Пери и Джулио Каччини, Эмилио де Кавальери и Клаудио Монтеверди на основе античной мифологии лишь подтверждают сказанное. Уже тогда представления о греческой трагедии были продуктом фантазии – таковыми они останутся и во времена Глюка и Вагнера. Фантазии – потому, что все известное нам о древнем театре исчерпывается лишь одной стороной – поэтико-драматургической. Мы ничего не знаем достоверно ни о роли музыки в античных спектаклях, ни о том, какова была эта музыка.

Вот почему ситуацию с рождением нового жанра можно в чем-то уподобить открытию Америки Христофором Колумбом, который до конца своих дней пребывал в убеждении, что нашел великий морской путь в Индию. Точно так же композиторы, якобы возрождавшие в эпоху всеобщего христианского мироощущения в Европе – высокую трагедию языческой Эллады, на самом деле создали *оперу*!

О том, насколько искусственным, ирреальным, условным изначально был и всегда оставался этот уникальный жанр, пишут все его знатоки – Б. Покровский и В. Фельзенштейн, К. Станиславский и В. Немирович-Данченко, Г. Галь и Б. Асафьев. Величие его проявилось не столько в синтезе едва ли не всех видов искусства, сколько в той *новой реальности*, которую он способен создавать. Опера сама по себе – *жизнь!* И потому не смех, а слезы и глубокое сострадание вызывают ситуации, в которых Виолетта (умирающая от чахотки), или Герман (кончающий жизнь самоубийством) умудряются *петь* достаточно продолжительное время. Более того! Очень показателен пример, о котором пишет великий оперный режиссер Борис Покровский в связи с оперой Дж. Пуччини „Мадам Баттерфляй”.

Этот шедевр пронизан такой естественностью и непрерывностью сквозного драматургического развития, таким подлинным трагизмом, что никого не может оставить равнодушным. И его абсолютной вершиной, по замыслу автора, должно стать прощание главной героини с сыном в третьем действии. В самом деле: может ли хоть один нормальный зритель спокойно вынести эпизод, когда на сцене появляется дитя, которое юная мать обнимает в последний раз, чтобы затем совершить харакири? Казалось бы, вот он – момент высшего воздействия оперного реализма! Но именно здесь, по мысли Покровского, композитор и переходит грань дозволенного, подменяя истинную оперную драму, с ее катарсисом, – дешевым внешним трюком с выходом ребенка. Пуччини применяет запрещенный прием – и тогда жизненная реальность идет в противовес опере, у которой – свой мир, своя правда, а высокий реализм подменяется прямолинейным натурализмом!

С этой точки зрения любопытно проследить и историю реформ жанра на протяжении столетий. Отметим первую и важнейшую тенденцию: *на родине* оперы – в Италии – **никогда** не предпринимались сколь-нибудь серьезные попытки внести в оперу кардинальные изменения. Весь ход развития „*dramma per musica*”, ее превращение в оперу, насыщение психологизмом, отказ от номерной структуры (в позднем творчестве Дж. Верди и у Дж. Пуччини) – названные процессы всегда отличались естественностью и постепенностью. Чтобы убедиться в сказанном, достаточно рассмотреть ситуацию с оперой *seria* в XVIII веке.

Широко известно, какую болезненную неудачу потерпел величайший мастер этого жанра – Г.Ф. Гендель – в Лондоне, невзирая на то, что трижды возобновлял в столице Англии работу своей Королевской Академии оперы. Все исследователи сходятся во мнении, что причиной его провалов стало вырождение *seria*, превращение ее в *pasticcio*, „концерт в костюмах”, а заодно и появление на исторической арене нового ведущего класса – буржуазии, которой опера – развлечение элиты – была недоступна. Все эти доводы выглядят убедительными для Англии и Франции, Австрии и Германии. Но вот парадокс! – в Италии никому не приходило в голову видеть в

*seria* анахронизм и отказываться от нее в течение еще целого столетия. Традиции этого жанра будут успешно развивать не только В.А. Моцарт, но и Дж. Россини – в начале нового, XIX века.

Более того: известно, что 22-летний Моцарт признается отцу в своей любви к *seria* и в том, что с большей охотой обращается к этому жанру, нежели к комедии. Вот фрагмент его письма от 4 февраля 1778 года: „Не забывайте о моем желании писать оперы. Я завидую всем, кто их пишет. Я готов прямо-таки плакать от досады, когда слышу или вижу арию – но итальянскую, не немецкую, и лучше *seriosa*, не *buffa*”. И три дня спустя – о том же: „Мысль написать оперу крепко застяла у меня в мозгах. Но лучше французскую, чем немецкую. А итальянскую лучше, чем и немецкую, и французскую” [3, 226]. Как подчеркивают Ирина Сусидко и Павел Луцкер: „В этом высказывании намечены контуры жанровой иерархии, в которой итальянская опера имеет самый высокий ранг, причем серьезная опера возвышается над комической” [там же]. И, как видим, Моцарт, в отличие от нас, живущих два с половиной столетия спустя, даже не догадывается о кризисе *seria* в Европе!

Аналогичным образом дело обстояло и в середине XIX века, во времена реформы Р. Вагнера. Гениальный немецкий мастер изначально подходил к опере как к „неполноценному отпрыску” романской, латинской культуры, глубоко чуждой германскому духу. Именно поэтому, отрицая право устаревшего жанра на существование в современном мире, будущий автор „Кольца” стремится утвердить взамен ему музыкальную драму.

И здесь вновь возникает парадоксальная ситуация. Вагнер отказывается от традиционных оперных форм, в частности, от „ансамблей согласия”, в которых преобладает совместное пение – отказывается на том основании, что и в жизни, и в драматическом театре подобное невозможно. Например, одновременное признание героев друг другу в любви – непременно превратилось бы в фарс.

Казалось бы, цель достигнута – достоверность, правдивость реального мира восторжествовала над оперной условностью? Однако на деле все оказывается с точностью до наоборот: отказ от ансамблей резко обедняет музыкальную драму, лишает ее той

естественности общения героев, которая так подкупает в традиционной опере. Ведь рассуждения на уровне „всё, как в жизни” – не выдерживают критики применительно к сценическим реалиям. Условия игры, которые четыре столетия назад приняла публика в отношении „*dramma per musica*”, слишком своеобразны, чтобы можно было нарушать их в деталях – без ущерба для целого.

И все же вплоть до XX века мощное течение оперного искусства успешно преодолевало любые преграды, что и позволило Гансу Галю завершить свою книгу о Р. Вагнере чудесной главой „Опера – вечна”. Но так ли это? Оценивая ситуацию с развитием жанра в наши дни, можно вспомнить диагноз доктора из сказки „Приключения Буратино”: „Пациент скорее мертв, чем жив”.

Увы, сказанное не нуждается в подтверждениях. Вот простейшие данные. Перу Г. Доницетти (прожившего 50 лет) принадлежат 74 оперы, Дж. Россини – 39, Дж. Мейербера – 15, Дж. Верди – 26, Р. Вагнера – 13, Н. Римского-Корсакова – 15, Дж. Пуччини – 12, П. Чайковского – 10, Ш. Гуно – 12, Ж. Массне – 34 (пусть и не все окончены). Но что в подобном контексте можно сказать о последних десятилетиях? Только то, что новые образцы великого жанра почти вообще не появляются.

Достаточно констатировать факт, что классик украинской музыки Николай Лысенко, ушедший из жизни сто лет назад, создал втрое больше опер, нежели четверо крупнейших представителей отечественной культуры современности (В. Сильвестров, Л. Дычко, М. Скорик и Е. Станкович), вместе взятые. „*Dramma per musica*”, около трех с половиной столетий являвшаяся важнейшим символом человеческой общности, в наши дни не просто пребывает в жесточайшем кризисе; она фактически не обновляется!

Сегодня много говорится о диктате и произволе оперных режиссеров. Но разве они определяют „культурную политику” в стране и мире? Ни в коем случае! Они – всего лишь „обслуживающий персонал” шоу-бизнеса, выполняющий конкретный социальный заказ в эпоху геноцида высокого искусства. Примеры здесь можно приводить бесконечно.

Так, достаточно напомнить о недавней скандальной постановке „Евгения Онегина” в Мюнхене, чтобы понять, насколько режиссура зависит от общественных реалий – в частности, в области гендерной политики. Вот идея спектакля в изложении самого режиссера – поляка Кшиштофа Варлиховского: „Онегин влюблен в Ленского, но общество требует, чтобы они доказывали, что они мужчины. Убийство Онегиным Ленского – это акт самоутверждения, он как бы кричит: я не гомосексуалист! Но в обществе нет места тем мужчинам или женщинам, которые слабее, а уж тем более – другие”. Ему вторит Михаэль Фолле, исполнитель роли главного героя: „Идея в том, что на сцену перенесены черты самого Чайковского. Почему бы и нет? Ведь доказано, что и Пётр, и Модест Чайковские были гомосексуалистами, и жить с этим было невозможно”.

Не будем рассуждать о том, как отнеслись бы к подобной трактовке поэт и композитор. Зададимся другим вопросом: почему сегодня именно такие постановки осуществляются сплошь и рядом? Ответ, увы, лежит на поверхности: потому, что уровень зрелищ определяется шоу-бизнесом и обязательным привкусом скандальности. Рассуждения публики определяются формулой: „Фу, какая гадость! Надо пойти посмотреть...”.

Вероятно, этим же принципом руководствовались авторы и постановщики нашумевшего спектакля „Три сестры” – оперы „с половыми превращениями” венгерского композитора Петера Этвёша по пьесе А. Чехова, где партии сестер поручены... мужчинам-контртенорам. Вот цитата из отзыва критика Раймона Монелля: „Думаю, зрителям запомнился Лоуренс Заззо, задушевный „меццо”-контратенор в роли средней сестры Маши, чей любовный дуэт с Вершининым (Риккардо Ломбарди) явился особенно экстравагантной режиссерской „изюминкой”, учитывая тот факт, что Машу „украшала” настоящая борода!”. Можно, конечно, оценивая эстетику спектакля, вспомнить о японском театре Кабуки или о шекспировском „Глобусе”, где играли одни мужчины. Вот только как все это сочетается с чеховской драматургией?! И самое интересное – то, что, по современным меркам, оперу „Три сестры” постигла удачная

судьба – она была поставлена на сценах Будапешта, Дюссельдорфа, Фрайбурга и Гамбурга.

Правда, не всё, по счастью, сегодня определяется налётом эпатажа. Так, драма финского композитора Кайи Саариахо „Эмили”, созданная в 2008 году (об Эмили дю Шатле, музее великого Вольтера), воскрешает замечательные традиции психологических моноопер XX века – от „Ожидания” А. Шенберга до „Человеческого голоса” Ф. Пуленка и произведений украинца Виталия Губаренко. И подобные творения оставляют проблеск надежды...

Вернемся, однако, к тяжелому кризису оперного жанра в последние 60 – 70 лет, чтобы попытаться ответить на главный вопрос: в чем его причины? Прежде всего, необходимо помнить о колossalных проблемах современной гармонии, о том, что в минувшем столетии классическая тонально-функциональная система прекращает существование и, как следствие, одна из основ музыкальной речи – мелодика – испытывает серьезные трудности. Отсюда – и неизбежный конец эпохи бельканто, великого искусства, без которого немыслима подлинная итальянская опера (активное, но лишенное самобытности творчество Джанкарло Менотти – автора 25 опер – лишь подтверждает правило).

Но это – лишь вершина „айсберга”; куда важнее другой аспект. На протяжении нескольких веков именно опера во многом символизировала европейский социум, являясь наиболее массовым и востребованным жанром. Эту мысль сполна выразил П. Чайковский в знаменитом письме к Н. фон Мекк от 27 сентября 1885 года: „Опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях – всего народа”.

И здесь становится понятной, возможно, главная причина трагедии оперы сегодня. Вспомним, что еще столетие назад, по мере все более и более бурного развития кинематографа и спортивных зрелищ, массовый зритель постепенно стал перемещаться из оперного театра – в кинозал, с одной стороны, на стадион – с другой. В последние же десятилетия гигантских масштабов достиг противоположный процесс – всеобщей

социопатии, фактического распада *homo socialis, homo communis* – человека общественного. Тотальная компьютеризация, интернет и социальные сети доверили ситуацию. Современный человек все менее нуждается в больших залах и совместном с другими индивидуумами восприятии произведения искусства (не говоря уже о крайнем дефиците времени). В этих условиях существование оперы, а тем более активная ее жизнь, – вряд ли возможны.

И все же хочется верить, что феноменальная жизнеспособность великого жанра сумеет превозмочь ужасные тенденции современного мира и воссоздать новые формы, в которых „*dramma per musica*” сумеет возродиться. Уж слишком заманчиво звучат слова Ганса Галя, завершающие главу под названием „Опера – вечна”: „Это опера, одно из тех неисповедимых художественных созданий, перед которыми бессильно наше умение различать добро и зло, смысл и бессмыслицу, истинную и ложную мораль” [2, 306]. Будем и мы надеяться на то, что опера – вечна...

### *Литература:*

1. Беседы с Альфредом Шнитке // Составитель А. Ивашин. – М. : РИК „Культура”, 1994. – 304 с.
2. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
3. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время / Павел Луцкер, Ирина Сусидко. – М. : Классика-ХХI, 2008. – 624 с.
4. Покровский Б. Беседы об опере / Борис Покровский. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.
5. Покровский Б. Размышления об опере / Борис Покровский. – М., 1979. – 278 с.
6. Покровский Б. Сотворение оперного спектакля / Борис Покровский. – М., 1985. – 142 с.
7. Фельзенштейн В. О музыкальном театре / Вальтер Фельзенштейн. – М. : Радуга, 1984. – 408 с.

Суміна Катерина  
*Студентка II курсу музичного факультету  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник Л.В. Гонтова*

**ПРИНЦИПЫ КОНЦЕРТНОГО  
ХОРОВОГО ПИСЬМА  
В КАНТАТЕ Ф. ПУЛЕНКА „ЛИК ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ”**

*И властью единого слова,  
Я заново жить начинаю.  
Я рожден, чтобы встретить тебя  
Чтобы имя твоё назвать - Свобода  
Поль Элюар*

Франсис Пуленк – один из признанных мастеров вокально-хоровых жанров. Светские и духовные произведения композитора, такие как „Литания Чёрной Богоматери” (1936), „StabatMater” (1950), „Gloria” (1959), „Семь респонсориев страстной недели” (1952) отражают не только лирическую сторону его дарования, но и его склонность к философичности, рассуждениям о нравственности, любви и сострадании к человеку.

Особое место в ряду светских сочинений Пуленка занимает канцата „Лик человеческий” (на ст. П. Элюара) для двойного смешанного хора а капелла. В создании хоровой музыки Пуленка, не связанной с религиозным первоисточником, огромную роль сыграла первоклассная французская поэзия, освоенная им так же в камерном вокальном творчестве. Так, исследовательница французской музыки Г. Филенко отмечает, что кумиром композитора в 30-40- годы становится Поль Элюар. Во время гражданской войны в Испании Поль выступал против франкистского движения. В те же годы он сблизился с Пабло Пикассо, картина которого „Герника” вдохновила Элюара на написание поэмы „Победа Герники”.

Окупация нацистами Парижа не сломила Элюара: поэт писал письма Пуленку, подписанные разными именами, которые вселяли оптимизм и надежду. В свою очередь Пуленк начал

работу над кантатой „Лик человеческий” на стихи Элюара, которую хранил в тайне. Зато в день освобождения Парижа партитуру „Лика человеческого” Пулленк с гордостью выставил в окне своего дома рядом с национальным флагом.

Какие черты поэзии Элюара вызвали такой прочный и устойчивый интерес композитора? Его стихи – это виртуозное и неупорядоченное в частностях сцепление слов, основанное на принципе сюрреализма: „пересоздать реальность”. Смысловая насыщенность и перенасыщенность поэтической строфы связана с музыкальностью, зацинами и повторами. Кажется, что из случайно оказавшихся под рукой „кирпичиков” – импульсов-переживаний, может мгновенно перестроить такую привычную картину мира. Любимый образ Элюара – Свобода – предстаёт не чем-то отвлеченным, патетическим, а стихией, проникшей в душу каждого человека, посылающей ему свои позывные из всего мироздания. Личностный характер высказывания Элюара становится умонастроением всех. Потому некоторые стихи поэта, в частности знаменитая „Свобода”, стали своего рода патриотической молитвой французов.

Именно такая поэзия оказалась незаменимой для творческого устремления Пулленка – создать художественную концепцию, в которой бы со всей остротой отразился Человек в условиях мучений и унижений войны. Мотивы христианской Веры, Любви и гражданской Свободы обретают здесь новый союз, новое качество... Подчеркнем, что уникальная поэтика Элюара – поэтика обращения к каждому – во многом определяет выразительность хорового звучания в кантате. Особое внимание к речевой декламации, выразительности слова и поиск новых тембровых сочетаний позволили Пулленку расширить тембровую палитру хора, его технические и выразительные возможности.

„Лик человеческий” насыщен разнообразными эффектами хорового звучания, что связано с принципом антифонности как переклички двух хоров, яркими фактурно-гармоническими контрастами. Оригинальность творческой манеры Пулленка здесь проявилась и в синтезе хоровых традиций разных эпох: в сочетании выразительных средств григорианской монодии, мадrigала, мотета, лауды, приемов современного хорового письма. Такое сочетание художественных качеств в кантате

позволяет, как нам кажется, поставить вопрос о концертности хорового письма, так как мы предполагаем, что именно концертность позволила композитору воплотить тему Свободы особым образом.

Под хоровой концертностью мы понимаем такое свойство хорового сочинения, при котором выявляется жанровое разнообразие тематизма, контрастная драматургия, множество эффектов звучания, которые активно направлены на слушателя. О концертности хоровой музыки Пулленка исследователи заговорили уже после „Семи песен”, которые назвали образцом виртуозного концертного хорового письма, а композитора – „наследником Жанекена и Равеля”. „Лик человеческий” получил титул „Кантата тысячи нюансов”.

Действительно, кантата – сложная и масштабная хоровая фреска, в которой два хора нередко трактуются как „вокальный оркестр”. Однако при всем богатстве фактурного и гармонического языка Пулленка, особенность его концертирования – в мелодизме, разнообразии мелодической графики. Именно она заставляет двигаться плотные массивы хора, превращая всю ткань в своеобразное утолщение мелодии.

Концертность в кантате проявляется как на уровне цикла, так и внутри частей. Остановимся на общей драматургии кантаты.

8 частей кантаты построены по принципу контраста, который распределен неравномерно. Обрамляют кантату 1 ч. – сумрачный пролог цикла – „Из прожитых мною весен” и триумфальный финал „Свобода”, в которых контраст выражен максимально. Контраст развивается и обретает напряженность к середине цикла: так, третья, наполненная благоговеньем тишины и камерным звучанием хора, сменяется рельефным антифоном двух хоров в пятой части с энергичным „скандированием” каждого слога – вокальной силлабикой.

Сопоставим стилистику обеих частей. В третьей части („Тише, чем тишина”) хоральность и тембровое слияние подчеркивают плавность и связность мелодии, резкое изменение в сторону скачкообразности и хроматического скольжения гармоний, как аллюзии на хроматический мадригал Джезуальдо во второй строфе. Художественный эффект возникает только

при соотнесении с словесно-поэтическим нагнетанием „запредельности тишины”, которая бывает только в безжизненном пространстве.

В пятой части („Смеясь над небом и планетой”) изящной мелодической фразе у сопрано в буквальном смысле „аккомпанирует” аккордика у остальных голосов. Вся часть, посвященная неумолимому смеху над абсурдом происходящего – это вариантное остинато, звучит как утверждение. В 5 части Пулленк пользуется приемом антифонного пения с задорной „игрой” двух хоров в скерцозно-гротескном ключе, что соответствует ключевой фразе „мы смеемся над мудрецами”. Отсюда резкое деление на неравномерные, мелодически яркие фразы, которыми как бы „перебрасываются” оба хора.

Наиболее важными для понимания в кантате нам представляются 2, 6 и 7 части. Во 2 ч. – „Люди здесь собрались” возникает едва ли не танцевальная сценка, которой подпевают случайные прохожие. И только проникновенный хорал с соло сопрано открывает пронзительность происходящего: это погибшие прощаются с миром живых.

Максимальный контраст сосредоточен между 6 и 7 частями, чтобы разрешиться в самом масштабном разделе кантаты – финале. Динамическое противопоставление обеих частей – в разнице в принципах композиции: 6 часть „Страшна мне ночь” – самая маленькая в цикле, содержащая всего 4 строфы. 7-я – „В черном небе зависла туча” – единственное в цикле фугато, где полифония создает впечатление одновременно хаоса и порядка. Драматургический контраст выражен и в фактурном плане – прозрачность, тональное письмо 6-й части сменяется 12-ти тоновостью, которое проявляется в теме фуги. Но и фуга заключает в себе внутренний контраст: в тематизме обоих хоров и в замене репризы фуги. Здесь возникает хоровое tutti, близкое к средневековым мессам, проникновенным, отрешенным от всякой экспрессии, звучит хорал, что связано с литературным текстом.

Особое внимание требует обрамление – это первая часть и финал (восьмая часть). Они оба посвящены главной теме кантаты – теме свободы. В первой части – своеобразное повествование с сольным запевом и ответом хора. В восьмом

номере – это редкое для кантаты фактурно-тематическое единство и жанровая аллюзия на массовую песню. Многосоставное интонационно-мелодическое развитие, заданное прологом, как бы находит разрешение в простоте (разумеется, относительной) финала. Это связано с утверждением главного образа, лейт-символа кантаты – слова „Свобода”. Плотность и единство всех фактурных линий финала ассоциируется с концентрацией всех сил перед победой за человеческое начало.

### *Литература:*

1. Бакун М. Трактовка жанров духовной музыки в творчестве Франиса Пуленка : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 „Музыкальное искусство”. – СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2013. – 18 с.
2. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 255 с.
3. Маталаева Т.И. Франсис Пуленк / Т.И. Маталаева // Музыкальная литература зарубежных стран. – Вып. 6. – М. : Музыка, 2005.
4. Медведева И. Моя музыка – это мой портрет... / И. Медведева // Советская музыка. – № 1, 1969.
5. Пуленк Ф. Я и мои друзья / Ф. Пуленк. – Л. : Музыка, 1977. – 120 с.
6. Филенко Г. Музыка Франции. Франсис Пуленк / Г. Филенко // История зарубежной музыки. – Вып. 6. – Санкт-Петербург : Композитор, 2001.
7. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века / Г. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 237 с.

# **Проблеми виконавства та педагогіки**

**Винокурова Олександра**  
*Студентка III курсу Інституту мистецтв  
 Національного педагогічного університету  
 ім. М.П. Драгоманова*  
*Науковий керівник Ю.В. Мережко*

## **ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СЛУХУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

У сьогоденій практиці музичного навчання в закладах початкової освіти спостерігається досить розповсюджена проблема неточного або нечистого іntonування учнів, не володіння вмінням плескати у долоні нескладний ритмічний малюнок, не здатність проспівати мелодію внутрішнім слухом тощо. Іноді традиційні „застарілі”, на наш погляд, методи навчання не можуть у повному обсязі допомогти вчителю музичного мистецтва позитивно вплинути на формування та розвиток музичного слуху у сучасних школярів. Адже зараз, діти ХХІ століття чекають від учителів більш цікавих, новітніх, інтерактивних методів та форм роботи з ними.

Проблему формування музичного слуху в учнів різного шкільного віку вивчало багато вчених, серед яких: І.О. Зеленецька, С.І. Науменко, О.Я. Ростовський, Б.М. Теплов, Л.І. Чустова тощо.

Мета статті – визначити новітні методи формування музичного слуху у молодших школярів на уроках музичного мистецтва. Завдання дослідження: розглянути зміст поняття „музичний слух”; визначити різновиди музичного слуху; дослідити психолого-фізіологічні особливості учнів молодшого шкільного віку.

Музичний слух – сукупність особистісних здібностей, необхідних для активного сприйняття музики, творення та виконання; мається на увазі висока тонкість сприйняття як сукупність окремих музичних елементів або якостей музичних звуків (висоти, гучності, тембру), а також, функціональних зв'язків між ними в музичному творі, а саме: чуття ладу та ритму; мелодичний, гармонічний й інші види слуху.

Серед різновидів музичного слуху, що виділяються за специфічними ознаками, найважливішими є:

- абсолютний слух – здатність визначати абсолютну висоту музичних звуків, не порівнюючи їх з еталоном;
- відносний – здатність визначати і відтворювати звуковисотні відносини в мелодії, акордах, інтервалах тощо;
- внутрішній – здатність до ясного уявлення у свідомості окремих звуків (наприклад, свідомий спів по нотному запису або по пам'яті), мелодичних і гармонічних побудов, цілих музичних п'єс.

Дослідники розрізняють музичний слух за такими видами як: *вокальний слух* – особливий вид музичного слуху, який включає звуковисотний, динамічний, тембровий, ритмічний слух, а також барорецепцію і вокально-тілесну схему. Сутність вокального слуху полягає не тільки в активному сприйнятті звуків, а й у співучасти в процесі звукоутворення, в умінні усвідомити та відтворити принцип утворення вокальних звуків людиною; *мелодичний слух* – якісна своєрідність сприйняття, впізнавання і відтворення мелодії, який чуттєвий до інтонації тональності; *ритмічний слух* – це здатність відчувати емоційну виразність ритму; *ладо-тональний слух* – здатність емоційно відчувати кожну гармонію, акорд, чітко розрізняти всі гармонії в акордових послідовностях; *інтонаційний* – здатність відрізняти і відтворювати незначні інтонаційні відхилення в межах одного ступеня звукоряду; *тембровий* – здатність розрізняти темброве забарвлення голосів, музичних інструментів тощо; *гармонічний* – здатність сприймати й аналізувати багатоголосну музику, якість і характер зв'язків між звуками, їх консонансність та дисонансність.

На кожному уроці музичного мистецтва відбувається свідомий процес формування та розвитку музичного слуху у

молодших школярів. Саме під час вивчення елементарної теорії музичного мистецтва, учні співають по нотам пісні, плескають у долоні прості ритмічні малюнки, граючи у ритмічні ігри „Луна”, „Коло” тощо, а також під час сольного та хорового співу, гри на елементарних музичних інструментах.

Під час таких традиційних видів роботи молодші школярі тренують не тільки такі пізнавальні процеси як мислення, пам'ять, уяву тощо, але й формують особистісні музичні здібності, такі як *ладове почуття, здатність до слухового уялення, музично-ритмічне почуття – складові музикальності*.

Саме тому, сучасному вчителю музичного мистецтва бажано володіти ефективними методиками розвитку музичного слуху в учнів. Але дуже важливим моментом є врахування вчителем музичного мистецтва вікових особливостей молодших школярів. Фізичний розвиток молодшого школяра зумовлений дозріванням організму, що відкриває нові можливості для його діяльності, розгортання та поглиблення зв'язків із соціальним оточенням.

Молодший шкільний вік, як відомо, охоплює період життя дитини від 6-7 до 10-11 років. Основою для його визначення є час навчання дітей у початкових класах. Протягом молодшого шкільного віку продовжується ріст і розвиток організму дитини, змінюються пропорції тіла, зокрема співвідношення голови та довжини тіла. Однак темп росту дітей обох статей уповільнюється, а збільшення ваги прискорюється. Кістковий апарат молодших школярів відзначається гнучкістю, оскільки в ньому ще багато хрящової тканини. На це треба зважати, під час співу дітей, щоб запобігти можливому викривленню хребта, що негативно позначиться на кровообігу, диханні й тим самим ослабить організм. Бажаними на уроках музичного мистецтва є фізкульт хвилинки, під час яких учні танцюють під музику, роблять ритмічні вправи. Це можуть бути синхронні рухи у процесі виконання пісні, підстукування, плескання у долоні та інші форми фізичної активності у вигляді гри.

Пізнавальна діяльність молодших школярів здійснюється переважно в процесі навчання. Сприймання молодших школярів можна охарактеризувати як нетривале та не досить організоване, „на довго їх не вистачає” під час слухання музичних творів.

Увага молодших школярів мимовільна, недостатньо стійка, обмежена за обсягом. Тому весь процес навчання й виховання учнів початкової школи підпорядкований вихованню культури уваги в них.

Велике значення в пізнавальній діяльності школяра відводиться пам'яті. Природні можливості молодшого школяра досить великі: його мозок має таку пластичність, яка дозволяє йому легко „дослівно” запам’ятувати значний за обсягом матеріал. Безпомилково запам’ятується матеріал цікавий, конкретний, яскравий. Це треба враховувати вчителям музичного мистецтва, підбираючи відповідний музичний репертуар для дітей. Пісні, що виконують діти мають бути яскравими, доступними та зрозумілими, з не дуже складним текстом.

Багаторічною музично-педагогічною практикою підтверджено, що мелодичний слух як вид музичного слуху розвивається у дітей на заняттях співу і гри на музичних інструментах. Саме в співі діагностується рівень розвиненості репродуктивного компонента мелодичного (мелодійного) слуху.

Сучасний науковець К.В. Тарасова виділяє шість етапів становлення і розвитку здатності дитини іntonувати мелодію голосом. Початковий етап, характеризується тим, що іntonування в загальноприйнятому значенні цього слова практично відсутнє: дитина просто промовляє слова пісні в певному ритмі, більш-менш збігається з ритмом запропонованого йому пісенного зразка. На другому етапі можна вже розпізнати іntonування одного-двох звуків мелодії, з опорою на які і проспівується вся пісня. На третьому, іntonується загальний напрямок руху мелодії. Четвертий етап відрізняється від попереднього тим, що на тлі відтворення загального напрямку мелодії з’являється досить „чисте” іntonування окремих її відрізків. На п’ятому, „чисто” іntonується вся мелодія. Ці п’ять етапів виявлені в умовах співу з фортепіанним супроводом. На шостому етапі необхідність в акомпанементі відпадає: дитина вірно іntonує мелодичний малюнок без супроводу. Під час проходження даних етапів становлення і розвитку здатності іntonувати мелодію дитиною

відбувається ще і процес формування у нього мелодичного слуху.

Основою музичного слуху є ладове почуття. В музиці кожен звук сприймається не відокремлено, а у „зв'язці” з іншими, як елемент ладової системи, якому належить особливе „інтонаційне” місце. Ми наділяємо звуки мелодії певними характеристиками, в основі яких лежить емоційне переживання стійкості або нестійкості звука, закінченості або незакінченості мелодичного звороту, мажорного або мінорного забарвлення, структури і членування мелодії на фрази, тяжіння і розв'язання акордів тощо. Всі ці відчуття пов'язані не з конкретною висотою звуків, а лише з їх співвідношеннями. Вони не можуть виникнути в процесі сприймання випадкових, окремих звуків. Тільки організовані в ладу звуки мелодії можуть викликати ці відчуття. Розрізnenня ладових функцій звуків – це розрізnenня тих емоційних якостей, які характеризують окремі ступені ладу.

Слід враховувати, що ладове сприймання мелодії можливе лише на основі відчуття музичної висоти як переживання відношень між звуками. Не можна розвинути відчуття музичної висоти, працюючи над окремим звуком чи інтервалом. Водночас хороші результати дає використання мелодій з яскравими ладовими співвідношеннями.

Формування музичного слуху в учнів найприродніше починається з формування ступеневих уявлень мажорного ладу. Розвиток ладового почуття у молодших школярів проявляється в тому, що вони поступово засвоюють інтонаційне місце кожного звука, починають відчувати стійкий і нестійкий характер звуків, тяжіння їх до більш стійких ступенів, а також, відчувати тоніку як найстійкіший звук ладу.

Будь-який музичний звук має дві основні властивості: абсолютну висоту, тобто місце даного звука в загальній звуковій системі, і відносну висоту – місце звука в звукоряді певного ладу. Залежно від того, яка властивість звука лягала в основу сольфеджування, складалися й відповідні методичні системи виховання музичного слуху у дітей, а саме, абсолютна і відносна (релятивна) сольмізація.

Абсолютне сольфеджування починається із засвоєння назв звуків музичної системи, звукоряду мажорної гами. Зручних

назв ступенів у системі абсолютноого сольфеджування немає, а наявні цифрові позначення ступенів і термінів ладово-мелодичних функцій на початковому етапі музичного навчання учнів не можуть бути використаними і це значно ускладнює виховання ладового почуття школярів. Розвиток музичного слуху першокласників бажано проводити на основі відносного сольфеджування з паралельним переходом до абсолютної сольмізації в наступних класах. Методологічною основою такого підходу є висновок Б.М. Теплова про те, що „саме відносна, а не абсолютна висота звуків, є провідним моментом у сприйманні музики” [3]. Школярам не обов’язково знати, як називається звук, який вони співають. Значно важливіше, щоб вони відчували його ладове забарвлення, щоб у них складалися стійкі ладові асоціації. Цьому сприяє сольфеджування з використанням відносних назв ступенів – ЙО, ЛЕ, ВІ, НА, ЗО, РА, ТІ. Спів за відповідними ручними знаками звільняє від таких труднощів, як читання нот і ритму, спрямовує увагу дітей на точне іntonування, активізує слухові уявлениння і розвиває ладове почуття.

Перевагою ладової сольмізації є також наявність у методиці музичного навчання цікавих прийомів і методів роботи на уроці, які підвищують активність учнів молодшого шкільного віку.

Наочно зобразити звуковисотний рух мелодії з точною передачею ритму і, водночас, виразного характеру дозволяють ручні знаки. Вони дають учням наочні зорові й рухові уявлениння про співвідношення ступенів ладу і слугують засобом зворотнього зв’язку: за реакцією дітей на ручні знаки вчитель може робити висновки про розвиток у них музично-слухових уявлень або відсутність його. Ручні знаки слід показувати правильно, дотримуючись послідовності ступенів за висотою. Нижня ступінь показується на висоті пояса, верхня ступінь – трохи вище голови. Важливий характер показу ручними знаками: переходити руки з одного положення в інше повинні бути плавними, м’якими, але з чіткою фіксацією ступенів.

Слід уникати вчителю музичного мистецтва формального показу – рука повинна активно допомагати учневі правильно

співати, адже чим точніше він показує висоту рукою, тим чистіше іntonує.

Часто так буває, що на уроках музичного мистецтва, під час колективного співу, діти, які не точно іntonують, співають разом з дітьми, у яких добре сформований музичний слух, і які чисто іntonують. Це, звісно заважає, вчителю дотримуватися правильного звучання ансамблевого або хорового колективу у передачі музичного образу. І.О. Зеленецька пропонує цікавий метод роботи у боротьбі з цією проблемою. Сутність даного методу полягає у тому, щоб розподілити клас на три групи: діти з хорошим слухом і голосом, діти з непоганим музичним слухом, чистотою співу в примарній зоні, і діти „неіntonуючі”, які голосно гудуть без всякого відчуття тональності. Поділ на групи варто використовувати в ігровій формі. Бажано запропонувати кожній групі дітей придумати назву своїй команді та побувати пташками: соловейками, синичками, горобчиками. Відповідно, треба попередньо провести бесіду з дітьми про спів пташок: чи однаково вони всі співають.

Учні першої групи можуть бути взірцем для наслідування чистого іntonування. Відомо, що звучання дитячого голосу, на відміну від дорослої людини, краще сприймається однолітками. Тому спів дітей цієї групи є доцільним і ефективним в досягненні мети. Учням другої групи потрібно співати неголосно, уважно слухати голос сусіда і підлаштовуватися до нього. Розміщувати ці групи в класі можна по-різному.

Деякі науковці вважають, що третю групу дітей потрібно посадити в перший ряд перед вчителем, щоб він міг постійно контролювати спів школярів і тримати їх в полі зору. Інші стверджують, що таких дітей потрібно садити між дітьми, що гарно іntonують, щоб вони постійно знаходились у зоні чистого іntonування. Але ні в якому разі не можна соромити таких дітей і акцентувати увагу перед класом про вади таких учнів. Це буде не тільки неефективним стосовно досягнення мети уроку, але й сприятиме виникненню комплексів і негативного відношення до співу в учнів молодшого шкільного віку.

Для школярів надзвичайно цікавою формою роботи є музична гра. Ми пропонуємо декілька прикладів ігор для розвитку звуковисотного, тембрового та ритмічного слуху.

1. Дітям роздаються картки з зображенням нотного стану, а також кружечки-ноти. Вчитель грає на інструменті мелодію вверх, вниз або на одному звуці. Діти повинні викласти на нотному стані ноти-кружечки на одній лінійці, від першої лінійки до п'ятої або навпаки. Ускладнити завдання та задіяти у роботу тембровий слух школярів можна граючи на будь-якому музичному інструменті за їх спинами, щоб вони його не бачили.

2. Діти стоять в колі, вчитель посередині з м'ячем. Вчитель кидає м'яч дитині, проспівуючи його ім'я. Дитина повинна вловити його та інтонаційно точно повторити музичну фразу вчителя.

3. Учням роздаються картки із зображенням різних музичних інструментів. Вмикається аудіо-запис звучання різних музичних інструментів. Школярі мають показати картку, на якій намальованим є інструмент, що звучить.

4. Школярі відтворюють ритм відомої пісні ланцюжком: кожен новий такт по ланцюжку озвучує інший учень. На початковому етапі слід працювати з наочністю (еталонним зразком у записі пісень або музичних тем).

5. Учням пропонується ритмічний малюнок, який вони мають повторити від початку до кінця. Починати роботу краще з невеликих ритмічних блоків, поступово збільшуючи їх.

6. Школярам надається літературний текст (прислів'я, приказка, невеликий вірш), до якого кожен учень повинен підібрати різні варіанти ритмічних малюнків, вміти озвучити їх у різних комбінаціях, записати.

Підсумовуючи вищевикладене, можна сказати, що в основі методики формування музичного слуху лежать методи та прийоми розвитку інтонаційних вмінь та навиків молодших школярів. Досить важливим моментом у процесі формування музичного слуху у школярів є врахування вчителем на уроках музичного мистецтва вікових психолого-фізіологічних особливостей дітей, що впливатиме на добір музичного репертуару згідно фізичних та психологічних можливостей дітей (здібностей запам'ятати і відтворити мелодію пісень тощо).

### **Література:**

1. Зелененька І.О. *Співають діти на уроках музики початкових класів : навч.-метод. посібник / І.О. Зелененька.* – Київ : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2003. – 222 с.
2. Ростовський О.Я. *Методика викладання музики у початковій школі : навч.-метод. посібник / О.Я. Ростовський.* – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 216 с.
3. Теплов Б.М. *Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов.* – М. : АПН РСФСР, 1947. – 335 с.

**Панасенко Анастасія**

*Студентка III курсу музичного училища  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник Т.М. Семеряга*

### **В.Н. ФАЛЬКОВА:**

**ПРЕПОДАВАТЕЛЬ, КОМПОЗИТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ**

Выдающийся грузинский профессор, доктор педагогических наук Шалва Амонашвили, автор, популяризирующий в своих многочисленных трудах гуманную педагогику, считает, что одной из её важнейших основ, является то, что учитель должен вдохновлять своих учеников на творчество, ведь как пишет Амонашвили в одной из своих книг: „Вдохновение заразительно” [5, 42].

Валентина Николаевна Фалькова, как мудрый учитель, занимается именно вдохновенным видом творчества и передаёт это состояние своим ученикам. Поэтому данную работу можно также назвать „Слово об учителе” – человеке, благодаря которому я попала в мир музыки.

Фалькова Валентина Николаевна – талантливый композитор, чьё творчество знакомо и любимо во многих городах Украины, изумительный учитель с огромным педагогическим стажем и человек, который помог мне избрать верный путь в жизни.

Валентина Николаевна Фалькова родилась 20 октября 1950 года в селе Тишковка Кировоградской области. Она росла в семье, где царила творческая атмосфера – мать и сёстры были музыкантами, а отец был доктором исторических наук, но, несмотря на это, также любил и ценил музыку. Как вспоминает Валентина Николаевна, любимым семейным досугом были пение и импровизация. Поэтому неудивительно, что с ранних лет она пыталась сочинять. Помимо увлечения музыкой, Фалькова, как и все дети, очень любила сказки, но для неё это было не просто развлечением, ведь она придумывала свои истории и ставила домашние кукольные спектакли. Возможно, такое увлечение и пробудило в ней творческое воображение, а любовь к театру и сказкам с годами будет только расти, что в будущем повлияет на её работу.

Когда ей исполнилось 5 лет, семья переехала в городок Светловодск, где Фалькова начала ходить в музыкальную школу, по классу фортепиано. Тогда, помимо музыкальных качеств, начали проявляться и её организаторские способности, ведь она пыталась создавать музыкальные ансамбли. Но, к сожалению, в те годы консервативные учителя долгое время запрещали любые творческие порывы, будь это сочинительство, импровизация или даже подбор по слуху.

Но цели определены, поэтому Фалькова после окончания музыкальной школы, в 1967 году, поступила в Кировоградское музыкальное училище на теоретический отдел, где она делала свои первые шаги в композиции под руководством замечательного педагога-композитора – Кима Александровича Шутенко. К слову сказать, что у него же, параллельно с Фальковой, обучался Игорь Яковлевич Крутой – известный ныне композитор и шоумен. Но судьба повернулась иначе: через два года её отца перевели по работе в Днепропетровск, поэтому она окончила своё обучение на нашем отделе в Днепропетровском музыкальном училище им. М.И. Глинки. Здесь Фалькову обучали талантливые педагоги, которые очень сильно повлияли на её профессиональное мастерство: Людмила Антоновна Нефёдова, Валентин Иванович Сапелкин, Ирина Юрьевна Боссис. Но своим главным учителем среди всей этой когорты мастеров-наставников, повлиявший не только на

профессиональные качества, но и в целом на личность Фальковой была Ариадна Константиновна Поставная – яркая, неординарная, разносторонняя личность и талантливейший педагог. Всем, кто её знал, известно о том, как потрясающе и увлекательно она вела свои лекции и концерты, обожала активный вид отдыха и путешествия, и просто была очень гармоничным и интересным человеком. Возможно, самым важным её достижением стало создание Днепропетровского союза композиторов, творчество которых она искренне желала популяризировать. Возможно, поэтому Фалькова, как и её учитель, также выросла разносторонним педагогом, в работе которого, не последнее место занимает простое человеческое общение между учителем и учеником, что и является основой гуманной педагогики.

Учась в Днепропетровске, Валентина Николаевна продолжала увлечённо заниматься композицией, поэтому она консультировалась у таких выдающихся композиторов, как Дмитрия Львовича Клебанова, Андрея Яковича Штогаренко и Мирослава Михайловича Скорика, благодаря которым усовершенствовала свою композиторскую технику.

Окончив музыкальное училище им. Глинки в 1971 году, Фалькова поступила в Кировоградский государственный педагогический институт им. Пушкина, в котором получила две специальности – дирижёрско-хоровую и композиторскую.

После окончания института, Фалькова работала в домах культуры, в пятой музыкальной школе, но самый плодотворный период работы связан с ДДМШ № 3, где она работает и в настоящее время. В ней Валентина Николаевна открыла класс композиции, импровизации и синтезатора, создала детский джазовый клуб „Блюз“ и осуществила мечту детства – открыла в 1992 году детский авторский музыкальный театр „Песенка“ (в настоящее время „Надежда“).

Педагогика является главным делом жизни Валентины Фальковой. Уже более 40 лет она посвящает всё своё время детям. Многие ученики стали для неё родными. Среди них более 70 человек являются профессионалами в различных сферах искусства.

Все эти годы, Фалькова плодотворно работала с маленькими детьми. Кропотливо трудясь, она удостоилась звания методиста. К слову сказать, она создала серьёзный педагогический труд – методическое пособие „Обучение композиции и импровизации одарённых детей”. Благодаря многолетнему педагогическому опыту, она вывела основной закон в своей работе: „Через творчество к теоретическим знаниям и навыкам, и от знаний к творчеству”.

Помимо работы педагогом, она также ведёт в нашем городе активную музыкально-общественную деятельность: является музыкальным редактором в Альманахе конгресса литераторов Украины „Форум”, где печатает произведения молодых композиторов, участвует в различных олимпиадах, где зачастую её приглашают быть одним из членов жюри. Кроме того она участвует во многих концертах и конкурсах, где часто сама поёт или аккомпанирует. А в конкурсе „Серебряный век”, за одноимённый цикл романсов на стихи поэтов этой эпохи Валентина Фалькова удостоилась второго места.

Не менее важной страницей её творчества является Детский театр, для которого Валентина Николаевна пишет не только музыку, но и сценарии, одновременно являясь его режиссёром. А это колоссальный внеклассный труд, который отнимает очень много времени и сил.

За многие годы существования „Надежды”, было поставлено уже более 20 спектаклей. Театр становился победителем и лауреатом различных конкурсов и фестивалей. А главной его особенностью и своим достижением Фалькова считает то, что дети в нём поют вживую, хотя во многих детских театрах используется фонограмма, против которой Валентина Николаевна принципиально протестует.

Творчество Валентины Николаевны Фальковой имеет широкий спектр и жанровую палитру, но, прежде всего, она является камерным композитором.

Несмотря на это, в её творческом списке много хоровой музыки, в основном, обработки народных песен, но есть и образцы классики (вальс Шопена a-moll, оп. 2, № 3, в котором она как будто почувствовала его лирическую природу и сделала аранжировку для хора). Ещё она пишет много инструментальной

музыки – это различные фортепианные пьесы, например, „Концертино для фортепиано”, „Украинская рапсодия”, „Блюз-прелюды”, а также произведения для синтезатора и других инструментов и ансамблей. Также у неё есть „Симфоническая увертюра”.

Но первое место для неё занимают вокальные произведения, прежде всего романсы, на стихи современных поэтов и классиков.

Поэзия Серебряного века привлекала очень многих композиторов. Валентина Фалькова также обратилась к стихам поэтов этой эпохи и создала свою неповторимую, вдохновенную музыку. Как считает автор сборника, что после золотого века, серебряный век является эталоном поэзии, а Ахматова стоит выше всех поэтов.

Не случайно Валентина Фалькова выбрала жанр романса, ведь именно романс способен передать и раскрыть многие грани человеческих чувств, затронув самые тонкие струны души. Любовь к этому жанру воспитал еще в юности Валентины её первый учитель композиции, который считал, что начинать учиться сочинять нужно именно с вокальных произведений, иначе композитор никогда не сможет до конца проявлять в музыке свои чувства.

Работа над сборником длилась более 10 лет. В каждом романсе раскрываются самые разные эмоциональные состояния. Условно их можно поделить на две категории:

### 1. Трогательная, созерцательная лирика.

Например, романс „Вот опять окно” из диптиха „Окна в ночи”, удивительно тонко передаёт нотки грусти, тоски и одиночества, написанный на прекрасные стихи Марины Цветаевой.

Ещё один романс „Хорошо здесь”, на стихи Анны Ахматовой, представляет единую непрерывную мелодическую линию, как поток эмоций. Игра изломанными вопросительными интонациями в аккомпанементе тонко передают некую взволнованность и душевный трепет.

### 2. Тонкая лирико-психологическая драма.

Это основная составляющая сборника. Очень много образцов, таких, как „Пою, когда гортань сыра”, „Клавишай

стая”, „У ночи четыре луны”, где эмоции накаляются чуть ли не до срыва. Яркой жанровой страницей сборника является роман „Плач гитары”.

В этом романсе Валентина Фалькова удивительно смогла прочувствовать, прожить и передать гордую интонацию испанского фламенко. В основу положены замечательные стихи Фидерико Гарсиа Лорки в переводе Марины Цветаевой.

Мелодия романса полна страсти. Яркие переключения в фактуре передают манеру испанского исполнения. Изумительное подражание гитарному аккомпанементу, с характерным „перебоем струн” и обрыванием фраз, будто гитара „задыхается”.

Великий украинский педагог Василий Александрович Сухомлинский говорил, что только тот станет настоящим учителем, кто не забывает, что он сам был ребёнком. А выдающийся польский педагог Януш Корчак утверждал, что учитель должен возвыситься к духовному миру ребёнка, то есть прийти к тончайшему пониманию умом и сердцем чувств детского мира. И, может, наивысшим достижением педагога является умение проникнуть в духовный мир детей.

Как раз эти качества и присутствуют в Валентине Николаевне Фальковой, а весь её педагогический метод направлен на поиски „искорки творчества” в сердце каждого ребёнка.

### *Литература:*

1. Анализ вокальных произведений : учебное пособие для студентов музыкальных вузов / под ред. О.П. Коловского – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
2. Амонашвили Ш. Без Сердца что поймё? / Ш. Амонашвили. – Артёмовск, 2009. – 68 с.
3. Амонашвили Ш. Вера и любовь / Ш. Амонашвили. – Артёмовск, 2009. – 214 с.
4. Амонашвили Ш. Истина школы / Ш. Амонашвили. – Артёмовск, 2008. – 80 с.
5. Амонашвили Ш. Учитель, вдохнови меня на творчество! / Ш. Амонашвили. – Артёмовск, 2011. – 52 с.

6. Сухомлинский В. Сердце отдаю детям / В. Сухомлинский. – К. : Советская школа, 1988. – 272 с.

**Коваль Анастасія**

*Студентка V курсу Інституту мистецтв*

*Київського університету ім. Б. Грінченка*

*Науковий керівник Ю.В. Мережко*

## **ФАКТУРА ЯК ЗАСІБ СМИСЛОУТВОРЕННЯ (на прикладах баянної музики)**

Актуальність проблеми дослідження визначається інтенсивним оновленням музики в останні десятиліття, що пов'язано з потребою поглибленого вивчення нових надбань в музичному мистецтві. Зміни та оновлення викликані соціальними та культурними подіями, змінами у психології та світогляді людини. Фактура в музиці автономізується, актуалізується її функціональна опорність в системі засобів, що обумовлено одвічним прагненням музики до нового звучання. Темброво-звукові винаходи музичного мистецтва минулого століття спричинили динамічний розвиток і формування нових фактурних форм, в тому числі, неперекладуваних інструментально-специфічних. Фактура виступає в якості панівного структурно-виражального елемента системи, складаючи явище „фактурного тематизму”, „фактурної драматургії”.

Метою статті є розкриття змісту поняття „фактура” як засобу смыслоутворення на прикладах баянної музики. Завданнями роботи є визначення виражальних можливостей баянної музики; висвітлення ролі баянної фактури як засобу смыслоутворення у фактурному розмаїтті музичного інструменталізму.

Питання про смылоутворення в художній галузі є дискусійним упродовж багатьох років, однак вагоме навантаження воно одержує в гуманітарній думці сучасності у зв'язку з визначенням особливої значущості проблеми

музичного змісту як провідного курсу музичної науки та педагогіки.

Сучасне баянне мистецтво як невід'ємна складова вітчизняної музичної культури у галузі академічної камерно-інструментальної музики виявило себе у сфері так званої „нової музики” яскравою якістю „оновлення звучання”. Тобто винесення фактурних характеристик на передній план композиторської, виконавської творчості та наукового дослідження.

Цінним доробком є фундаментальні положення теорії фактури Г. Адлера, Б. Асаф’єва, Г. Ігнатченка, О. Ростовського, С. Скребкова, М. Давидова, О. Сокола, І. Різоля, Б. Яворського, А. Черноіваненко та ін.

У широкому сенсі – фактура – одна зі сторін музичної форми, входить до естетико-філософського поняття музичної форми в єдності з усіма засобами виразності; у більш вузькому і більш вживаному сенсі – конкретне оформлення музичної тканини, музичний виклад.

Звертають увагу три найбільш поширені види фактури. Поліфонія (від грецького *phone* – звук, голос), вигляд багатоголосся в музиці, заснований на рівноправ’ї складових фактури голосів (родинний термін – контрапункт). Їх об’єднання підкоряється законам гармонії, що координує загальне звучання. Поліфонія складається з об’єднання вільних мелодико-лінеарних голосів, одержуючих у творі широкий розвиток.

Залежно від мелодико-тематичного вмісту голосів розрізняють: підголоскову поліфонію, що утворюється від одночасного звучання основної мелодії та її варіантів-підголосків; вона характерна для деяких народно-пісенних культур, наприклад російської, звідки перейшла в творчість професійних композиторів; імітаційну поліфонію, розробляючу одну й ту ж тему, імітаційно переходну з голосу в голос, на цьому принципі засновані форми канону і фуги; контрастно-тематичну поліфонію, що характеризується одночасним проведенням кількох голосів, що незрідка відносяться до різних музичних жанрів, цей вид поліфонії синтезує тематичний матеріал, служить зіставленню і об’єднанню різних його пластів.

Поліфонія протилежна до гомофонії – виду багатоголосся, в якому один голос, зазвичай верхній, веде мелодію, а інші голоси гармонічно підтримують та посилюють мелодію, створюючи фон.

Розквіт гомофонії підготовлений гуманістичними ідеями епохи Відродження, відноситься до XVIII – XX століть. Індивідуалізована мелодія, що супроводжується елементарними акомпануючими фігурами останніх голосів, стала розглядатися як елемент музики, який може найприродніше виразити багатство людських відчуттів. Даний вид фактури затвердився перш за все у музичних жанрах (опері, ораторії, кантаті, сольній пісні із супроводом) та в інструментальній музиці.

Акордова фактура – характеризується акордовим викладом нотного тексту. Найчастіше використовується у творах, що спрямовані на змалювання образів боротьби, тривоги, перемоги, радості й т.д.

Баян – сучасний камерний інструмент. Його універсальність дозволяє грати найрізноманітнішу музику – від перекладань органної і клавірної класики до складних (як у технічному відношенні, так і у плані музичної мови) творів сучасних композиторів, які пишуть спеціально для баяна.

Баянна фактура відтворює густу, збагачену обертонами смислову якість, притаманну „грудному” співові, що визначає культуру будь-якого співацького голосу. Причому суттєвим для майстра виступає володіння і штучно-високим регістром. Так баянна фактура у компактності „розташування в ящику” втілює органну безмежність, струнну мелодійність на „грудних” нотах, смичкову віртуозність і збереження „нерозірваної пуповини” з фольклорною парадоксальністю голосової штучності. Гетерофонна ж мелодійність, яка відзначає перспективні у ХХІ столітті музичні стереотипи, наділяє баянну фактуру потенційним змістом її ансамблево-оркестрової проекції.

Таким чином, баянною фактурою називаємо інтонаційну систему функціонально організованих у просторовому вимірі елементів та компонентів вираження, – із специфічним гетерофонно-мелодійним багатозвуччям інструмента. Останнє поєднує органно-духову всеосяжність, голосову експресивність струнних та характеристичність ударно-колористичних

звукоутворень. Баян з його різноманітною міхо-пальцевою артикуляцією та динамічною гнучкістю дозволяє відтворити безпосередній зв'язок з мовним висловленням. Баянна фактура у власному і артистично-розширеному розумінні складає інтонаційно-функціональний комплекс, в якому перший з названих факторів є стрижневим утворенням, другий – доповнюючим, хоч і суттєвим в артистично-цілісному впливі музичного подання.

М. Давидов у своїх працях підкреслював, що завдяки фактурним можливостям інструмента можна більш вдало передати думку музичного твору, навіть якщо цей твір перекладений з іншого інструмента [2].

Баянне виконавство своєю речовістю, фактурою у розширеному артистичному сенсі, демонструє підкреслено штучне поєднання можливостей театрів переживання та театру удавання. Міміка-пластика баяніста – це „похідна”, допоміжна сторона виконавства. Але розгорненість баяніста обличчям до публіки, наочність ігрових майданчиків клавіатур, яку абсурдно бачать слухачі та буквально „намацується” виконавці, створюють театр одного актора за самою матеріальністю подання виконавського виступу. Академічна суворість, космізм звукової символіки і споріднення з фольклорними витоками забезпечують баянові спеціальне місце в інструментарії. Баянна фактура „збирає” особливості фактурного вираження різних інструментів, а також уособлює свої власні „неперекладувані” фактурні форми, накладаючи їх одне на одного.

Розвиток музичного сприйняття є одним із найвідповідальніших завдань на уроці музики у загальноосвітній школі, центральною проблемою музично-естетичного виховання школярів. Особливу значущість останнім часом мають питання формування в учнів естетичного сприйняття класичної музичної спадщини минулого й сучасного, шедеврів світової художньої культури, народної музики, фольклору. Тільки такі твори містять у собі величезний потенціал, мають глибокий художній вплив на слухача.

Б. Асаф'єв у своїх наукових працях висвітлював, як закономірності музичного сприймання враховуються

композитором, а також, як структура сприйняття відбувається на побудові музичного твору [1, 40].

У фактурі також відображається темперамент і характер автора. Про це свідчать статика чи інтенсивність та модифікація фактурних змін. Проте слід відрізняти фактурні зміни, які відображають особистісні характеристики автора, від сутнісних, змістовних фактурних змін, спрямованих на розкриття певного образу, який композитор намагається втілити оптимально. Тобто фактурний обрис подвійний: як самовираження авторських почуттєво-інтелектуальних станів і як відображення образно-художньої змістовності конкретних музичних творів. Такий поділ вельми умовний, оскільки зіставлення особистісного і перевтілюваного існує в одній людині як творця (композитор), в іншій – як співавтора (виконавець), якому притаманне розуміння тонкощів авторського втілення і перевтілення.

Фактурні зміни відображають як особистісно-стильове мислення композитора, так і особистісно-перевтілюване розуміння художнього образу (наприклад, М. Мусоргський „Картинки з виставки” – „Багатий і бідний” – образне бачення). Виконавець, порівнюючи перше й друге бачення фактурних змін, виявляє стильові особливості мислення композитора й отримує орієнтири для визначення виконавських виражальних засобів (у тому числі штрихової артикуляції, динаміки, агогіки). Крім того, інколи при одноманітній фактурі (завдяки динамічній гнучкості, гармонічній рухливості, синкопованій метроритміці, що надає твору жанрової різноманітності) художня образність та її емоційна змістовність набувають різнохарактерності (наприклад, К.М. Вебер – „Вічний рух”). Тобто, художня образність при однофактурному викладенні може бути різноманітною, якщо талановито і майстерно використовуються виконавські виражальні засоби (динаміка, артикуляція, темпометроритміка, агогіка, мікроіントонування тощо).

Музика для баяна, складаючи невід’ємну частину звукової атмосфери другої половини ХХ століття в камерно-інструментальному жанрі, виявила невичерпну винахідливість в інструментально-фактурних засобах, як то їх потребують показники нової образно-художньої виразності. Спостерігаємо посилення функціональної значущості фактури, її прямий вплив,

а часто і панівну роль у формуванні ідейно-образної вибудови творів, узагальнюючих суттєві смисли художньої еволюції. ХХ століття активізувало розробку та значущість „неперекладуваних”, специфічних тільки для даного інструмента фактурних позицій, показних у демонстрації унікальності своїх виражальних значень: не демонічна „симфонізація” як надання масштабності камерним творам, але культивування саме камерності чи симфонічності, що складає самоціль творчих тяжінь різних авторів [7, 70].

Зв’язок між художньою ідеєю музики та її фактурним оформленням не є прямим; будь-який склад фактури здатний втілити найрізноманітніші образно-змістовні мотиви.

Однією з причин „заповнення” баяна новим інтонаційним змістом часу (окрім тембральних, артикуляційних, мікродинамічних вимог) стала також його фактурна унікальність, що, до речі, дозволяє цьому інструментові складати художню ілюзію „мандрів” серед історичних стилів попередніх епох (при виконанні перекладень).

О. Ростовський у своїх працях говорить про те, що вплив музики на особистість, як і мистецтва загалом, передбачає численні художні враження, які накладаються одне на одне, поступово збагачуючись і поглиблюючись. Вплив художнього твору на людину зумовлений психологічним механізмом „перенесення” її в ситуацію, зображену митцем. Саме тому композитор повинен підібрати такі засоби музичної виразності, фактуру зокрема, щоб досягти бажаного ефекту від слухання твору. А також донести до слухача головну думку твору [5, 335].

В аналізі фактурної значущості баянних композицій сучасний науковець А. Черноіваненко підкреслює:

- розрізнення інструментально-універсального та специфічно-баянного комплексів;
- тематично-опорне чи допоміжно „фонове” значення фактурних утворень;
- речово обумовлену змістовність „неперекладуваних” фактурних форм баянного звучання;
- динаміку „набирання” баянним виконавством та композиторською творчістю масштабності й „всеосяжності” виражального впливу [7].

Таким чином, можна зробити наступний висновок, що проблема вивчення фактури, як засобу смислоутворення на прикладах баянної музики є не достатньо розкритаю у сфері наукового знання та вимагає подальшого обґрунтування та детального дослідження у теоретичному і практичному аспектах.

### *Література:*

1. Асафьев Б.В. *Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев.* – М. : Музыка, 1952. – 57 с.
2. Давидов М.А. *Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.02 „Музичне мистецтво”.* – КДК ім. П.І. Чайковського, 1974. – 18 с.
3. История народных инструментов / [За ред. М.И. Федорова]. – М. : Музыка, 1987. – 44 с.
4. Кабалевский Д.Б. *Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы / Д.Б. Кабалевский.* – М. : Музыка, 1982. – 130 с.
5. Ростовський О.Я. *Теорія і методика музичної освіти / О.Я. Ростовський.* – Тернопіль : Богдан, 2011. – 640 с.
6. Словник-довідник з музики. – Тернопіль : Богдан, 2003. – 352 с.
7. Черноіваненко А.Д. *Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 „Музичне мистецтво”.* – НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2001. – 20 с.

**Міхальцова Ганна**  
*Студентка IV курсу музичного факультету  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник В.П. Кікас*

## **ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ДОМРОВЫЕ ШКОЛЫ** **Б.А. МИХЕЕВА И В.Н. ИВКО**

Домровое исполнительство является одной из приоритетных сфер академического народного струнно-щипкового инструментализма.

За сто лет существования четырехструнной домры ее изучение происходило преимущественно на уровне существующих исполнительско-методических и педагогических источников („школы ...” и „методики ...” игры на домре). Анализ фундаментальных научных работ по общим вопросам исполнительства на народных струнно-щипковых инструментах обнаружил в них исторический подход. Благодаря трудам Фаминцына, Верткова, Имханицкого, Пересади, Лошкова были обнаружены исторические этапы формирования профессиональных основ исполнительства на народных инструментах в Украине. В частности, профессиональное образование домристов началось уже в первой половине XX века в высших учебных заведениях Харькова (1924), Одессы (1933), Киева (1935).

Школа исполнительства на домре представляет собой совокупный опыт исполнителей нескольких поколений в конкретном регионе и историко-временном пространстве, зафиксированный в конкретных артефактах и осмысленный в теории домового искусства.

Харьковская и Донецкая домровые школы являются неотъемлемой частью музыкально-исполнительской культуры Украины.

На данный момент в Украине и в странах СНГ мало достойных исполнителей, еще сложнее найти музыканта сочетающего дар композитора, дирижёра, исполнителя, педагога и общественного деятеля. Борис Александрович Михеев – один из таких уникальных музыкантов. Прежде всего, Б.А. Михеев –

один из выдающихся современных исполнителей-домристов в Украине.

Родился Борис Александрович 9 января 1937 года в г. Саранске (Россия). В 1949 с семьей переезжает в г. Изюм Харьковской области. Этот город стал для Б.А. Михеева второй родиной.

Конечно же, большое влияние на формирование личности Б.А. Михеева оказали его учителя Н. Лысенко, К. Дорошенко, В. Цуканов, а также общение с выдающимися музыкантами – В. Подгорным, В. Борисовым, Ф. Короваем.

Композиторское творчество положительно влияет на исполнительский стиль: тот факт, что, в одном лице объединяются и дирижер, и исполнитель, помогает писать для инструмента так, чтобы он звучал необыкновенно полноценно, поэтому домра в руках Б.А. Михеева звучит по-оркестровому.

Хотя Борис Александрович профессионально не обучался композиции, в годы его студенчества такие видные композиторы, как Валентин Борисов, Владимир Подгорный и Михаил Тиц прочили молодому музыканту композиторское поприще. Однако Б.А. Михеев был убежден, что композиторами рождаются, а не становятся.

Музыка Б.А. Михеева легко узнаваема, действительно оригинальна и самобытна. Борис Александрович как-то признался: „Моя музыка фактически от начала до конца – откровение! Как звучала в голове и в сердце, так и записывалась”.

„Творчество – не надуманная техника, не придуманная изобретательность. Допустима маленькая незначительная ретушь, поэтому моя музыка имеет импровизационный характер”.

Борисом Михеевым было написано множество произведений для домры соло, так же для домры с оркестром и фортепиано.

Сегодня в расцвете своих творческих сил Борис Александрович Михеев заслуженно возглавляет Харьковскую школу. Будучи одним из лидеров профессиональной культуры домового исполнительского искусства Украины.

Самой младшей, но не менее важной в развитии домового искусства, считается Донецкая домовая школа. „Отцом” ее стал Валерий Никитович Ивко – заслуженный артист Украины, заведующий кафедрой струнно-щипковых инструментов Донецкой государственной музыкальной академии им. С.С. Прокофьева.

Выпускник Одесской консерватории по классу домры В. Касьянова и ассистентуры при Киевской консерватории в классе Марка Гелиса, он сделал свой важный вклад в формирование как методической, так и репертуарной политики домового искусства и стал фундаментом собственной исполнительской школы.

Будучи виртуозом-исполнителем, на таком редком инструменте как домра, В.Н. Ивко создал для него объемный репертуар практически во всех жанрах: Фуга, Канон для домры соло, Basso ostinato для домры и фортепиано, Вариации на лемковскую тему, Эпиграф и тарантела для домры и фортепиано.

Композитор пытается вписать специфический народный инструмент в современный музыкальный процесс, не отрекаясь от необычных и современных эффектов выразительности.

У каждого инструмента есть свои сильные стороны. Выражение своего понимания и осознание каких-то принципов для каждого инструмента свои. Если бы был домовый стиль, то домристы играли бы примерно одинаково, а так – у кого-то домра звучит как оркестр, или как ксилофон, флейта, голос.

Общее в Донецкой и Харьковской домовых школах – это, во-первых, уважительное отношение к композитору и его авторской идеи. Допускается свобода в рамках авторского замысла.

Виртуозность в школе Михеева, как важнейшее качество домового исполнительского стиля, не самоцель, а средство понимания и воссоздания музыкального образа. В школе Ивко больше внимания уделяют технической стороне исполнения.

Харьковской школе присущи романтичность исполнения. Романтическое направление всегда близко и понятно людям, поскольку отражает богатство внутреннего мира человеческой души. Так как, напротив, в Донецкой школе опираются на

четкость звукоизвлечения, ведущую роль в исполнении занимает техника.

Что касается звукоизвлечения, то подчеркну, что Харьковскую школу отличает качественно иная, чем у представителей других домовых исполнительских школ, эстетика звука.

При выборе репертуара преподаватели Харьковской домовой школы трактуют домру как собственную эстетическую сферу. В Донецкой же – опираются на классику, играя больше скрипичный репертуар. Представители вышеперечисленных школ являются исполнителями, композиторами, поэтому они хорошо знают, как устроены сочинения для домры: понимание всех фактурных элементов, подголосков, контрапунктов, педалей. Отсюда осознание музыкального произведения как художественного единства, целостность которого обусловлена равенством домриста и концертмейстера.

Все существующие домовые школы Украины (Киевская, Харьковская, Донецкая, Одесская) придерживаются общих принципов музыкальной педагогики, однако при этом каждая из них, имеет свои характерные черты, в основном отличаясь тонкостями показа инструмента, его звуковых и технических особенностей, спецификой звукоизвлечения, инструментальной фактурой.

Ярким примером слияния двух домовых школ является произведение „Коло”, написаное для 2-х домр. В 1980 году на Всесоюзной конференции Б. Михееву и В. Ивко было поручено написать произведение, в котором две самые сильные домовые школы Украины, слились бы воедино.

После конференции это было забыто, но потом, встретившись в неофициальной обстановке эта идея воплотилась в жизнь. Михеевым была написана вторая партия, Ивко написал первую. Две кардинально разные домовые школы объединились в едином произведении.

### *Литература:*

1. Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырёхструнной домре / Н. Лысенко, Б. Михеев. – К. : Муз. Украина, 1989.
2. Михеев Б. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением / Б. Михеев. – Харьков, 1990.
3. Михеев Б. Некоторые особенности отбора и редакции скрипичных произведений для домры / Б. Михеев. – Харьков, 1988.
4. Костенко Н.Е. Борис Александрович Михеев : монография / Н.Е. Костенко. – Харьков : С.А.М., 2012. – 180 с.

**Печерська Аліна**  
*Студентка IV курсу Інституту мистецтв  
 Київського університету ім. Б. Грінченка  
 Науковий керівник Ю.В. Мережко*

### **ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ІНТОНУВАННЯ НА БАНДУРІ**

На сучасному етапі становлення бандурного мистецтва актуальним є питання розвитку музично-образного чуття та емоційного усвідомлення музичних творів бандуристами-виконавцями. Величезна кількість досліджень у галузі бандурної проблематики торкається особливостей роботи над мелодією, динамікою, звуковидобуванням, штрихами, агогікою як засобами формування музичного образу твору.

У даній статті пропонуємо розглянути ці виконавські особливості у їх взаємодії, об'єднавши їх таким поняттям як виконавське іntonування. Метою статті є визначення особливостей виконавського іntonування на бандурі.

У сфері бандурного виконавства особливо гостро постає потреба посилення зв'язку між художньо-естетичним, ціннісно-змістовим, і саме, технічним аспектами професійної діяльності

виконавця бандуриста. Одним із ключів до вирішення цього питання є музично-теоретичне вчення Б. Асаф'єва про інтонаційну природу музичного мистецтва, яке має ще недостатньо задіянний потенціал у сфері професійного навчання виконавця бандуриста. Можливо, саме крізь призму цієї концепції можна наблизитися до розуміння суті і значення виконавського іntonування як цілісного творчого процесу відтворення бандуристом музики, направленого на слухача.

Виходячи з актуальності проблеми, завданнями дослідження є: ретроспективний аналіз вивчення у мистецтвознавчій літературі питання виконавського іntonування, і на основі здобутих даних, визначення особливостей виконавського іntonування на бандурі.

Інтонація та іntonування як наукові категорії описуються в роботах таких вчених музикознавців як: Б. Асаф'єв, М. Давидов, Л. Мазель, В. Медушевський, С. Скребков, Б. Яворський та ін. Серед сучасних дослідників проблему „інтонаційної природи музики” розглядали у своїх працях О. Бурська, Т. Вєркіна, А. Малинковська, О. Маркова, М. Переверзєв.

Музична інтонація є носієм музичного змісту, і тому, її можна віднести до складного процесу, до дефініції наукового знання, яка потребує більш детального та глибшого вивчення. Традиційно інтонацію сприймають як теоретичний термін, який позначає акустичну точність відтворення висоти тонів і їх співвідношень під час виконання музичного твору.

Б. Асаф'єв підкреслював, що під час роботи над музичною інтонацією в процесі емоційного осягнення-переживання інтонації, проникнення в її експресивно-психологічну суть і адекватного відтворення голосом або на інструменті, відбувається розвиток інтонаційно-мелодичного слуху музиканта-виконавця. Автор зазначає: „...інтонація – першочергової важливості фактор: осмислення звучання, а не просте констатування відхилення від норми (чиста чи не чиста подача звука)... Без іntonування і поза іntonуванням музика не існує” [1, 198].

Музична інтонація – це „смислова цеглина” у побудові музичного твору. Вона дозволяє говорити про комунікативну здатність музичного мистецтва, про глибоке смислове

навантаження музичної тканини твору. Для бандуриста важливим фактором є спілкування з навколошнім світом мовою музики. Задача виконавця не просто відтворити звучання записаного нотного тексту, а й донести до слухача вир почуттів та емоцій, розкрити ідею і стан закладені автором.

На нашу думку, точне відтворення висоти тонів не може дати бандуристу можливість розкрити внутрішню насиченість твору. В основі інтонації закладено не тільки висотні звукові співвідношення і мелодійні вияви музичної мови, але й особливості побудови і звучання мови людського спілкування. Щоб з'ясувати це, ми звертаємось, до історичного екскурсу у світ виникнення та становлення поняття „інтонація”.

Поштовхом до створення у мові інтонаційної звукової форми стало психічне життя людини. Звідси сформувались первинні праінтонації, такі як: плач, вигук, сміх, крик, подих, стогін та інші. З розвитком свідомості людини кожна з праінтонацій удосконалилась і набула ряд різноманітно забарвлених інтонацій, з більш багатим емоційним нюансуванням, що закріпились в мові та музиці.

Наприклад, праінтонація плачу розвинулась у інтонацію душевного страждання з величезною кількістю емоційно забарвлених відтінків: скорбота, відчай, сум, каяття, жаль, безвихід. Всі ці праінтонації в процесі становлення свідомості особистості закріпились у суспільній свідомості, як виражальні та соціально значущі інтонації. Вони стали засадовими інтонаційними формулами, що складали арсенал виражальних засобів музики та мистецтв. Ці базові інтонації сформували інтонаційні словники напрямів, жанрів, стилів, цілих епох, і стали засобом художнього спілкування. Саме спільність психофізіологічної та комунікативної функцій музичної і мовної інтонацій зумовило їх глибоку спорідненість і невід'ємність.

Інтонація народжується у взаємодії таких звукових якостей як гучність, тривалість, тембр, артикуляція. Бажано сказати і про техніку виконавського іntonування, якій найбільш влучно дає визначення Б. Яворський: „Техніка виконавського іntonування – у відчутті внутрішньої напруженості, „вагомості” звукозв’язків підпорядкована мисленню „інтонаційно сплетеної” музичної тканини, її розгортанню у часі за ладоритмічною конструкцією”

[9, 38]. Виконавське іntonування включає специфіку іntonування на певному музичному інструменті, спирається на почуття і тілесні можливості виконавця та на самобутність його інтелекту.

М. Давидов досліджував таке поняття як мікроструктурне іntonування: „Це поняття ми розуміємо як осмисленість виконавського нюансування, відповідність логіки виконавських намірів та дій мікроструктурній логіці мелодичних ліній...”, а також зазначав, що „...оволодіння майстерністю мікроструктурного іntonування є першоджерелом і рушійним стимулом у вихованні професійної виконавської культури молодого музиканта” [7, 55].

Виходячи з усіх цих положень, іntonування виконавця-бандуриста – дуже складний та багато значущий процес. На нашу думку, цей процес включає: і відчуття кожного інтервалу як ритмоіntонаційної побудови, і артикуляцію, і прослуховування ладових тяжінь, врахування стилістичних особливостей твору, іntонаційних особливостей епохи композитора, темпоритмічного та динамічного розгортання музичної тканини, відтворення чуттєвої сторони твору (тобто пропустити через власну призму переживання автора) тощо. Б. Асаф'єв рекомендує „кожну мить звучання пов'язувати зі звучанням наступної і попередньої” [1, 198], бо ці іntонації не існують окремо, а несуть в собі завершену емоційну думку. Кожна нота, яка народжується з-під пальців бандуриста, несе в собі закладену віками іntонаційну інформацію, „послання” від композитора.

Завдання бандуриста – побачити і відчути, як саме слід виконати ці „іntонаційні повідомлення”. Саме тоді, слухач почне розуміти зміст музичного твору, коли ці іntонації відізвуться десь із архаїчного підґрунтя закладених віками іntонаційних побудов та наповнять змістом музичну тканину. Бажано, щоб бандурист виконував не послідовність написаних у нотах знаків, а цілу систему емоційних зворотів, кульмінацій і спадів, тяжінь та розв’язків, які несуть в собі цілий світ музичного і естетичного змісту. Іntонаційно виражальні засоби такі як темп, ритм, паузи, тембр, характер звукової лінії, динамічні відтінки допоможуть бандуристу активізувати і

збагатити процес виконавського іntonування. Уміння чітко володіти штрихами, шкалою динамічних відхилень, агогікою та артикуляцією і поєднання цих навиків із самобутністю творчого виконавського чуття є арсеналом іntonування професійного бандуриста виконавця.

О. Бурська зазначає: „У пошуку іントонаційної виразності відбувається балансування між інтра- та екстра музичним, внутрішніми закономірностями, що зумовлюють музично-мовленєвий процес, та художнім змістом, який розпізнається і розкриває себе через виконавське іntonування” [6, 92].

Сутність звуковидобування на бандурі полягає в тому, що після моменту атаки бандурист вже не може змінити динаміку звуку. Н. Брояко зазначає: важливо, щоб бандурист звертав увагу на „розшарування динаміки, яка найбільш сконцентрована в момент атаки, вільніша та згасаюча у подальшій частині звучання”. Хотілось би підкреслити, якщо „бандуристу притаманна техніка володіння динамічними цезурами між звуками, які повторюються – це дозволяє уникнути різкого атакування, динамічної некерованості, різкого звільнення струни („зриву”), нігтьових призвуків”, що добре впливає на якісне іntonування музичного твору [4, 106].

Також слід приділяти увагу точному та чіткому метроритмічному відтворенню музичного твору. Часто виникає проблема чіткості виконання пунктирного ритму. Формальне відтворення пунктирних ритмів, без слухового контролю може привести до скорочення дрібних тривалостей чи до недоцільного їх звучання на передньому плані. Дослуховування пауз також є однією зі складових бандурного іntonування. „Пауза перериває звучання (але не рух)” – пише Асаф’єв [1, 65].

Спосіб бандурного звуковидобування пов’язаний із можливостями вільної вібрації струни. В середньому та нижньому регістрі її коливання є досить довгим, тому при ладових модуляціях чи зміні гармонії слід глушити струни ребром долоні чи пучкою пальців, оскільки в інструменті відсутній демпфер. Попередні співзвуччя, які продовжуючи звучати накладаються на наступні та можуть викликати відчуття фальшу і нашарування зайвих звуків, тим самим порушуючи процес іntonування твору.

Отже, виходячи з вищевикладеного і спираючись на досвід музикознавців, до особливостей виконавського інтонування бандуриста можна віднести:

- виявлення логіки розвитку мелодії за допомогою мотивно-фразувального розчленування;
- динаміко-агогічне нюансування, з урахуванням динамічного розшарування бандурного звуку після атаки;
- підкреслення найвиразніших опорних тонів і зворотів, тяжінь ладів, альтерацій;
- відчуття чергування у русі мелодії фаз підйомів і спадів (підвищення і зниження емоційного тонусу);
- здійснення зміни дихання в паузах і цезурах;
- застосування тембральних фарб бандури для передачі емоційного забарвлення твору та відчуття епохи композитора;
- використання і взаємодія тих видів технічних і виражальних засобів притаманних бандурному виконавству, які сприятимуть розкриттю образного змісту твору.

В результаті вивчення даної проблематики, ми дійшли висновку, що ця тема є цікавою та актуальною для подальших спроб більш глибшого та детального її вивчення. Її потенціал ще не повністю розкритий і може мати дуже великий вплив на подальший розвиток бандурного виконавства.

### *Література:*

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1963. – 276 с.
2. Бурська О. Теоретико-методичні аспекти формування художньо-інтонаційних основ слухової свідомості у процесі виконавського пізнання музики / О. Бурська. – К., 2007. – 240 с.
3. Блинова М. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности / М. Блинова // Вопросы и эстетика музыки. – Вып. 5. – Л., 1967. – С. 170 – 190.
4. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста / Н. Брояко. – Івано-Франківськ, 1997.

5. Вєркіна Т. Актуалізація музичного твору у виконавському інтонуванні : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 „Музичне мистецтво”. – ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2008. – 25 с.
6. Гринчук І., Бурська О. Проблеми музичного мислення : теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу / І. Гринчук, О. Бурська. – Тернопіль : Підручники й посібники, 2008.
7. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 2004.
8. Джалафонія Л. Взаимосвязь речи и музыки как форм человеческого общения / Л. Джалафонія // Вопросы психологии. – № 1. – К., 2001. – С. 130 – 133.
9. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятия музыки / В. Медушевский // Музыкальная психология. – М., 1992. – С. 84 – 91.
10. Медушевский В. Интонационная форма музыки / В. Медушевский. – М., Композитор, 1993.
11. Орлова О. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления / О. Орлова. – М. : Музыка, 1984. – С. 161 – 192.
12. Яворский Б. Строение музыкальной речи / Б. Яворский. – М., 1980.

Генкін Антон  
Студент IV курсу  
Берлінського університету мистецтв  
Науковий керівник М.П. Калашник

## **ЕСТЕТИЧНИЙ СЕНС ЕТЮДІВ К. ЧЕРНІ, ЯК ЗМІСТ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

Яким би чином не трактували уславлені музиканти співвідношення „техніки” й „виразності”, у своїх міркуваннях і рекомендаціях вони приділяють чи не головну увагу „мові” піанізму. Цілком очевидно, що будь-який елемент цієї „мови” має естетичний сенс (не випадково видатні педагоги-музиканти поставали проти механічної „зубрячки”), хоча вилучений із художнього тексту, він і не має знаково-семантичної, образної функції. Представлені міркування вимагають замислитися стосовно естетичного смислу інструктивної літератури як одного із найважливіших шляхів навчання „мові” піанізму й удосконалення володіння нею. Матеріалом для вивчення з таких позицій обрані етюди К. Черні – композитора-педагога, ефективність школи якого підтверджується досягненнями видатних учнів, перш за все, Ф. Ліста і Т. Лешетицького. Не менш суттєво, що цим матеріалом успішно користуються сучасні вітчизняні педагоги, і погляд на них, який пропонується, створює можливості для пожвавлення інтересу учнів до технічної підготовки усього свого апарату – рухового, слухового, ритмічного та психологічного, врешті-решт, розкрити на практиці первинний зміст слова „техніка”, що розшифровується як „мис-тецтво”.

Ціль статті полягає у розкритті естетичного сенсу етюдів К. Черні, що розуміється, перш за все, як зміст спеціалізованої музичної діяльності фортепіанного виконавського мистецтва.

Для її досягнення формулюються наступні задачі: вивчити доступні джерела, в яких К. Черні розкриває головні положення своєї методи; виявити естетичний чинник професійної підготовки виконавця та педагога; проаналізувати активно використовувані у сучасній музично-педагогічній практиці

матеріали, котрі належать К. Черні, інструктивні під кутом зору естетичного сенсу.

Використовуються наступні методи дослідження: *музично-історичний*, спрямований на розкриття професійної специфіки піанізму, що знаходить свій прояв у досконалості гри на інструменті; *жанрово-типологічний*, який передбачає розподіл інструктивних матеріалів, що вивчалися, на „вправу” („екзерсис”) та „етюд”; *естетико-аксіологічний*, націленій на виявлення ценнісних характеристик зразків, що вивчалися; *музично-теоретичний*, який є інструментом аналізу конкретного нотного тексту.

Теоретичну базу статті склали праці з історії і теорії виконавського мистецтва: О. Алексєєва [1], Н. Кашкадамової [7; 8], Н. Корихалової [9], Ж. Дедусенко [5], Є. Лібермана [10], В. Москаленка [12]; фортепіанної методики та педагогіки, у тому числі, створені уславленими артистами-музикантами Л. Баренбойма [2], О. Гольденвейзера [4], Г. Нейгауза [13], С. Фейнберга [15], про спадщину К. Черні О. Віва та J. Fuchs [16], Н. Терентьєвої [14]; про загальні проблеми професіоналізму М. Калашник [6], Ю. Loшкова [11]; а також різні тлумачення слова „етюд”, які містяться в електронному ресурсі Вікіпедії [3].

Практична значущість статті полягає у можливості використання матеріалів і висновків у подальшому вивчені специфіки культури музичного виконання, у ході підготовки навчальних курсів „Спеціалізоване та загальне фортепіано”, „Історія фортепіанного мистецтва”, „Музична педагогіка”, а також у лекційно-просвітницькій практиці.

У музичному мистецтві виокремлюються жанри, котрі мають знакові властивості. Узагальнюючи специфічні особливості епохи, що їх породила, акумулюючи притаманну їй енергію, вони виступають від її імені як „увовноважені представники”, асоціюються з нею у суспільній свідомості наступних культур незалежно від того, чи залишилися вони лише її надбанням, чи викликали до життя жанрову традицію, продовжуючи жити та розвиватися у розлогій історичній перспективі. Для епохи барокко – це „малий цикл” прелюдії (фантазії, токати) і фуги, пасіону, танцювальної сюїти, *concerto grosso*; для віденського класицизму – симфонія, струнний

квартет, соната, строгі варіації; для романтизму – пісня, вокальний цикл, програмна симфонія, концертна увертюра, інструментальні балада і поема, фортепіанна мініатюра. Навіть ХХ століття, відоме плуралізмом композиторських інтересів, висуває жанрові пріоритети, пов’язані з оркестровим і хоровим концертом, ораторією, нетиповими музично-сценічними рішеннями, породженими захопленням театром. До числа таких „іменних” жанрів, беззаперечно, належить етюд, розквіт якого не випадково припадає на XIX століття – час формування практики публічного концерту, зумовленого соціальним „замовленням” бурхливого розвитку фортепіанного виконавства та педагогіки. Не буде перебільшенням стверджувати, що етюд, як і сольний концерт, являє собою тип твору, який одвічно націлений на виконавця, на задоволення його віртуозно-артистичних амбіцій, репрезентування піаністичної майстерності. З таких позицій він постає як жанр більшою мірою „виконавський”, аніж „композиторський”, і вельми варто уваги, що навіть у випадках, коли зміст етюда передбачав дещо більше аніж технічна „добрість”, коли піаністичні виразні засоби сприяли розкриттю різноманітних переживань, він не втрачав свого первісного функціонального призначення: радувати публіку досконалістю володіння інструментом, чуттєвою розкішністю рояльного звучання, трансцендентною рухово-моторною свободою виконавця. Це дає право вважати етюд абсолютним вираженням „чистого” піанізму, тобто тієї складової виконавського мистецтва, котра специфізує його як особливу сферу творчості, спрямованої не лише на інтерпретацію композиторського тексту (або його виконавської складової, зафіксованої у нотному записі) [9], але і на створення художнього враження від самого ігрового акту, розкриття його естетичного смислу як артистичного самовираження. Показово, що найбільш репертуарні за часів сьогодення опуси цього типу, що дозволяють піаністу близнути майстерністю, належать композиторам, які зробили суттєвий внесок у розвиток виконавського мистецтва XIX – початку ХХ століття: Ф. Шопену, Ф. Лісту, С. Рахманінову, О. Скрябіну. З іншого боку, не менш симптоматичною є синхронізація у російській музичній культурі процесу становлення піанізму як діяльності та професії з

активізацією композиторського інтересу до етюда як однієї з найважливіших складових вітчизняного фортепіанно-концертного репертуару.

Не дивно, що й у фортепіанній педагогіці етюд став ключовим інструктивним жанром, сприяючи не лише виробленню необхідного комплексу професійно-ігрових навичок, але й оволодінню піаністичною „мовою”, формуванню виконавського тезауруса. У цьому відношенні етюд бере на себе роль посередника між творчістю та навчанням нею, тієї школи, котра забезпечує „готовому” піаністу свободу реалізації виконавського задуму – чи стосується цей намір вразити публіку артистичним темпераментом, чи донести до неї власне розуміння духовно-художньої суті композиторського опусу. Наведені у праці судження щодо піанізму, технічної оснащеності музиканта, котрі належать видатним майстрям минулого, творцям авторитетних фортепіанних шкіл, переконують у необхідності широкого тлумачення техніки як усвідомлених дій піаніста – не лише кінетичних, але і таких, які потребують інтелектуального, слухового, вольового контролю, завдяки котрим встановлюється зв’язок між рухом і звуком, темпоритмом, штрихами, динамікою, сукупність яких можна розглядати як суть музичної „мови”. Не менш суттєвим уявляється також і одностайна думка видатних виконавців, у тому числі педагогів, що стосується несприйняття недбалості у грі, котру не компенсує жодна, навіть найяскравіша, експресія. Етюд, де увага виконавця цілком зосереджується на ідеальності оброблення (у протилежному разі за нього не варто братись), ідеально підходить для закріплення у кінетично-слуховому апараті, у свідомості та підсвідомості стійкого імунітету проти виконавської неохайноті, спокуси приховати професійні недоліки за емоцією. З цією головною метою, власне, і створюються інструктивні етюди – музичні твори, що призначаються для формування фундаменту майстерності, психологічної установки на „вишколене”, їх у перспективі – на досконале виконання.

Отже, естетичний сенс етюдів К. Черні розкривається як:

- жанр, який відтворює специфіку та „мовні” одиниці піанізму;

- носій особливого виду естетичної (музикально-ігрової) діяльності;
- узагальнення піаністичних умінь;
- відбиття досконалості володіння музичним інструментом та виконавським апаратом;
- спосіб підношення інtramузичного й інtrapіаністичного начал;
- твір музичного мистецтва, потенціально відкритого будь-якому типу змісту;
- засіб артистичного самовизначення виконавської особистості;
- один із найважливіших шляхів виховання усвідомленого ставлення до всіх етапів піаністичної діяльності – від щоденної тренувальної та демонстраційної;
- джерело гедоністичного насолодження процесом гри та виконавської форми для самого виконавця та його аудиторії.

### *Література:*

1. Алексеев А. *История фортепианного искусства* : учебник : в 3 ч. – Ч. 1, 2 / А. Алексеев. – Изд. 2-е, доп. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
2. Баренбойм Л. *Путь к музицированию* / Л. Баренбойм. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1973. – 272 с.
3. Википедия – сводная энциклопедия : [Электронный ресурс] // <http://wikipedia.org>
4. Гольденвейзер А. О музыкальном исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы музыкально-исполнительского искусства : Второй сб. ст. – М. : Гос. муз. изд-во, 1958. – С. 3–13.
5. Дедусенко Ж. *Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции* : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Жанна Вікторівна Дедусенко /. – К., 2002. – 208 с.
6. Калашник М.П. *Музичний тезаурус композитора : аспекти вивчення* : Монографія. – Київ ; Харків ; СПДФО / Мосякін В.М., 2010. – 252 с.

7. Кашкадамова Н. *Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя : підручник / Н. Кашкадамова.* – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
8. Кашкадамова Н. *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортеп'яно). XIV – XVIII ст. : навч. посіб.* – Вид. 2-е, випр. і доп. / Н. Кашкадамова. – К. : Освіта України, 2009. – 416 с.
9. Корыхалова Н. *Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. Корыхалова.* – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
10. Либерман Е. *Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман.* – М. : Музыка, 1988. – 235 с.
11. Лошков Ю.І. *Еволюція професійного музичного мистецтва / Ю.І. Лошков // Культура України: зб. наук. пр.* – Вип. 25. – Х. : ХДАК, 2008. – С. 166–177.
12. Москаленко В.Г. *Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / Віктор Григорович Москаленко/.* – К., 1994. – 25 с.
13. Нейгауз Г. *Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Нейгауз ; ред. Д.В. Житомирский ; очерк „Генрих Нейгауз“ Я.И. Мильштейна.* – 2-е изд. – М. : Гос. муз. изд-во, 1961. – 320 с.
14. Терентьева Н.А. *Карл Черни и его этюды / Н.А. Терентьева.* – Л. : Музыка, 1978. – 56 с.
15. Файнберг С. *Путь к мастерству / С. Файнберг // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи, воспоминания.* – Вып. 1. – М. : Музыка, 1965. – С. 78–127.
16. Віва О., Fuchs I. *Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann : Carl Czerny (1791–1857) – Komponist, Pianist und Pädagoge // Википедия – свободная энциклопедия : [Электронный ресурс] // <http://wikipedia.org>.*

Герасименко Вікторія  
*Студентка V курсу музичного факультету*  
*Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*  
*Науковий керівник Н.В. Башмакова*

**ЭВОЛЮЦИЯ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В  
 СОВРЕМЕННОМ ДОМОРОВОМ РЕПЕРТУАРЕ  
 (на примере произведения В. Матряшина „Дождик“)**

В современном отечественном музыковеденье проблемы домового исполнительства составляют малоисследованную область научного знания. В существующих диссертационных работах представлены исторический (Е. Бортник), теоретико-исполнительский (Н. Костенко, В. Петрик), психологический (В. Белоус) аспекты [2; 6; 9; 1]. Весомым вкладом в процесс осмыслиения специфики данного вида народно-инструментального исполнительства представляются научно-методические разработки известных домристов-четырехструнников Б. Михеева, Т. Вольской [8; 3].

Актуальность работы обусловлена современным состоянием репертуара, в частности, появлением в последние десятилетия в творчестве современных композиторов сочинений для домры *solo*<sup>1</sup>, способствующих формированию новых подходов к художественному и техническому раскрытию специфики инструмента. Выявление характерных особенностей данного вида сольного исполнительства, задач, стоящих перед исполнителем и композитором составляет не достаточно исследованную область музыкальной науки.

Формированию современного концертного домового репертуара способствовало творчество представителей Харьковской композиторской школы второй половины XX века

<sup>1</sup> Наиболее востребованные сегодня сочинения для четырехструнной домры соло созданы В. Ивко (Прелюдия для домры соло, „Аллегретто“, „Щедрівка“), Б. Михеевым (Лирический альбом: „Шуточная серенада“, „Элегия“, „Баллада“; Русская тетрадь для домры соло: „Тараторка“, „Лирические припевки“; Две концертные пьесы: „Протяжная и Веселая“; „Шуточное подношение А. Цыганкову“ в форме вальса; Семь характерных пьес), А. Олейником („Перезвон“, „Песня“, „Танец“, „Эскиз“, „Этюд-скерцо“, „Мерцающий звук“), а также Е. Милкой (Соната для домры соло) и В. Полевым (Монодия для домры соло).

(Д. Клебанов, И. Ковач, В. Подгорный, Б. Михеев, Н. Стеценюк, А. Гайденко). В начале XXI века продолжателем их традиций можно назвать талантливого музыканта, исполнителя-виртуоза и композитора Валерия Матряшина.

В. Матряшин родился в 1973 году в г. Ессентуки (Россия). В 1992 году окончил Ставропольское училище по классу В.А. Мищенко, который учился у харьковского педагога-домриста В. Михелиса, и поступил в Харьковский государственный институт искусств им. И.П. Котляревского, в класс Заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Б.А. Михеева. В 1995 году В. Матряшин был удостоен звания Лауреата I премии на Международном конкурсе исполнителей на народных инструментах (г. Хмельницк). В 1997 – 2000 г.г. прошел ассистентуру-стажировку при ХГИИ им. И.П. Котляревского. С 2000 года является солистом Государственного русского народного ансамбля „Россия” имени народной артистки СССР Л.Г. Зыкиной. Выступал на сцене с такими всемирно известными исполнителями на народных инструментах, как Народный артист России, профессор Е.Г. Блинov (Украина); Заслуженная артистка России, профессор Т.И. Вольская (США, Канада); народный артист России, профессор Ш.С. Амирров (Екатеринбург). Сегодня В. Матряшин – один из лучших исполнителей-виртуозов Государственного академического русского народного ансамбля „Россия”.

Его успех как композитора начался с победы на II Всероссийском Открытом конкурсе молодых композиторов имени Ю.Н. Шишкина (Москва, 2009), где В. Матряшин стал Лауреатом I премии, представив собственное сочинение „Импровизация и токката” (для четырехструнной домры-соло) в номинации „Солирующий инструмент”.

18 февраля 2010 года В. Матряшин выступал как солист ансамбля „Россия” на VII Международном фестивале „Созвездие мастеров”. В этом концерте домрист также исполнил собственное сочинение, написанное для домры-соло „Этюд в классическом стиле”.

Своеобразным творческим отчетом В. Матряшина перед представителями его учебной альма-матер стало выступление, состоявшееся в рамках Международного музыкального

фестиваля „Харьковские ассамблеи” 13 октября 2011 г. В этом концерте, наряду с репертуарными „хитами” харьковской домовой школы (Концерт В. Подгорного, „Русский танец” П. Чайковского, „Элегия” С. Рахманинова), исполнитель также представил ряд собственных сочинений. Среди них: „Импровизация и токката”, „Дождик”, „Канкорд”, обработка русской народной песни „Как бы сени”.

Имеющееся на сегодняшний день композиторское наследие В. Матряшина характеризуется интоационным и жанровым разнообразием. Чертой, объединяющей работы молодого композитора, является стремление к максимально возможному раскрытию акустического и художественно-выразительного потенциала четырехструнной домры. В этом аспекте наиболее выигрышным является жанр сочинений для домры соло.

Данный жанр представляет и избранная в качестве материала исследования пьеса Валерия Матряшина „Дождик” (в отечественном музыкознании анализируется впервые).

Очевидно, что название сочинения способствует раскрытию художественно-образной сферы и придает пьесе элемент программности.

Формообразующая специфика произведения (пьеса написана в простой трехчастной репризной форме) указывает на двухплановость его художественного образа. Крайние части носят иллюстративный, изобразительный характер. Эффект падения капель дождя передан при помощи: приглушенной динамики (в нотном тексте встречается лишь один динамический нюанс – *mp*); метrorитмической остинатности (равномерное движение восьмыми длительностями в тактовом размере 4/4, при этом изредка встречающиеся четвертные длительности его не нарушают, а создают впечатление „растворения” звуков в тишине); различного сочетания приемов игры. Среди них (перечислены в порядке их применения):

- скольжение по струнам (подчеркнем, что доминирует нисходящее движение медиатора (не мелодии), восходящее скольжение встречается единожды – в последнем такте вступительного построения);
- пиццикато;

- переменный удар (чредования восходящих и нисходящих щипков);
- флажолеты<sup>2</sup>.

Флажолеты выступают как самый красочный прием в данном сочинении, вызывая у слушателя ощущения легкости и прозрачности движения. Автор использует их как для тембрового выделения мелодической линии (16-27 т.т.), так и для расширения верхней границы звукового диапазона гармонической фигурации (28-31 т.т.).

Подчеркнем, что штриховое разнообразие (как в крайних частях, так и в пьесе в целом) достигается именно приемами звукоизвлечения. Так скольжение продлевает звучность, а с целью ее укорачивания автор использует редкий для домового исполнительства прием – щипок с последующей остановкой колебаний струны по средствам прикосновения к ней пальца левой руки (9-15 т.т.).

Средняя часть сочинения передает эмоциональные мысли и переживания героя, навеянные дождем. Ее характеризуют лаконичность формы (период из двух предложений) и цельность. Последнее достигается как использованием лишь одного приема звукоизвлечения – tremolo, так и постепенным и непрерывным усилением динамики и уплотнением фактуры. Если первое предложение средней части построено на одноголосной мелодической линии, то во втором предложении присутствуют элементы полифонии. Так благодаря наслоению голосов появляющийся в конце части доминант септаккорд с пропущенной терцией исполняется tremolo по четырем струнам в динамическом нюансе *ff*.

<sup>2</sup> Флажолеты – это звуки особого тембра, получаемые легким прикосновением пальца к струне в местах ее деления на 2, 3, 4 части. По способу исполнения различают натуральные (извлекаемые на открытых струнах) и искусственные (исполняемые на закрытых струнах) флажолеты. В домовой исполнительской практике из натуральных флажолетов применяются в основном октавные, квинтовые и квартовые, реже терцовые; из искусственных – октавные, изредка квинтовые и квартовые.

В целом разнообразие приемов игры, фактурная организация в сочетании с тональностью пьесы – e moll – направлены на максимальное раскрытие акустических характеристик четырехструнной домры.

Творчество В. Матряшина разрушает устоявшиеся оценочные критерии в отношении домового исполнительства. Благодаря ему, а также плеяде отечественных композиторов, создававших оригинальный концертный репертуар для четырехструнной домры во второй половине XX – начале XXI в.в., инструмент выходит за рамки термина „народный” и занимает достойное место в кругу инструментов, представляющих академическое направление современной музыкальной культуры. Буквально за несколько десятилетий домрой пройден огромный путь от музыкального примитива до высочайших явлений камерной инструментальной культуры, на который многим „классическим” инструментам потребовался ряд столетий. Сегодня домра звучит и как концертный сольный инструмент, в ансамблях, в оркестрах, а также в театральных постановках. В арсенал виртуозных исполнителей входит огромное количество различных приемов звукоизвлечения, специфических колористических приемов, которые позволяют полноценно раскрыть неповторимые темброво-акустические характеристики инструмента.

Выдающийся музыкант современности, Народный артист России, профессор РАМ им. Гнесиных Ф. Липс пишет: „Когда-то практически все музыкальные инструменты были народными. С появлением крупных композиторов и выдающихся исполнителей, музыкально-исполнительское искусство заняло свое достойное место в ряду высочайших культурных ценностей человеческой цивилизации. Аналогичный процесс происходит в наши дни с народными инструментами, которые из народных переходят в ранг академических. Наша задача – всячески способствовать этому процессу, бережно сохраняя традиции и любовь народа к своей музыкальной культуре” [7, 33]. Очевидно, что композиторская и исполнительская деятельность В. Матряшина в полной мере реализует поставленную задачу.

### **Література:**

1. Білоус В.П. *Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Владислава Павлівна Білоус /. – К., 2005. – 16 с.
2. Бортник Е. *Формирование и развитие домового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей* : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Бортник Евгений Александрович /. – К., 1982. – 25 с.
3. Вольская Т.И. *Технология исполнения красочных приёмов игры на домре* / Т.И. Вольская, И.В. Гареева. – Екатеринбург, 1995. – 50 с.
4. Давидов М.А. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)* / М.А. Давидов. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 419 с.
5. Имханицкий М. *Становление струнно-щипковых народных инструментов в России* / М. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2008. – 368 с.
6. Костенко Н.Є. *Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Костенко Наталія Євгеніївна /. – Харків, 2009. – 18 с.
7. Липс Ф. *Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX – XXI веков* / Ф. Липс // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства : сб. трудов. – Вып. 178. – М. : Рос. академия музыки им. Гнесиных, 2010. – С. 7 – 35.
8. Михеев Б.А. *Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением* / Б.А. Михеев. – Харьков, 1990. – 24 с.
9. Петрик В.В. *Категорія інструменталізма в музичній творчості (на прикладі домового мистецтва)* : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / В.В. Петрик /. – Одеса, 2009. – 20 с.

**Демченко Ірина**  
*Студентка V курсу Інституту мистецтв  
 Київського університету ім. Б. Грінченка  
 Науковий керівник Ю.В. Мережко*

## **ЗНАЧЕННЯ РОЗВИТКУ ЧУТТЯ РИТМУ У МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ**

Сучасні наукові дослідження свідчать про те, що музика і музичне виховання відіграють особливу роль у всебічному, повноцінному розвитку особистості, зокрема керівника інструментального ансамблю. Значення розвитку чуття ритму у музичному вихованні майбутніх керівників інструментального ансамблю є досить великим тому, що воно допомагає у загальному розвитку музичних здібностей і збагачує емоційний світ; розвиває пізнавальні здібності; виховує активність, дисциплінованість, почуття колективізму; впливає на розвиток пам'яті, мисленнєвої активності, спостереження, логіки, інтуїції. Активний, дієвий характер музичного ритму дозволяє передавати в руках найдрібніші зміни настроїв музики і тим самим осягати виразність музичної мови.

Мета статті – з’ясувати проблему необхідності розвитку чуття ритму як органічного поєднання музики і руху у майбутніх керівників інструментального ансамблю.

Ритм – один з першоджерел, першоелементів музики, життєво важливих для неї, несучих, разом з мелодією, основну інформацію. Через свою універсальну природу ритм сприймається набагато легше, ніж мелодія і гармонія. Тому в сучасних складних творах композитори використовують його як засіб, що полегшує сприйняття.

Різним аспектам розвитку чуття ритму присвятили свої праці Б.В. Асаф’єв, В.В. Медушевський, Є.В. Назайкінський, А.Н. Сохор, Б.М. Теплов, Г.М. Ципін, Е. Гордон та інші. В основу теорії вивчення теми дослідження покладені науково-методичні праці видатних вчених: Е. Жака-Далькроза, Н.І. Єфремової, Н.Г. Александрової, В.М. Холопової, В.Б. Брайніна та ін.

У мистецтвознавчій літературі під чуттям ритму розуміють здатність, яка лежить в основі музикальності та пов'язана зі сприйманням, відтворенням і зображенням тимчасових відносин в музиці.

Музично-ритмічна здатність, тобто музичний ритм, відчутия його музики людиною – це основа музикальності. Формування чуття ритму у майбутніх керівників інструментального ансамблю – одне з найбільш важливих завдань музичної педагогіки і в той же час – одне з найбільш складних.

Ритм – один з центральних, основних елементів музики, що обумовлює ту чи іншу закономірність в розподілі звуків у часі. Чуття музичного ритму – це комплексна здатність, що включає в себе сприйняття, розуміння, виконання, створення ритмічної концепції музичних образів. Б.М. Теплов, відзначаючи моторну природу чуття ритму, вказував, що рухи як такі, ще не утворюють музично-ритмічного переживання, хоча і є органічним компонентом, та необхідною умовою його виникнення. Це обумовлено тим, що ритм у музиці – носій певного емоційного змісту [6].

Отже, чуття ритму має не тільки моторну, але й емоційну природу. Воно характеризується Б.М. Тепловим як „здатність активно переживати музику і внаслідок цього тонко відчувати емоційну виразність тимчасового ходу музичного твору” [6, 5].

Другою характерною особливістю чуття музичного ритму – є рухово-моторна ознака у своїй основі. Спеціальними дослідженнями доведено, що ритмічне переживання музики завжди супроводжується тими чи іншими руховими реакціями (підсвідоме, „машинальне” відбивання ритму ногою; легкі „акомпануючі” рухи пальців, корпуса та ін.). Іншими словами, музично-ритмічне переживання людини опосередковується його м'язовим чуттям. На думку Е. Жака-Далькроза: „Без тілесних відчуттів ритму... не може бути сприйнятий музичний ритм. В створенні та розвитку чуття ритму бере участь все наше тіло” [5, 123].

Найактуальнішою проблемою є пошук шляхів, засобів і методів розвитку ритмічного чуття як у дітей різних вікових категорій, так і у виконавців, у процесі сприймання і виконання

музики. Ширше кажучи, функціональна значимість ритму – основоположного „енергоносія” музичної діяльності, який оживляє інтонаційну творчість музиканта-виконавця, який і втілює музично-художній задум композитора. Значущість чуття ритму розповсюджується і на інтонаційну творчість музиканта-слухача, в його прагненні розкрити і суб’єктивно пережити мистецьку змістовність музичного твору [3, 230].

Основою останніх досліджень проблеми ритмічного виховання початківця-музиканта є досвід Еміля Жака-Далькроза [5, 122]. Його наукові публікації, а саме шість лекцій, прочитаних в Женеві в 1907 році, а також опублікований монографічний збірник, розкривають різні аспекти творчої діяльності великого ритміста.

Концепція розвитку Е. Жака-Далькроза звучить так: „у русі, методом руху і через рух” [4, 40]. На тлі різних пластичних шкіл і навчань, початку ХХ століття, педагогічна система Е. Жак-Далькроза виділяється своєю детальною пропрацьованістю і чіткою структурою. В основу покладено поняття ритму як універсального початку, що творить і організує життя в усіх його проявах і формах. Людина, здатна пронизати ритмом своє життя і своє тіло, долучається до глибоких таємниць світобудови і набуває небачену могутність. Ритм впливає на людину в цілому, рівним чином виховуючи і формуючи її тіло, душу і дух.

З існуючих принципів класифікації ритмічних явищ В. Холопова [7, 17] виділяє три найважливіші:

- 1) ритмічні пропорції;
- 2) регулярність - нерегулярність;
- 3) акцентність - безакцентність. До додаткових принципів автор відносить динамічний або статичний ритм.

Розвиваючи чуття ритму через рухи, в поєднанні з музикою, людина здійснює доцільний, впорядкований в часі і просторі рух, тобто якийсь біомеханічний акт, а також, вирішує певні завдання з більшою економією сил, під час якого відбувається інтелектуальний акт, і нарешті, відчуває естетичні почуття, емоції насолоди [1, 225]. Ритм також є важливою умовою засвоєння і виконання дій, які здійснює людина в будь-якій діяльності. Він розглядається як особлива форма організації

рухів у часі і просторі; ритмічна здатність виступає засобом просторово-тимчасової організації рухів, діяльності та поведінки музиканта.

Ансамбль – група виконавців, які виступають спільно та підпорядковані одному ритмічному малюнку під час виконання музичного твору. Мистецтво ансамблевого виконання ґрунтуються на вмінні виконавця проявити свою художню індивідуальність, власний виконавський стиль у колективному музичуванні, та засобами виконавської діяльності спільно розкривати художній зміст твору. Адже, виконання в ансамблі передбачає не тільки уміння грati разом, важливим моментом є відчувати і творити як одне ціле.

Робота в колективі безсумнівно пов'язана з певними труднощами: не так легко навчитися відчувати себе частиною цілого. У той же час гра в ансамблі виховує у виконавця ряд цінних професійних якостей – вона дисциплінує, дає відчуття потрібного темпу та ритму, сприяє розвитку мелодичного, поліфонічного, гармонійного слуху, виробляє впевненість, навчає працювати в колективі, допомагає домогтися стабільності у виконанні.

Як зазначає В.Б. Брайнін [2, 25], автор музично-педагогічної системи „Розвиток музичного інтелекту у дітей”, що ґрунтуються на ідеях семіотики, загальновідомо, що мелодія може бути перекручена до невпізнання за допомогою ритму, тоді як багато мелодій можна відізнати без єдиної виразної ноти лише завдяки ритму. Також існують музичні культури без певної звуковисотності, але немає музичних культур без ритмічної організації.

Серед чинників, які об'єднують учнів в єдиний ансамбль, метро-ритму належить чи не головне місце. Це допомагає ансамблістам (а їх може бути два й більше) творчо взаємодіяти, організовувати єдиний інтерпретаційний простір, щоб створювалось враження, ніби грає один. Він, по суті, виконує функції диригента в ансамблі, забезпечує відчуття кожним учасником єдиного пульсу, який сприяє об'єднанню виконавців.

Таким чином, виділяємо три головні структурні елементи, що утворюють чуття ритму: темп, акцент, співвідношення

тривалостей в часі. Все це складається в музично-ритмічну здатність.

Єдність, синхронність музичного звучання твору є важливими складовими під час роботи над розвитком чуття ритму у майбутніх керівників інструментального ансамблю. Якщо при неточності виконання інших засобів музичної виразності знижується лише загальний художній результат, то при порушенні метро-ритму руйнується ансамбль. Ритмічна упорядкованість робить гру виконавців більш впевненою, більш надійною в технічному відношенні.

В ансамблі, зрозуміло, можуть бути виконавці, у яких по різному розвинене чуття ритму. Починати потрібно з виховання чуття абсолютно-точного і „метрономного” ритму: він і стане об’єднуючим чинником у загальному колективному ритмі. Необхідно, щоб в ансамблі були ритмічно стійкі виконавці. Тоді й інші почнуть тягнутися до сильніших в ритмічному відношенні.

Актуальною ця проблема є і для зарубіжних музикознавців. Так, оригінальну концепцію ритмічної сольмізації запропонував Едвін Гордон [8], де спеціальні склади символізують не тривалості звуків, як майже у всіх відомих системах ритмічної сольмізації, а позиції звуків у звуковому потоці. Також, важливою для вирішення нашої проблеми є думка про те, що рівень компетенцій майбутнього керівника інструментального ансамблю має відповідати загальному рівню розвитку чуття ритму.

Музика і рух взаємопов'язані поняття, як звук і його ритмічна організація. Ритм, пульсація, рух, дія – по суті своїй характеристики одного і того ж. Протягом не одного десятка років педагоги використовують рух як засіб музичного розвитку. В прогресивних педагогічних системах музичного виховання руху відводилося особливе місце, так як музиканти визнавали за ним можливість не тільки удосконалення тіла, а й розвитку духовного світу людини.

Розглянувши різні підходи до значення розвитку чуття ритму, можемо зробити такі висновки:

- ритм є природною якістю людини. Поза ритму не проходить ніякий життєвий процес. Відчуття ритму – природна

особливість людського організму, і це чуття необхідно формувати та розвивати з перших кроків музичного навчання виконавців-початківців;

- введення спеціальних ритмічних завдань і вправ у звичайну репетицію інструментального ансамблю сприятливо вплине на розвиток чуття музичного ритму, на формування слухо-ритмічних навичок і уявлень виконавців.

Отже, подальші напрями досліджень з цієї проблеми можуть окреслювати її пошук шляхів розвитку чуття ритму не тільки ансамблю студентів середніх та вищих навчальних закладів освіти, але й школярів.

### *Література:*

1. Александрова Н.Г. *Ритмическое воспитание* / Н.Г. Александрова // Революция - искусство - дети. – М. : Просвещение, 1968. – С. 216 – 262.
2. Брайнин В.Б. *В начале был ритм: о комплексном воздействии ритмического воспитания* / В.Б. Брайнин // Педагогическое образование и наука. – № 2. – М., 2007. – С. 25 – 27.
3. Ефремова Н.И. *Теоретические основы становления ритмической культуры музыканта* / Н.И. Ефремова. – М., 1998. – 59 с.
4. Жак-Далькроз Э. *Ритм* / Э. Жак-Далькроз. – М. : Классика XXI, 2001. – 247 с.
5. Жак-Далькроз Э. *Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства* / Э. Жак-Далькроз // 6 лекций „Театр и искусство”. – М., 1922. – 122 с.
6. Теплов Б.М. *Психология музыкальных способностей* / Б.М. Теплов. – Л., 1947. – 111 с.
7. Холопова В.Н. *Музыкальный ритм* / В.Н. Холопова. – М. : Музыка, 1980. – 71 с.
8. Gordon E. *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns* / E. Gordon. – Chicago : GIA Publications, 1997.

Клименко Олександра  
*Студентка V курсу музичного факультету  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник Н.В. Башмакова*

## **БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО: СПЕЦИФІКА РЕПЕРТУАРУ**

При значній кількості досліджень у галузі бандурного мистецтва її досі залишаються актуальними для музикознавства питання, що пов'язані з осмисленням основних тенденцій еволюції та специфічних рис сучасного концертного і педагогічного репертуару, який містить численні різноважні і різностильові інструментальні та вокально-інструментальні оригінальні твори і переклади для бандури та бандурних ансамблів.

Об'єктом дослідження є мистецтво гри на бандурі в історичній ретроспекції та сучасних реаліях; предмет – бандурний репертуар у сфері академічного музикування.

Мета дослідження – розкрити характерні риси бандурного репертуару в історичному та жанрово-стильовому контекстах.

Процес формування та розвитку бандурного репертуару необхідно розглядати в контексті еволюції бандурного мистецтва, яке охоплює „старцівсько-кобзарську, козацьку, придворну, концертно-аматорську, професійно-академічну традиції музикування” [4, 7]. Таким чином, до інструментів, що зумовили формування бандурного репертуару в його історичній еволюції відносяться: кобза, старосвітська бандура та торбан.

Окреслимо основні етапи еволюції бандурного репертуару.

XV–XVI ст. – відбувається формування репертуару в старцівсько-кобзарській традиції. Основу репертуару кобзарів – носіїв народного мистецтва, складали думи, балади, псальми, набожні пісні і канти, історичні та побутові пісні, а також (менш численні) інструментальні твори – танці, віночки, в'язанки. Переважала сольна форма виконавства і при всій різноманітності репертуару інструмент виконував переважно акомпануючу функцію (партія здебільшого не мала самостійного значення). Репертуар існував лише в усній традиції.

XVII–XVIII ст. – розширяються виконавські напрямки – поряд з народно-побутовим виконавством (кобзарська і козацька традиції) з’являється світське бандурне музичування (придворна або придворно-аристократична) традиція. Із сольною формою музичування практикується й ансамблева гра на бандурі у складі шляхетських капел. Характеризуючи інструментальний бандурний репертуар цього часу, О. Ніколенко вказує що в ньому з’являються переклади європейської музики та фольклорно-танцювальних інструментальних композицій сюїтного типу [4, 11].

XIX ст. – у виконавській традиції бандурного мистецтва утверджується романтичне спрямування, з притаманними йому імпровізаційністю, пошуком нових форм виразових засобів. У репертуар були привнесенні позаетнічні танцювальні і пісенно-романсові твори романтично-ужиткового плану.

У першій половині XX ст. поряд з домінуванням концертно-аматорської традиції музичування формуються передумови зародження нової професійно-академічної традиції в бандурному мистецтві та закріплюються тенденції оновлення бандурного репертуару. В цей час було закладено основи професійного сольного, ансамблевого та оркестрового виконавства.

Означені процеси пов’язані з іменами М.В. Лисенка, який, досліджуючи традиційний репертуар та інструментарій, знайшов за необхідне відкрити в 1908 р. у своїй музично-драматичній школі клас бандури, запросивши відомого бандуриста І. Кучеренка-Кучугуру до викладання; та Г.М. Хоткевича<sup>3</sup> – видатного теоретика і практика бандурного мистецтва, який,

<sup>3</sup> Знаковими подіями цього періоду, пов’язаними з діяльністю Г.М. Хоткевича, стали: виступ з доповіддю, присвяченою питанням та проблемам кобзарського виконавства на XII Всеукраїнському Археологічному З’їзді (1902); організація першої капели бандуристів (1902); створення методично-теоретичних праць – „Підручник гри на бандурі” (1905), „Музичні інструменти українського народу” (1930); відкриття класу бандури в Харківському музично-драматичному інституті (1926). У композиторському доробку Гната Хоткевича чимало творів для старосвітської бандури та бандури харківського типу. Його концертний репертуар складався з українських народних пісень (жартівливих, історичних, ліричних) та танців в обробці для бандури, вокальних творів та мелодекламацій.

спираючись на традицію, заклав основи виконавського професіоналізму нового типу.

Формується як концертний, так і навчальний репертуар. Найбільш поширеними жанрами в ці часи були варіації та програмні п'єси на фольклорному матеріалі. На початку ХХ ст. з'являються перші підручники гри на бандурі (Г. Хоткевича, В. Овчинникова, В. Шевченко, В. Домонтовича).

Наприкінці цього етапу в силу суспільних обставин (Друга світова війна, негативне ставлення керівних кіл держави до бандури як до інструмента „націоналістичного”) спостерігається зниження інтенсивності еволюційних процесів у бандурному мистецтві.

Друга половина ХХ ст. – етап розвитку академічного напрямку в бандурному виконавстві<sup>4</sup>. В цей час відбувається й залучення в мистецький процес фахових композиторів, які у тісній співпраці з виконавцями-віртуозами працюють над розбудовою оригінального бандурного репертуару (Г. Китастий, А. Коломієць, В. Кирейко, М. Дремлюга, К. Мясков, В. Зубицький, А. Муха). Заявляються твори великих концертних форм (варіації, фантазії, рапсодії, поеми, п'єси на фольклорні теми), сонатні цикли (соната, концерт) в яких поєднуються європейські традиції з етнічно-традиційними рисами, та великий спектр різновидів романтичної мініатюри (елегія, експромт, ноктюрн, етюд, балада, цикл мініатюр). Починається нова фольклорна хвиля та неофольклоризм (зокрема, інструментальна фольклорна обробка) у поєднанні з необароковими жанрами і поліфонічними прийомами розвитку (прелюдії та фуги, сюїти,) для бандури соло, бандури та фортепіано, дуету бандур, бандури з оркестром. На цьому етапі іде планомірний і цільовий розвиток навчально-методичної літератури на основі аранжувань, перекладів й оригінальної композиторської творчості.

---

<sup>4</sup> Найсуттєвішими подіями у цьому відношенні стали: 1) заснування у 1950 р. класу бандури на кафедрі народних інструментів Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського, у якому проводили інтенсивну викладацьку діяльність відомі кобзарі М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир; 2) залучення майстра Івана Скляра, який винайшов тип так званої „чернігівської” бандури; 3) творча діяльність С.В. Баштана – видатного бандуриста-виконавця, педагога, організатора й композитора.

На сучасному етапі (початок ХХІ ст.) в бандурному репертуарі виникають новаторські експериментальні жанри та виконавські склади (камерні ансамблі мішаного типу, нетрадиційні концертні форми, твори для бандури з камерним, естрадним оркестром, струнним квартетом, оркестром народних інструментів, синкретичні та проміжні жанри: драма, кантата, концертні форми з вокалом чи хором). Відбувається опанування імпресіоністичних, популярно-естрадних, джазових засобів, стилістики постмодернізму, новітніх композиторських технік (сонористика, алеаторика, колаж, політональність, поліфонія пластів, принципи інструментального театру).

Органічно відзеркалюється в еволюції бандурного репертуару процес вдосконалення конструкції інструмента. Так темперація забезпечила усталену письмову традицію виконання, створила відповідні умови для аналізу творчості; покращення акустичних якостей та уніфікація інструментарію надали можливість реалізувати практику ансамблевого виконання та залучення інструменту до камерно-інструментальної, симфонічної та хорової музики.

Еволюція бандури відмічена численними конструктивними нововведеннями та експериментами майстрів і виконавців О. Корнієвського, В. Овчиннікова, М. Злобінцева (Домонтовича), М. Кропивницького, Г. Хоткевича, А. Паплинського, К. Німченка, Л. Гайдамаки, С. Дрімцова, В. Тузиченко, Ю. Сінгалевича та ін.

На початку 60-х р.р. ХХ ст. майстр-конструктор І. Скляр разом з С. Баштаном створили нову конструкцію інструмента, так звану „чернігівську” бандуру, в якій використовувався механізм тонального перестроювання, що давав можливість швидко і зручно перейти в іншу тональність. Видатний виконавець та педагог В. Герасименко започаткував з середини 60-х р.р. серійне виробництво кількох моделей бандур „Львів’янка” з яворовим клепковим корпусом та розробив експериментальні бандури харківського типу з різними варіантами механізмів для перестроювання тональностей та з двома площинами струн у басів і приструнків й окремими системами механізмів їх перестроювання. Неоціненна заслуга В. Герасименка ще й у тому, що він розробив оригінальну

конструкцію штучних нігтів, розв'язавши проблему звуковидобування на бандурі.

Принципово новий зразок сучасної концертної бандури створив на початку ХХІ ст. лауреат міжнародних конкурсів Роман Гриньків. Суттєві зміни в конструкції дозволили досягти резонування двох дек, що помітно усілило звучність. Було розширено резонаторний отвір, сконструйовано демпферний пристрій для регулювання міри педальності звучання, збільшено довжину басових струн та розширено мензуру між ними, інструмент було обладнано опорною ніжкою подібною до віолончельної. В результаті цих змін було досягнуто докорінних перемін у звучанні бандури. Загально-тембровий спектр став благороднішим, збагатився обертонами, а демпферування, як засіб темброво-акустичної модифікації звучності, відкрило нові можливості щодо підвищення культури звуковидобування. Новий інструмент дозволяє переконливо інтерпретувати як твори українських композиторів- класиків та шедеври світової музичної літератури, так і джазові композиції. Очевидно, що модернізація інструментарію сприяє розширенню жанрово-стильової палітри бандурного виконавства.

**Жанрова система бандурного репертуару** складається з оригінальних інструментальних та вокально-інструментальних творів, перекладів.

За класифікацією по жанровому принципу *оригінальні інструментальні твори* О. Ніколенко поділяє на п'ять груп:

- 1) мініатюри та концертні п'єси – різноманітні мініатюри та масштабні нециклічні композиції (концертні п'єси та рондо), які часто базуються на фольклорному тематизмі або наділені програмними заголовками, що зумовлює їх яскраву жанровість, сюжетність, театралізацію;
- 2) варіації, фантазії та рапсодії – жанри, близькі кобзарсько-бандурницькій традиції, оскільки поєднують ознаки фольклорних в'язанок як основи тематизму та імпровізаційного фантазування у процесі їх розвитку;
- 3) сюїтні цикли – менш чисельний жанр у бандурній творчості, що почав формуватись від 60-70-х р.р. ХХ ст.;

- 4) жанрові різновиди сонатності (соната, концерт, концертино, соната-поема<sup>5</sup>), що тяжіють до фольклорного та орієнтованого на нього оригінального тематизму в межах лірико-епічної сонатно-симфонічної моделі, та твори концертного жанру (концерт, концертино), що скомпоновані для різnotипних складів (бандури соло, бандури і фортепіано та двох бандур) та форм (розширені і концентровані сонатна циклічність, поемність, симфонізм різних видів із використанням монотематизму, лейтмотивізму, рис концерту-монологу, інструментального театру);
- 5) експериментальні жанрові різновиди для мішаних складів, що укріплюються у виконавському репертуарі від 90-х р.р. ХХ ст. [4, 13].

*Вокально-інструментальні твори* бандурного репертуару за жанровими ознаками поділяються на: 1) твори куплетно-пісенного жанру (українська народна пісня як салонно-концертне виконання); 2) думи; 3) арії белькантового типу; 4) твори, що характеризуються концертно-симфонічною масштабністю форм (Концертино для голосу і бандури В. Власова); 5) твори естрадно-пісенного спрямування із залучанням відповідних засобів музичної мови та аранжування супроводу (пісні О. Герасименко, Л. Тельнюк); 6) інструментальні твори, в яких в надзвичайних умовах (наприклад, в кульмінаційному проведенні) окремі партії відтіняються вокalom.

Одним з пріоритетних напрямків у жанровій системі бандурної творчості є *бандурний переклад*<sup>6</sup>. Серед його різновидів: 1) перекладення, 2) транскрипція, 3) обробка, 4) „твір на тему”, 5) авторський переклад у різновидах (строгое та вільне авторське перекладення, авторська транскрипція строгого та вільного типу, „твір за власною темою”). На сучасному етапі переклади створюють не лише провідні бандуристи-виконавці,

<sup>5</sup> Автори трактують сонатно-поемну форму з позицій концертування, або експонують сонатний жанр як поле для новаторського експерименту з численними сонорними та тембральними знахідками.

<sup>6</sup> І. Дмитрук пропонує таку дефініцію бандурного перекладу – „творче переосмислення певної музичної моделі, що виступає своєрідною, графічно зафікованою нотною практикою композиторською інтерпретацією в умовах бандурного звучання” [1, 4]. У цьому сенсі бандурний переклад відображає творчий діалог автора оригіналу та перекладача.

педагоги вищих навчальних закладів (С. Баштан, В. Герасименко, П. Чухрай, В. Петренко, А. Шептицька, Л. Федорова, К. Новицький, О. Герасименко, В. Дутчак, Г. Савчук, С. Овчарова, Л. Манзюк, Р. Гриньків, О. Созанський, Т. Лазуркевич), але й постійно відчутний інтерес професійних композиторів до цього жанру (М. Дремлюга, А. Коломієць, М. Скорик, І. Гайденко).

*Бандурний репертуар характеризується широкою стилевою палітрою.* Це зумовлене як використанням перекладів (до яких входять твори різних епох та музичних стилів), так і стилевим різноманіттям оригінального інструментального бандурного репертуару. В ньому, за спостереженням О. Ніколенко, домінують твори неоромантичного спрямування, ознаками котрого є звертання до характерних для епохи романтизму жанрів. Меншою мірою представлені композиції неофольклористичної та необарокової стилістик. Нечисленними, проте дуже яскравими є зразки, орієнтовані на імпресіонізм, поп, джаз, ф'южн, постмодерн [4, 14].

Так, наприклад, імпресіонізм, джаз, блуз, нью-ейдж присутні серед стилевих напрямків діяльності відомого бандуриста-новатора, композитора, соліста Європейського джазового оркестру Георгія Матвіїва. Виконання джазу на бандурі вимагає витонченості музичного смаку та віртуозності в володінні виконавськими навичками. Для вирішення проблеми інтерпретації джазових творів виконавець винайшов низку нових прийомів гри на бандурі (головний серед них – глушіння струн під час гри). Композиторська творчість Г. Матвіїва – приклад „чистого креативу”, коли музичний матеріал первинний за визначенням і навіть обробки народних мелодій по відчуттях слухачів прирівнюються до оригінальної авторської музики.

*Характерною рисою концертного бандурного репертуару є спрямованість на розкриття художньо-виразних можливостей інструмента.* Саме тому головну роль в процесі поповнення репертуарної скарбниці відіграє взаємодія виконавської та композиторської практики. Ріvnі взаємодії простираються від співпраці композитора й виконавця до поєднання цих іпостасей в одній особі.

Поряд з розумінням специфіки інструмента та врахуванням труднощів виконання, значимою складовою плідного творчого результату процесу розбудови бандурного репертуару є й знання українського мелосу та „*глибоке занурення до національної інтонаційності*” [5, 11]. О. Ніколенко вказує, що серед притаманних бандурному мистецтву фольклорних орієнтирів є як властиві академічному музичному мистецтву взагалі принципи роботи з фольклорним матеріалом, так і „специфічні ознаки, похідні від кобзарської традиції виконавства” [4, 13]. Визначальною серед останніх авторка називає вокальність інструментальних творів, що виражається наявністю у фактурній організації провідної тематичної лінії пісенно-вocalального походження та підпорядкованого їй супроводу [4, 15]. Пісенність проникає й у процес формотворення, зумовлює особливості архітектоніки композицій.

Отже, еволюція бандурного репертуару, що охоплює більш ніж п'ять століть (XV – початок ХХІ ст.), зумовлена органічним поєднанням композиторської і виконавської практик з процесом виготовлення та вдосконалення інструментарію. Жанрово-стильове різноманіття є характерним для бандурного репертуару сучасності, що формується у сплаві напрацьованих академічних принципів мислення, композиційних і технічних прийомів, сформованих у музиці для інших інструментів та опосередкуванні надбань традиційного кобзарства й бандурного виконавства у нових суспільних та художніх умовах.

### *Література:*

1. Дмитрук І.І. *Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 „Музичне мистецтво” / І.І. Дмитрук ; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. – Л., 2009. – 19 с.
2. Кушпет В. *Старцівство: мандрівні-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)* / В. Кушпет. – К. : „Темпора”, 2007. – 116 с.
3. Морозевич Н.В. *Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності* : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Морозевич Ніна Василівна. – Одес. держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. – О., 2003. – 16 с.

4. Ніколенко О.І. *Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф.* дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 „Музичне мистецтво” / О.І. Ніколенко. – Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. – Л., 2011. – 16 с.
5. Олексієнко О.В. *Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару: автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 „Музичне мистецтво” / О.В. Олексієнко.* – Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – К., 2003. – 16 с.
6. Панасюк І. *Переплелись роки й бандури струни. С.В. Баштан – кобзар нової доби / І. Панасюк.* – К., 2002. – 130 с.

**Зайцева Тетяна**

*Студентка V курсу музичного факультету  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки  
Науковий керівник Д.Ю. Фірсік*

## **ИННОВАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ЖАНРЕ ДОМРОВЫХ СОЛО (на примере произведения А. Олейника „Мерцающий звук”)**

История домры в отечественной академической музыкальной культуре охватывает период немногим более века. Несмотря на относительную молодость (по сравнению с западноевропейскими инструментами), к началу XXI столетия домра оказалась востребованной в различных областях музыкально-исполнительского творчества. Она предстает как сольный концертный инструмент (часто с сопровождением фортепиано, оркестра), в ансамбле с различными народными инструментами однородного либо смешанного состава (ансамбль домр, сочетание с баяном, балалайками, гусями и др.), а также используется с инструментами симфонического оркестра. Помимо этого, домровая группа является основой оркестра народных инструментов.

Развитие исполнительского мастерства определило интенсивность эволюции домового репертуара в XX веке. Если

в первых десятилетиях преобладали обработки народных песен и танцев, переложения известных классических произведений, то в конце столетия доминирующие позиции в концертном репертуаре заняли высокохудожественные оригинальные сочинения различных форм, жанров и стилей.

Наиболее интересными, с точки зрения раскрытия художественно-выразительного потенциала четырехструнной домры, являются сольные сочинения. Знаковыми в развитии данного жанра отечественной композиторской практики, наряду с сочинениями Б. Михеева и В. Ивко, явились созданные в последнем десятилетии XX века 6 пьес для домры соло Александра Олейника<sup>7</sup>: „Перезвон”, „Песня”, „Танец”, „Эскиз”, „Этюд-скерцо” и „Мерцающий звук”.

В них композитор прибегает к ранее не использовавшейся в домровом репертуаре форме композиционной техники – к сонорике, а также демонстрирует разнообразие приемов игры и шумовых эффектов.

Наиболее показательным в данном отношении является „Мерцающий звук”. В пьесе, написанной в свободной форме с элементами трехчастности, автор использовал нетрадиционные для домового исполнительства средства выразительности, такие как:

- удар медиатора по панцирю (61, 64, 67, 69 т.т.);
- удар медиатора по подставке (61, 64, 67, 69 т.т.);
- удар по струнам за подставкой (57, 58, 59, 62, 65, 68, 70, 71, 110 т.т.);
- удар пальцами левой руки по открытym струнам над 12-м ладом (61, 64, 67, 69 т.т.);
- глиссандо, исполняемое путем регулировки степени натяжения струны (с помощью колка) (50, 51 т.т.);
- удар ногой (каблуком) по полу (28, 57, 59, 61-71 т.т.).

---

<sup>7</sup>Александр Леонидович Олейник – заслуженный артист Украины, профессор кафедры народных инструментов Одесской национальной академии музыки имени А.В. Неждановой. Многогранность музыкального дарования Александра Олейника нашла выражение в разнообразии его творческой деятельности: домрист-исполнитель, композитор, мастер инструментовки, преподаватель.

Очевидно, что концептуальной линией произведения „Мерцающий звук” является демонстрация инновационных приемов игры и шумовых эффектов, аprobация новой для домовой музыки композиционной техники.

Сонорика предполагает работу с темброзвучностями как таковыми, сообразно их специфическим имманентным закономерностям. Сонорность – есть качество определенных звучаний, состоящее в выдвижении на первый план их красочной стороны. Специфическим признаком сонорного звучания является частичная или даже полная недифференцируемость тонов на слух.

Историческое и типологическое многообразие сонорного материала предполагает подразделение сонорики на три основных типа – колористику (тоновая музыка с сонорностью), собственно сонорику (сонорная музыка с тоновостью) и сонористику (сонорная музыка без тоновости). Так как, в „Мерцающем звуке” А. Олейника, наряду с тоновой определенностью, присутствуют специфические звукоизобразительные и шумовые приемы, закономерно отнести данное произведение к образцам сонорики. Это подтверждает и ряд факторов, характеризующих анализируемое сочинение:

- превалирование диссонантной интервалики;
- снижение роли основного тона;
- активное усвоение краевых регистровых зон с их предрасположенностью к тоновой слитности;
- непосредственное ощущение краски при возможном слышании отдельных тонов;
- тенденция к увеличению звукового состава вертикали;
- фактурный рост голосов и организация многослойной темброкрасочной ткани.

Следует отметить и применение в „Мерцающем звуке” особых типов изложения, отражающих новое понимание звучности как самостоятельного элемента композиции, благодаря которому и возникают индивидуальные тембро-фактурные „формы”. Из основных фактурных типов в данном произведении встречаются три простых (точка, россыпь, линия) и один составной ( пятно). По временным характеристикам точка

и пятно относятся к недлящимся, „кратким”, а россыпь – к длящимся, континуальным, пульсирующим типам фактуры.

Точка – это отдельно взятый краткий звук (т.н. „микрозвучность”), который в сонорном контексте, благодаря гармонии, артикуляции, вносит дополнительный, характерный штрих. В начальном разделе анализируемого произведения композитор использует ряд точек в нисходящей и восходящей последовательности (1, 5, 7, 8, 17, 19, 20 т.т.).

Россыпь – это мелкая, ритмическая группа точек, времененная сплоченность которых помогает создать впечатление одной пульсирующей краски. В „Мерцающем звуке” А. Олейника также присутствует данный тип фактуры (97-105 т.т.) в изложении шестнадцатыми длительностями, непрерывное течение которых создает ритмическую волну. Сменный размер придает ощущение неровного, пульсирующего движения.

Специфической характеристикой линии, как фактурного типа сонорики, выступает непрерывность и одноголосность изложения звукового материала. Различают подвижные (глиссандирующая звучность) и неподвижные линии (протяженный звук одной высоты, развитие которого происходит при помощи динамических и артикуляционных нюансов). В 12, 15, 26, 27, 30, 31, 33, 36, 39, 44-49, 106 тактах анализируемого сочинения линия претерпевает интенсивное динамическое развитие – спад и последующее нарастание звучности (начальный кантиленный характер к концу построения сменяется тревожностью, усиливающей ощущение беспокойства).

В произведении А. Олейника к пятнам, как к фактурным типам сонорики, можно отнести аккордовые соотношения различной протяженности (10, 11, 13, 14, 25, 29, 34, 37, 63, 66, 77, 78, 86, 87, 110 т.т.). По характеру звучания различают жесткие (без эффекта деления) и мягкие (с затуханием звучности) пятна. Указанные аккордовые приемы исполняются на трех или четырех струнах, и насыщенность звучности достигается частым использованием звуков нижнего регистра.

Такие характеристики пьесы А. Олейника „Мерцающий звук” как сложность музыкального языка, тембровая

красочность, виртуозность (выраженная разнообразием штрихов, приемов игры и шумовых эффектов) способствуют созданию многообразия вариантов исполнительской интерпретации произведения. И этот факт создает признание и широкую популярность данного сочинения в отечественном домровом исполнительстве.

### *Литература:*

1. Пересада А. Справочник домристата / А. Пересада. – Краснодар: Краснодарское издательско-полиграф. производ. предприятие, 1993. – 399 с.
2. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах / М.И. Имханицкий. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
3. Бортник Е., Савиных В. Кафедра народных инструментов Украины – Харьковский институт искусств, 1917-1992 / Е. Бортник, В. Савиных. – Харьков, 1992. – С. 197–220.
4. Давидов М.А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) / М.А. Давидов. – Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 418 с.

**Локтіонова Олександра**  
*Студентка VI курсу Інституту мистецтв  
 Київського університету ім. Б. Грінченка  
 Науковий керівник Ю.В. Мережко*

## **ОСОБЛИВОСТІ ІНТОНУВАННЯ В ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ У МАЙБУТНІХ ВОКАЛІСТІВ**

На сьогоднішній день постає проблема особливостей іntonування майбутніх вокалістів у джазовій музиці. Вступаючи у музичний ВУЗ студент, як правило, не дуже ознайомлений із джазовою музикою, тим паче гармонією та її основними поняттями. Педагоги допомагають вирішувати ряд важливих питань студента на професійному рівні, направляючи та

корегуючи їх. Але саме саморозвиток студента займає одне з головних щаблів удосконалення іntonування у джазовій музиці. Щоб досягти результату на начальному етапі, студент повинен ознайомитися з багатьма особливостями джазової музики: специфікою звучання та стилями, різними способами іntonування та сучасними прийомами, а також навчитися вірно підходити до роботи над джазовими творами.

Актуальність дослідження підтверджується результатами вивчення вітчизняної та зарубіжної наукової літератури Б.В. Асаф'єва, А. Карягіної, Ю.Г. Кинусом, О. Степуркою, Б. Столлофом та ін.

Отже, мета статті полягає у розкритті особливостей іntonування в джазовій музиці у майбутніх вокалістів.

Сучасна джазова музика за останні сто років накопичила величезну спадщину. У ХХ ст. джаз остаточно утвердився як популярний вид музичного мистецтва. Генезис американського джазу формувався на основі традиційного фольклору африканських народів. Провідними складовими джазу стали ритми Африки та європейська гармонія. Елементи, притаманні негритянській музичній культурі, відбилися та збереглися в джазових композиціях.

Починаючи з XVIII ст. поступово формувався жанр афроамериканських релігійних піснеспівів, які дістали назву „спірічуел”. На основі спірічуелу і трудової пісні виник блюз, що в перекладі означає „меланхолія”, „нудьга”. Блюз має особливості іントонацій та мелосу, що виявляють меланхолійний, ліричний, інколи сумний характер. Поезія блюзу барвиста і проста, за допомогою блузових імпровізацій виконавці-джазмени передають почуття нерозділеного кохання, втраченої гідності або оповідають про важку працю, красу природи тощо. Характерними є музичні іントонації, в яких наявна неоднозначність висловлення – смуток може переходити в інші чуттєві стани блузової суміші. Іntonування, яке притаманне людському голосу, найбільш близько духовим інструментам. На зорі становлення джазу виконавці на духових інструментах своєю артикуляцією наслідували людському голосу, а по мірі розвитку джазової музики голос став брати на озброєння прийоми інструментальної гри.

Розглянемо основні поняття іntonування:

- це вміння чисто відтворювати вокально або на музичному інструменті звуковий тон.

- це вміння мислити музичні звуки не окремо, а укладати їх в єдину музичну думку – будувати музичні фрази та речення. Саме вправи на розвиток чистої іントонації є основним методичним засобом розвитку музичних здібностей, в першу чергу, музичного слуху та музичної пам'яті. Обов'язково потрібно враховувати усі особливості саме джазового іntonування у виконанні музичних творів. На початку відбувається робота над постановкою дихання, ефективним використанням резонаторно-артикуляційної системи, стабільним і невимушеним становищем гортані при співі і координацією всіх систем співочого апарату. Африканські мові властиве гортанне звуковилучення (не плутати з горловим), це ж прийом присутній у афроамериканців у співі. Джазова артикуляція, в свою чергу, має на увазі певний тип атаки звуку, вібратор, фразування. Іntonування, яке притаманне людському голосу, найбільш близько духовим інструментам. Основними способами іntonування є:

1. Блюзове іntonування (англ. – blue notes – блузові тони) – в афроамериканському фольклорі та джазі специфічне, на відміну від темперованого ладу європейської музики, іntonування деяких щаблів ладу. Найчастіше III, VII, V ступенів. Практика нотації подібного іntonування привела до того, що блузовий лад стали називати ладом з мінорної терцією та низькою септимою. Насправді блузове іntonування не припускає точну темперацію. Блюзове іntonування використовується не тільки при виконанні блузів, але і при виконанні джазових стандартів.

2. Бендінг (англ. bend – згинатися) – „під'їзд” до ноти, який по суті є портаменто від одного звуку до іншого, виконаним у вузькому звуковисотному діапазоні (тон або півтон). В інструментальному виконавстві термін „бендінг” означає звуковисотну підтяжку до ноти.

3. Дерті-тони (англ. dirty tones – нечисті тони) – один зі специфічних прийомів іntonування та подачі звуку. Витоки дерті-тонів знаходяться в афроамериканському фольклорі.

Відрізняються нестабільним („строкатим”) забарвленням звуків у межах одного регістра, сильною динамікою, гіпертрофованим вібратором.

4. Гліссандо (італ. *glissando* – ковзати) – рівномірне ковзання від одного звуку до іншого. Позначається хвилястою лінією.

5. Мелізми (грец. пісня, мелодія) – найбільш часто вживані види орнаментики. У європейській академічній музиці кожен вид мелізма має певне значення. До мелізмів відносяться різні вокальні прикраси, виконувані на один склад тексту, – розспіви, а також мелодичні прикраси, такі як форшлаг, группетто, мордент, трель. Використання співаком вокальних прийомів та прикрас допомагає в удосконаленні іntonування та надає індивідуального звучання. Розмови про іントонації можуть виявитися порожніми без певного слухового прикладу, тому потрібно навчитися визначати більш низьку джазову іntonацію, від нейтральної естрадної або більш високу іntonацію в латино-традиції.

Занижена іntonация в джаз прийшла з традицій блюзового співу, де не останню роль зіграли блюзові тони, які потрібно іntonувати кілька нижче основних, часто ноти співаються з під’їздом до них знизу і використовуються різні голосові ефекти. Іntonаційне заниження потрібно сприймати як мікрозаниження тонів, 4 – 5 %, що неможливо обчислити математично при співі, при такому заниженні, тембрально звук здаватиметься більш глибоким і матовим.

Завищену іntonацию має напрямок латино-джаз, такий стиль як боса-нова, ця традиція йде від бразильської самби. Босса-нова містить в своїй основі ритм, що спирається на самбу. Самба поєднує ритмічні елементи та відчуття, що походить від колишніх африканських рабських суспільств з елементами європейської маршової музики. Акцент самби на першу долю характерний і для босанови (часто нотується в розмірі 2/4). Мікрозавищення іntonациї має і відображення на манері співу: більш легкий і близький тембр, артикуляція як в співі, так і в імпровізації (босса-нова виповнюється португальською мовою). Працюючи над стилями і іntonациєю в класі необхідно за еталон приймати оригінальне виконання, відповідне тій країні, в якій

зародився даний стиль. Слухаючи майстрів і родоначальників даного стилю не менш важливо вивчити різні інтерпретації, щоб у подальшому створити свій саунд (індивідуальне звучання співака).

Розглянемо основні підходи до роботи над джазовим твором:

1. слухання музики – необхідно постійно прослуховувати твори відомих джазових виконавців, як вокалістів, так й інструменталістів. Дивитись багато концертів, створювати музичну бібліотеку джазу. Запам'ятовувати авторів та виконавців композицій. Намагатись якнайбільше слухати різних інтерпретацій джазових творів, які ви вибрали для свого виконання. Постійно використовувати джазові розпівування на уроках вокалу зі своїм педагогом.
2. наслідування – копіювання джазових творів. Спостерігайте за манeroю виконання, стилістичними особливостями у джазовому творі. Постійно підспівуйте, це є інтуїтивним накопичуванням інформації, яка допомагає у подальшому розвитку майбутнього вокаліста.
3. історично-теоретична – читайте книги з історії джазу, про видатних джазових виконавців та музикантів. Вивчайте стилі та терміни джазової музики, намагайтесь відтворити їх голосом. Обов'язковим є детальне вивчення джазової гармонії.
4. виклад нотного матеріалу – після вибору пісні визначте стиль та тональність твору, запишіть основні акорди та кількість тактів, „зніміть” тему та імпровізацію, програйте їх на інструменті. Зверніть увагу на ритм та акценти в пісні. Вивчайте пісню невеличкими частинами – поетапно. Якщо якась частина не виходить зробіть її розпівкою. Зверніть увагу на склади в імпровізації, обов'язково пропищіть їх.
5. мовний бар'єр – вивчайте іноземну мову, для вірної вимови виконання. Важливим є переклад пісні, для розуміння та створювання вже власної інтерпретації твору.

Отже, ознайомившись з особливостями іntonування, можемо зробити висновок. Враховуючи індивідуальне звучання вокаліста, знання стилю джазового твору, застосування

інтонаційних вправ, вокальних прийомів, способів іntonування та підходів до роботи над джазовим твором – це може слугувати подальшою перспективою студента. Показники матимуть сприятливе середовище для формування вірного іntonування в джазовій музиці у майбутніх вокалістів.

Перспективи дослідження полягають у розкритті питань інноваційних підходів до удосконалення інтонаційної мови джазової музики у майбутніх вокалістів.

### *Література:*

1. Асафьев Б.В. *Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев.* – Кн. 1-2. – Л., 1971.
2. *Интонация и музыкальный образ: Ст. и исслед. музыколовов Сов. Союза и др. соц. стран / Под общей ред. Б.М. Ярустовского. – М., 1965.*
3. Карягина А. *Джазовый вокал: практическое пособие для начинающих / А. Карягина. – М. : Лань, 2008.*
4. Кинус Ю.Г. *Из истории джазового исполнительства / Ю.Г. Кинус. – Ростов на Дону: Феникс, 2009.*

## ЗМІСТ

<i>Передмова</i>	3
<b>Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва</b>	
<b>Васюкова О.</b>	
СИНТЕТИЧНОСТЬ	
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ Л. ДЫЧКО	
(на примере произведения „Замок Шамбор”	
из цикла „Замки Луары”)	5
<b>Ніяка П.</b>	
ОГРАНИЧЕННОСТЬ ИЛИ БЕЗГРАНИЧНОСТЬ:	
КОГДА ПУТИ ПЕРЕСЕКАЮТСЯ...	14
<b>Наливайко М.</b>	
СТЕПАН РАЗИН	
– ОБРАЗ НАЦИОНАЛЬНОГО ГЕРОЯ	
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. ШОСТАКОВИЧА, А. ГЛАЗУНОВА, М. ЦВЕТАЕВОЙ	22
<b>Суржиков А.</b>	
ИДЕЯ ПОРЯДКА И ХАОСА	
В СИМФОНИИ О. МЕССИАНА „ТУРАНГАЛИЛА”	29
<b>Хотюн О.</b>	
ВЗАИМОСВЯЗЬ ЖИВОПИСИ И МУЗЫКИ	
В ТВОРЧЕСТВЕ Н.К. РЕРИХА	
И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ	
ГРУППЫ ХУДОЖНИКОВ-КОСМИСТОВ „АМАРАВЕЛЛА”	34
<b>Лихоньок А.</b>	
НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ	
ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Ф. ШОПЕНА:	
СТЕРЕОТИПЫ И ИХ ПРЕОДОЛЕНИЕ	42
<b>Рижкова С.</b>	
АВТОРСКОЕ РЕШЕНИЕ ПРИНЦИПОВ НЕОКЛАССИЦИЗМА О. РЕСПИГИ	
(на примере Григорианского концерта для скрипки с оркестром)	48

<b>Хозяїнов О.</b>	
МУЗЫКАЛЬНАЯ САТИРА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА КАК СРЕДСТВО ОТОБРАЖЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ (на примере ранних балетов Д. Шостаковича) .....	53
<b>Яблокова К.</b>	
НАИВНОСТЬ КАК ТАЙНА: „ГАЛАНТНЫЕ ПРАЗДНЕСТВА” ПОЛЯ ВЕРЛЕНА И КЛОДА ДЕБЮССИ .....	60
 <b>Питання розвитку музичних жанрів</b>	
<b>Савонюк Г.</b>	
ПОСТЛЮДИЯ – ПОСЛЕСЛОВИЕ ИЛИ РАСШИРЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА? .....	67
<b>Шевчук А.</b>	
ПРИЗРАК ОПЕРЫ, ИЛИ КОРОЛЬ УМЕР, ДА ЗДРАВСТВУЕТ?... .....	72
<b>Суміна К.</b>	
ПРИНЦИПЫ КОНЦЕРТНОГО ХОРОВОГО ПИСЬМА В КАНТАТЕ Ф. ПУЛЕНКА „ЛИК ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ” .....	80
 <b>Проблеми виконавства та педагогіки</b>	
<b>Винокурова О.</b>	
ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СЛУХУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА .....	85
<b>Панасенко А.</b>	
В.Н. ФАЛЬКОВА: ПРЕПОДАВАТЕЛЬ, КОМПОЗИТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ .....	93

<b>Коваль А.</b> ФАКТУРА ЯК ЗАСІБ СМІСЛОУТВОРЕННЯ (на прикладах баянної музики) .....	99
<b>Міхальцова Г.</b> ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ДОМРОВЫЕ ШКОЛЫ Б.А. МИХЕЕВА И В.Н. ИВКО .....	106
<b>Печерська А.</b> ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ІНТОНУВАННЯ НА БАНДУРІ .....	110
<b>Генкін А.</b> ЕСТЕТИЧНИЙ СЕНС ЕТЮДІВ К. ЧЕРНІ, ЯК ЗМІСТ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА .....	117
<b>Герасименко В.</b> ЭВОЛЮЦИЯ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ДОМРОВОМ РЕПЕРТУАРЕ (на примере произведения В. Матряшина „Дождик“) .....	123
<b>Демченко І.</b> ЗНАЧЕННЯ РОЗВИТКУ ЧУТТЯ РИТМУ У МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ .....	129
<b>Клименко О.</b> БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО: СПЕЦІФІКА РЕПЕРТУАРУ .....	135
<b>Зайцева Т.</b> ИННОВАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ЖАНРЕ ДОМРОВЫХ СОЛО (на примере произведения А. Олейника „Мерцающий звук“) .....	143
<b>Локтюнова О.</b> ОСОБЛИВОСТІ ІНТОНУВАННЯ В ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ У МАЙБУТНІХ ВОКАЛІСТІВ .....	147

Наукове видання

# Еволюція музичної мови у світлі сучасного гуманітарного знання

Відповідальний за випуск  
*B.B. Громченко*