Министерство культуры Республики Крым
Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования Республики Крым
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

Искусствоведение

№ 5 (2014)

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АНТИКВА
Симферополь
2014

УДК 7.072.2(051)

Рекомендовано к печати Ученым советом ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (протокол №12 от 25 декабря 2014 г.)

Редакционная коллегия:

Главный редактор — Е. В. Чайка

Члены редакционной коллегии: В. В. Медушевский., М. А. Сова, Лю Бинцянь (Китай), Каленска-Родзай Ю. (Польша), Е. Н. Маркова (Украина), Н. Е. Гребенюк (Украина), Н. А. Давыдов (Украина)

Ответственный секретарь — Е. В. Донская

ts.uncat.crimea.ua

Таврические студии. Искусствоведение № 5. — Симферополь : ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2014. — 118 с.

Журнал «Таврические студии» включен в перечень электронных научных специализированных изданий Украины по направлениям «Исторические науки» (Постановление Президиума ВАК Украины № 2-05/2 от 23 февраля 2011 г.), «Искусствоведение» (Приказ Министерства образования и науки Украины № 893 от 04.07.2013 г.) и «Культурология» (Приказ Министерства образования и науки Украины № 893 от 04.07.2013 г.)

За достоверность информации, содержание статей редакция ответственности не несет. Мнения, высказанные авторами в статьях, могут не совпадать с точкой зрения редакционной коллегии.

ISSN 2307-8758 (print)

УДК 7.072.2(051)

© *ГБОУВОРК* «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2014
© ООО «Антиква», оригинал-макет, 2014

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

УДК 78.03

Е. В. Чайка

Специфика национально-стилевых показателей в музыкально-исполнительском творчестве

Статья освещает вопросы пересечения методологических основ национально-стилевых проявлений в композиторском и исполнительском творчестве на примере анализа исполнительских версий Концерта для контрабаса с оркестром С. Кусевицкого.

Ключевые слова: *концерт; поэма; символизм; исполнительская трактовка; стилистика исполнения.*

Актуальность темы исследования определяется направленностью на исполнительское музыкознание, заявленное еще в 1970-е годы С. Скребковым [8], стилево-исполнительскими ориентирами эпохальных смен в музыкальном искусстве, значительной ролью национально-стилевых показателей как в композиторском творчестве, так и в исполнительском искусстве, где позиция национального — неизменная и, вместе с тем, изменчивая категория, формирующая специфику художественного мышления в целом, лежит не на поверхности.

Объектом исследования являются национально-стилистические показатели музыки для контрабаса С. Кусевицкого, предметом стал Концерт для контрабаса с оркестром названного композитора с точки зрения стилистических особенностей в сравнительном анализе авторского текста и исполнительских версий. Цель предлагаемой статьи — определение национально-стилевых компонентов указанного произведения и их преломление в исполнительских версиях.

Методологическая основа исследования диктуется интонационным видением музыки, в традициях школы Б. Асафьева, направленным на исполнительское музыкознание. Научная новизна заключается в пролонгации подхода к *национальному* Л. Гумилева в сферу интонационного анализа, в том числе исполнительского; а также в том, что впервые в заданном ракурсе анализируется Концерт для контрабаса с оркестром С. Кусевицкого.

Развитие оперной вокальности и струнного смычкового инструментария складывалось в европейском искусстве

в очевидных параллелях и пересечениях, что определило тембральные предпочтения XVIII — XIX столетий, в которых баритоновые/басовые партии и виолончельные/контрабасовые соло в инструментальном искусстве обнаружили очевидную взаимозависимость во времени реализации и приемов их обнаружения. Особая значимость в истории исполнительства в связи с развитием сольной контрабасовой игры принадлежит итальянской и французской школам (изобретение Ж. В. Вильомом концертного контрабаса в середине XIX века), а также тем линиям русской школы, которые пограничны стилистически двум вышеозначенным. То есть речь идет об особом вкладе музыкальной Москвы.

В силу того, что формирование струнно-смычкового репертуара в XIX веке происходило на пересечении влияний театрализованности Венской школы и ее романтических продолжений, в том числе во французском инструментализме, не порывавшем связей с салонно-аристократическим художественным источником, закономерным выступает выход композитора, исполнителя-контрабасиста С. Кусевицкого через Московскую школу с выраженными традициями артистического салонного творчества и связями с французским искусством. Выделяется исторический параллелизм развития контрабасового искусства с оперным взлетом певческого гения Ф. Шаляпина, также обозначившегося в Москве, в значительной мере с опорой на салонный аристократизм вышеназванной Московской школы.

Концерт для контрабаса С. Кусевицкого, выбранный в качестве предмета анализа, был создан в 1900-е годы, когда автором, композитором, дирижером и исполнителем-контрабасистом сделаны были существенные шаги в продвижении активной деятельности мастера в пропаганде творчества русских и европейских композиторов. Позднее в США определится специальный статус Кусевицкого — пропагандиста модерна-авангарда XX века, с упором на вклад в этого рода направления русских композиторов.

В контексте такой направленности, сформированной атмосферой художественного мира Москвы и Московского модерна в особенности, обращение к жанру концерта для солиста с оркестром побуждало к поиску оригинальной композиционной идеи. А поскольку принят был жанровый тип *одночастного* сочинения, то есть поэмного образца, данный структурный расклад трактовался в контексте установок XX века, классику которых выдвинули поэмы Р. Штрауса и соответствующие композиции иных авторов 1890-х–1900-х годов.

Концерт Кусевицкого представляет собой яркое обнаружение духа переломной эпохи символистских культурных ориентиров творчества, что наиболее четко обозначено в симметрии построения поэмного целого, соотносимой с наиболее значимыми художественными проявлениями музыкальной архитектоники минувшего века — в творчестве М. Равеля, И. Стравинского, Б. Бартока, С. Барбера, О. Мессиана и др. Символистский принцип мышления обнаруживается в мягких формах нарочитых стилево-тематических заимствований, связанных с тяготением данного направления к «вечным» темам и сюжетам. Одновременно романтическая подвижность тем-образов сочинения, в том числе их динамически насыщенные обнаружения, характеризуют нечто отстоящее от классики символистского искусства.

Совмещение постромантических и символистских стилевых показателей соотносят Кусевицкого со Скрябиным, произведения которого составили существенный стержневой комплекс в его исполнительской и дирижерской деятельности. Однако экспрессионистский аспект символизма Скрябина никак не коснулся творческой позиции Кусевицкого, который в композиторском творчестве явно тяготел к академическим принципам художественного выражения — *академизированный символизм,*

академизированный романтизм определили сущность методологического подхода композитора.

Сочинение С. Кусевицкого, представленное в форме одночастной поэмной структуры, четко ориентирующей на воспреемственность от поэм Ф. Листа, отзывающееся в тематических структурах на мелодическую выпуклость популярного песенно-танцевального ареала, направляет исполнительский поиск в традиционалистское русло и в касания того, что называют «романтизмом XX века».

Будучи великолепным контрабасистом, Кусевицкий известен как исполнитель указанного Концерта, о чем свидетельствует грамзапись второй части сочинения, относящаяся к 1940-м годам, где Кусевицкий-исполнитель отступает от указаний композиторского текста с очевидной направленностью стилистической коррекции своей собственной композиции. Здесь, судя по всему, вступают в действие те законы парциальности психологии, о которых писала М. Блинова [1, с. 135-147] и которые специально отмечались исследователями в связи с творчеством С. Рахманинова и др. [6, с. 72-73].

В трактовке Кусевицким своего Концерта заметно преобладание признаков романтического мышления, что обнаруживается весьма отчетливо благодаря обильному использованию приема рубато. Так малая, но для слуха весьма заметная фермата на первой ноте вступающей темы, тем самым подчеркивающая речево-экспрессивную манеру «произнесения» нотного текста, другими исполнителями подается строже — моторнее. Всё это придает музыке характер свободного, рапсодического изложения в духе «салонных» вокализов, схожесть с которыми придает и «вокальная» фразировка. Ярко выраженная глиссандовость (как прием звукоизвлечения) в мелодии даёт каждой фразе протяжность, характерную для русской романсовой лирики. В авторском тексте первая тема носит пасторально-идиллический характер. Однако в исполнении Кусевицкого она приобретает экспрессивно-выразительные черты. В некоторых случаях он даже опускает паузы, соединяя, таким образом, в одно крупное построение небольшие мотивы-попевки, усиливая динамическое нарастание. Экспрессивный характер отдельным тематическим образованиям придает также и тип вибрации, захватывающей большой диапазон и позволяющей солисту наполнять смысловой непрерывностью разделенные лигами фразы, в которых каждая следующая оказывается продолжением предыдущей. Кусевицкий не форсирует динамический ряд, сообщает всему первому разделу достаточно ровную звучность в пределах *pp–mf*, как бы воспроизводя камерно-салонный стиль рубежа XIX–XX веков, переживавший подъём в период торжества искусства символистов, опиравшегося на салонный характер музицирования. Кстати, в другой сфере своей исполнительской деятельности, в дирижировании, названный знаменитый музыкант демонстрировал совершенно иную стилевую константу, весьма далекую от символизма-романтизма его игровой установки.

Любопытен способ внесения контраста в среднем разделе второй части Кусевицким-исполнителем, где изменен артикуляционный принцип звукоподачи. Так, он начинал восходящую фигуру шестнадцатых в том темпе, в котором играл первый раздел, но затем последовательно вводил *anabasis*, вуалируя ясность преподнесения каждой шестнадцатой ради создания эффекта нарастания движения к кульминации. Используя указанный принцип совмещения *anabasis* (см. аналогичный прием в игре С. Рахманинова), недопустимый ни у классиков, ни у романтиков, но составляющий рудимент барочного стиля («перевернутая» динамическая пирамида [см. у Е. Кругловой, 3, с. 51]), сохранявшийся салонной традицией игры. В кульминации у Кусевицкого заметны последовательности по звукам септаккордов, которые он играл, не сбавляя

звука и выстраивая ломаные септаккорды в одном движении, подчеркивая восхождение (*anabasis*) и, тем самым, обостряя внутреннюю конфликтность звукоподачи.

Переход от фактурно-насыщенной середины к эпизоду осуществлен был постепенным снижением динамики, что создавало ступени тонких градаций игры-звучания.

Романтический тонус исполнения Кусевицким своего Концерта противостоит иным интерпретациям, в частности, это исполнительские версии Рустема Габдуллина и Гарри Карра. Первый из названных мастеров отличается принципиально *академической позицией* игры, характерной соединением классицистской портаментности и «вагнеровской лирики».

Интерпретация американского музыканта Гарри Карра, всецело посвятившего свою творческую деятельность сольному исполнительству и нашедшего вследствие творческих поисков особую манеру исполнения, насыщенную театрализованными эффектами, обнаруживает *эклектичность* стилистических установок и академическую «сухость» звучания.

Заслуживает внимания исполнительская версия Концерта Каталина Ротару, румынского по рождению и воспитанию, сегодня американского по месту жительства (профессор музыки Университета в штате Аризона) артиста. В отличие от записей Р. Габдуллина, Д. Василиснова, представивших в интернете записи под фортепиано, он исполняет Концерт Кусевицкого с оркестром, причем, играя сидя (двое из вышеназванных контрабасистов — Габдуллин и Василиснов — исполняют Концерт стоя), он вводит выразительность своего виолончельного опыта, трактуя контрабас в расширительности представления струнных-смычковых басов и баритонов. Ротару подчеркнуто *лиричен*, но осуществляется эта лирика в традициях *объективированной лирики С. Прокофьева*, то есть с осознанием того *романтизма XX века*, который дистанцирован и от романтизма как такового, и от поствагнеровского «неоромантизма». Сделанная Ротару в 2005 году запись с американским оркестром штата Аризона составляет оригинальный вклад в исполнительские накопления художественно-значимых версий Концерта русского мастера.

Исполнение Концерта Кусевицкого Ринатом Ибрагимовым, виртуозом-исполнителем и дирижером, наследовавшим, как видим, исполнительскую двоичность великого контрабасиста, заслуживает специального внимания. Опыт работы в московском Большом театре и преподавательской деятельности в Московской консерватории, умноженный на руководство Лондонским симфоническим оркестром, образует емкую стилистическую идею *жесткой неоклассической трактовки* сочинения русского композитора-контрабасиста.

Обобщая сказанное, отмечаем:

1) наличие градаций стилистических запечатлений Концерта Кусевицкого, в основе своей варьирующих стилевую «вписанность» в символистски-романтическую парадигму главной идеи сочинения, в том числе это касается версии исполнения автором названного Концерта;

2) дистанцированность стилистического выбора Кусевицкого-исполнителя и выдающихся артистов XX века, для которых приемы салонного стиля игры автора сочинения образуют скорее *альтернативу*, нежели преемственность по отношению к его манере (что, конечно, объясняется и временным разрывом творчества Кусевицкого, творившим в начале XX века), тогда как последние из названных инструменталистов представляют вторую половину XX столетия и начало XXI столетия.

Исполнительские версии, включая выстроенную самим Кусевицким, чувствительны к академической стилевой струе сочинения, различаясь в акцентах романтического (авторское исполнение), стилистики «объективированного» романтизма XX века

(К. Ротару), романтизма экспрессионистской (малеровской) направленности (Р. Габдуллин, Р. Ибрагимов) и «классицизированного» романтизма (Г. Карр). Важнейшим регулятором стилистических обнаружений в исполнениях выступает *динамика*, обнаруживающаяся сдержанно (Карр) либо интенсивно — «взрывчато» (Ротару, Габдуллин, Ибрагимов). Исполнительское прочтение самого Кусевицкого, будучи по своей природе *компенсативным* по отношению к идее композиторского решения, содержит демонстративные касания символистски-салонного и романтически-салонного стиля.

Наследие салонного мышления характеризует в исполнении Концерта Кусевицкого самоё манеру записи сочинения не в версии исполнения с оркестром, но с фортепиано, что создает колорит камерности, показательный для салонной интерпретации. Тенденция *лиризации* звучания, столь откровенно проступающая у К. Ротару, указывает на вокальный стержень инструментально-концертной выразительности, которая была незыблемым ориентиром академической музыки, откровенно поддержанным композитором в виду легитимизации данного инструмента в формах и способах выражения профессиональной академической музыки.

1. Блинова М. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности / М. Блинова // Вопросы теории и эстетики музыки. — Вып. 5. — Л. : Музыка, 1967. — 264 с.

2. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. — М. : Издат. Ассоц. Духовного объединения, 1995. — 289 с.

3. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е. Круглова // Старинная музыка, № 4, 2003. — С. 45–52.

4. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства музыки / Е. Маркова. — Одесса : Астропринт, 2002 — 128 с.

5. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. — К. : МузичнаУкраїна, 1990. — 182 с.

6. Понизовкин Ю. Рахманинов — пианист, интерпретатор собственных произведений / Ю. Понизовкин. — М. : , 1965 — с.

7. Раков Л. История контрабасового искусства / Л. Раков. — М. : Издательский Дом «Композитор», 2004. — 312 с.

8. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 447 с.

Methodological bases of national and style manifestations in composer and performing creativity are crossed in performing versions of Concerto for a contrabass with an orchestra of S. Kusevitsky.

Key words: *concerto; poem; symbolism; performing interpretation; performing stylistics.*

УДК 786:78(4А)+78(4Пол)

В. С. Гончарова

Сравнительный анализ исполнительских трудностей этюдов К. Черни и Ф. Шопена

В статье рассматриваются жанрово-стилистические особенности фортепианных этюдов Карла Черни и Фредерика Шопена. В первой части представлен краткий экскурс в историю эволюции жанра фортепианного этюда от инструктивного до художественного. Во второй части статьи подробно анализируются исполнительские трудности в этюдах Черни и Шопена, рассматриваются вопросы, связанные с фактурной организацией, формообразованием, приемами исполнения, драматургическими концепциями.

Ключевые слова: *сравнительный анализ; жанр; этюд; инструктивный этюд; художественный этюд; фактура.*

Жанр фортепианного этюда занимает значительное место в системе совершенствования исполнительского мастерства. Его изначальная предназначенность (прикладная функция) предполагает именно вспомогательную роль, что подчёркивается в определении жанра, данном в «Музыкальной энциклопедии»: «Этюд (от фр. Etude — учение, изучение; нем. Etude, англ. Study, итал. Studio) — музыкальная пьеса, предназначенная для совершенствования технических навыков игры на каком-либо инструменте» [4, с. 581].

Оценивая роль этюдов в профессиональной подготовке музыкантов, можно отметить постоянное их присутствие в педагогическом репертуаре: от начальных шагов до вершин исполнительского искусства. Также постоянным фактором является включение этюдов в концертный репертуар многих исполнителей, поэтому исследование жанра фортепианного этюда, как в аспекте его эволюции, жанровой специфики, так и в плане особенностей педагогической и исполнительской работы над различными типами этюдов, представляется весьма *актуальным*.

В разных типах этюдов соотношение прикладной и художественной сторон различно, что стало, с одной стороны, критерием для их классификации, с другой, обусловило различную методику работы над ними. Обе эти черты (стабильность и мобильность) жанра фортепианного этюда требуют от исполнителя обязательного этапа осмысления в процессе работы над конкретными произведениями, знания их исторической и стилевой принадлежности, понимания внутренней сути музыкального развития и содержания.

В результате изучения эволюционного пути жанра фортепианного этюда и особенностей его преломления в творчестве ряда композиторов было принято решение остановиться на двух жанровых версиях, представленных в творчестве Карла Черни и Фредерика Шопена. Циклы этюдов этих композиторов можно считать своеобразной отправной точкой в последующей жанровой трансформации, специфическим жанровым эталоном, послужившим в дальнейшем основой для индивидуальных композиторских воплощений. Каждый цикл фортепианных этюдов Карла Черни и Фредерика Шопена представляет одну из разновидностей жанра: *инструктивный этюд* и *художественный этюд*. Они стали своего рода «точками отсчёта» для дальнейшей эволюции жанра фортепианного этюда, поэтому в данной статье представляется целесообразным и обоснованным более подробное рассмотрение этюдов композиторов-пианистов двух различных направлений — К. Черни и Ф. Шопена, а также выявление некоторых черт преемственности и новаций в аспекте использования их в педагогической деятельности.

Основной *проблемой* в педагогической работе над жанром фортепианного этюда стало наличие в нём двух сторон — техническо-прикладной и художественной, а также различные формы их взаимодействия. Каждая из этих сторон обладает особой спецификой, определяющей как индивидуальность каждого из образцов жанра, так и круг задач, стоящих перед исполнителем. В зависимости от преобладания одной из них меняются педагогические и исполнительские установки, цели, определяющие включение того или иного этюда в исполнительский репертуар.

Целью данной статьи стало выявление исполнительских приемов, методических рекомендаций, и формирование различных концепций в работе над фортепианными этюдами К. Черни и Ф. Шопена.

Методологической базой статьи являются научные исследования А. Алексеева, К. Зенкина, Л. Мазеля, Я. Мильштейна, В. Николаева, В. Цуккермана, посвященные проблемам музыкального стиля, жанра и фактуры. Особый интерес представляют работы Мамуки Сихарулидзе и А. В. Малинковской, посвященные непосредственно исполнительским проблемам интерпретации этюдов Фредерика Шопена. Следует отметить, что, несмотря на множество научных исследований, посвященных творчеству Черни и Шопена, сравнительный анализ исполнительских трудностей этюдов данных композиторов проводится впервые.

Двухвековой период существования жанра фортепианного этюда выявил как определённую жанровую целостность его, сохраняемую во всех образцах, так и значительные отличия, определяемые рядом обстоятельств. Жанровая целостность этюда, как стабилизирующий фактор, была обусловлена его предназначением, связанным с проявлением в нём виртуозного начала. Она выразилась в определённом комплексе жанровых признаков. Наиболее важным из них для жанра этюда является фактура, которая наряду с неизменным темпом движения и артикуляцией составила тот определяющий жанровый комплекс, благодаря которому этюд приобрел свою жанровую специфику. Суть же отличий зависит как от эпохи и стиля композитора, так и от предназначения самого этюда (например, этюды для какого-либо инструмента, для отработки технических навыков игры или воплощения виртуозного начала и возможностей исполнителя). Кроме того, композиторская практика сталкивает нас с различным пониманием виртуозности (например, как скорости движения пальцев или демонстрации других технических приёмов, либо как качества владения звуком). В связи с этим этюды приобретают иногда весьма несходные черты.

Карл Черни, проживший более 60 лет, был младшим современником Людвига Бетховена и его учеником, а также свидетелем художественных от-

крытий музыкального романтизма — Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа. Чутко восприняв педагогические принципы Бетховена, Черни «... содействовал прогрессу пианистической техники своим преподаванием и своими произведениями», — писал Лист [6, с. 10]. Он сыграл положительную роль в борьбе с поверхностным подходом к обучению фортепианной игре. В своей «Полной теоретической фортепианной школе от первоначальных шагов до высшего совершенствования» Черни обобщил широкий круг педагогических и эстетических проблем своего времени.

Шопен относился к Черни с иронией, называя его «венским оракулом по части фабрикации всяческих музыкальных приправ» [6, с. 216]. Время показало, что он, как и многие другие музыканты, в полемическом задоре недооценивал значения Черни и как автора этюдов для фортепиано, и как одного из ведущих педагогов венской пианистической школы.

Прогрессивным для начала XIX века в трудах Черни было рассмотрение вопросов взаимосвязи интерпретации и стилевых особенностей различных фортепианных произведений. «... Пианисту необходимо чувствовать стилистическое своеобразие исполняемого сочинения; именно индивидуальность композитора обусловливает в каждом конкретном случае соответствующие принципы интерпретации» [6, с. 11]. Венский педагог стремился к максимальному расширению кругозора учеников, к разностороннему развитию их музыкальных способностей. К вопросу о назначении техники у него было особое отношение. Оценивая «совершенную виртуозность», композитор воспринимал её только как вспомогательное средство для передачи «духа и чувства в исполнении» [6, с. 12].

Черни писал произведения самых различных жанров — мессы, симфонии, концерты и многие другие, но все они, кроме этюдов, оказались забытыми. Из наиболее легких этюдов следует отметить сборник «Избранные этюды» под редакцией Генриха Гермера. Продолжением его обычно служат «Школа беглости» ор. 299, «Большая фортепианная школа» ор. 500 и «Искусство законченной пальцевой техники» ор. 740. Эти сборники включают этюды различной степени сложности, они направлены на систематическое овладение приемами фортепианной игры, выработку пальцевой техники. Автор достаточно много внимания уделяет гаммообразным последовательностям и длинным арпеджио, а также другим видам техники: двойным нотам, трелям, терциям и октавам. В целом же, как отмечает А. Алексеев: «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа» Черни свидетельствует о дальнейшем развитии им двигательных принципов по сравнению с авторами предшествующих руководств. Еще эти сборники этюдов интересны фактом первого появления подзаголовков этюдов, пока лишь технически ориентирующих. Особой драматургической целостности в них нет, возможности концертного исполнения эти этюды не предполагают. Но в качестве методическо-практического пособия весьма полезны, особенно в сочетании с советами автора об особенностях исполнения. Так, при исполнении певучей мелодии в некоторых этюдах Черни рекомендует отказаться от чисто пальцевой игры и добиваться необходимого туше «путем использования полного веса руки и внутреннего невидимого давления на клавиатуру» [1, с. 187].

Также в своей фортепианной школе он рассматривает такие особенности интерпретации, как динамика, артикуляция, темп, подчеркивая исключительное богатство выразительных возможностей инструмента. Вместе с тем, следует заметить, что Карл Черни (как и многие современные ему педагоги) не всегда на практике был последовательным в претворении своих теоретических установок. С одной стороны, он писал: «... Не следует чрезмерно загружать заучиванием появившихся теперь в бесчисленном количестве упражнений и этюдов. Педагог должен всё же исхо-

дить из того, что каждая музыкальная пьеса, будь то рондо или вариации, уже является упражнением, и часто лучшим, чем собственно этюды, и ученик такую пьесу заучивает с большей любовью, чем сухие длинные этюды» [6, с. 17]. С другой стороны, воспитание технических навыков стояло у него на первом плане. Создавая свои экзерсисы и этюды, он стремился к максимально ясной постановке технической задачи. Его сочинения способствуют разрешению специфических проблем пианистической техники. Часто трудность многих этюдов и упражнений Черни заключается как в способах использования фортепиано, так и в исполнительских задачах, предполагающих активизацию слуха пианиста. В «Школе» он отмечал: «Следует извлекать всегда красивый, насыщенный звук, но не резкий, и даже *forte* и *fortissimo* никогда не должно быть чрезмерным» [6, с. 20].

Внимание к моменту звукоизвлечения — новая грань в средствах фортепианного произношения (эта мысль впоследствии найдёт своё продолжение в шопеновских методических принципах). Более того, венский педагог придавал огромное значение выработке у пианистов умения воплощать динамику звучания при последовательных нарастаниях её силы. В этом существенное отличие системы Черни от методики других музыкантов первой половины XIX века, воспринимавших игру гамм только как гимнастическую разработку мышц.

В этюдах и упражнениях Карла Черни охвачены многочисленные типы фортепианного изложения первой половины XIX века: от всевозможных гамм и арпеджио, репетиционной, октавной, аккордовой фактуры до различного рода мордентов, форшлагов, и трелей. Большой редкостью являются мелодизированые пассажи со сложной интервальной структурой, а также тип фортепианного изложения, получившего название «в три руки». И всё же основой воспитания пианистических навыков Черни считал мелкую «линейную» технику. Так как гаммообразные последовательности, заполняющие всю клавиатуру, были распространённым типом изложения не только в виртуозных сочинениях, но и в произведениях, идущих в медленном темпе, Черни тщательно разработал технику их освоения. Он считал, что гаммы развивают лёгкость, беглость и самостоятельность каждого пальца, в том числе и мобильность первого.

Этюдные опусы Черни построены по принципу «от простого к сложному». Если в первых этюдах из ор. 299 гаммообразные фигурации охватывают не более одной-двух октав, то в опусах 740 № 13, 26, ор. 821 № 83 и др. встречаются гаммы «броском», «стелющиеся пассажи» на фоне гармонических фигураций. В них развивается пространственное представление клавиатуры, волевое устремление, по образному выражению Я. Мильштейна: «Максимум нот в минимум времени» [2, с. 13].

Этюды опуса 365 рассчитаны на частые смены широкого расположения интервалов на тесное, способствующие развитию эластичности ладони. Отметим, что достаточно много внимания этой проблеме уделял и Шопен, усложняя её упражнениями для междупальцевого растяжения. Положение руки на одних белых клавишах Черни считал естественным, поэтому до-мажорные гаммообразные пассажи чаще всего фигурируют в его сборниках. Однако уже в то время существовало иное мнение исходного положения руки относительно клавиш. Известно, что Шопен вместо обычной позиции правой руки на клавишах *c-d-e-f-g*, начинал учить с *e-fis-gis-ais-h*, что способствовало, по его мнению, непринуждённому, удобному расположению пальцев на клавиатуре. В этом вопросе Черни был традиционен и находился в оппозиции к шопеновской рекомендации. Он считал «высокую постановку» с приподнятым запястьем идеальной для извлечения ясного звука, безукоризненного чистого, элегантно выровненного.

Этой односторонней установке играть всё уравновешенным звуком

Шопен противопоставлял обучение навыкам извлечения одной и той же ноты разными по силе и тембру звучностями. Выдвигалось требование развивать естественные качества каждого пальца и всей руки: кисти, предплечья, плеча. Шопен придавал огромное значение раскрепощению пианистического аппарата. В своих методических тезисах он дал направление развитию романтического пианизма, формирующего пальцевое осязание: творчески усвоив достоинства клавесинной школы, польский мастер сочетал их с «весовой» игрой, передающей разнообразные звуковые градации.

Шопеновская начальная позиция предполагала не постановку руки, а организацию её для свободных и естественных перемещений. Отсюда — направленность на *non legato*, когда связность исполнения воспринимается не как пальцевое объединение, но как интонационно смысловое.

Из всех видов артикуляции большое значение имеет искусство овладения legato. У Черни и Шопена есть в этом вопросе точки соприкосновения. Например, для отчётливого произнесения каждой ноты, при общей линии *legato*, венский педагог советовал прибегать к «нежному полущипковому прикосновению пальцев» [6, с. 42]. То же рекомендовал и Шопен: при игре *jeu perle* «перебирать отдельные ноты, как бисеринки» [3, с. 43].

Черни, как и многие музыканты XIX века, стремился к выработке умения погружать пальцы в клавиатуру для большего насыщения звука. Состояние «опорности» в кончиках пальцев служило, по его мнению, верным способом достижения *legato*. Некоторые этюды Черни приобщают пианиста к легатной артикуляции органного типа (ор. 753 № 19; ор. 821 № 53, 64 и т.п.), другие — к интенсивному, полнозвучному туше (ор. 299 № 21, 34; ор. 740 № 46, 50 и др.). В ряде сочинений связное звукоизвлечение должно быть достигнуто вопреки аппликатуре — при исполнении мелодии каким-либо одним пальцем.

Таким образом, Черни, в отличие от многих музыкантов, неоднозначно разрешал проблему связного исполнения, детально разрабатывая многообразие вариантов, в которых предполагалось легатное звукоизвлечение. Настоящее *legato*, по шопеновской методе, было результатом интонационной и динамической выразительности звукового перетекания. Сопряжённость звуков осуществлялась не только пальцами, но ещё и логикой интонирования и педализацией. Характерной чертой шопеновского мышления является мелодизация всей музыкальной ткани, включая басы, гармонический фон и пассажи. Отсюда прорастание интонационно-индивидуализированных элементов вглубь ткани, её тематическое насыщение и пронизывание.

В этюдах Шопена сосредоточен весь пианистический арсенал новой исполнительской струи, влиявшей на пианистические школы вплоть до XX века. Они по своей пианистической «энциклопедичности» близки сонатам Д. Скарлатти, в которых также было установлено равновесие между используемыми техническими приемами и эмоционально-образной стороной.

Каждый из опусов этюдов Шопена обнаруживает особую логику их следования внутри цикла (как впервые у Паганини), что предполагает их исполнение как единой художественной целостности. Эта логика предполагает контраст между соседними пьесами как в образном отношении, так и в отношении технических приемов. Кроме того, существует ряд тональных и других факторов, способствующих постепенному переключению из сферы светлых эмоций в сферу острого динамизма (в крайних этюдах). В то же время, каждый из этюдов Шопена допускает самостоятельное существование и исполнение, так как обладает завершенностью формы (простой трехчастной), исчерпанностью внутреннего развития и образной концентрацией. Все постоянные жанровые признаки проявлены здесь весьма определенно, но особо

следует выделить изменение одного из них в отдельных этюдах. Это смена темпа. В этюдах №3, 6, 19, 23, 25 скорость движения снижена до *Andantino*, *Andante* и *Lento*. В этих случаях этюды теряют внешнюю техническую виртуозность, но приобретают новое качество звука, не менее важную деталь для демонстрации исполнительского мастерства, и новые грани художественной выразительности.

Рассматривая Этюды Шопена ор. 10 и ор. 25, можно отметить, что в них, как и в опусах Черни, использованы все виды фортепианной техники: гаммообразные пассажи, арпеджио, двойные ноты, растяжения, октавы и др. В каждом отдельном случае композитор ставил определённую педагогическую задачу, ограничивая себя одной конкретной формулой. Но при этом в технических фигурациях большое значение придаётся многозначности музыкальной интонации. «Нет музыки без скрытого смысла», — отмечал польский мастер [3, с. 42].

Обратимся к некоторым этюдам Шопена на разные виды техники, чтобы определить пианистические и художественные задачи, а также некоторые способы их реализации.

В Этюде № 1 ор. 10 конструкция пассажных фигураций, поражает богатством и изобретательностью модуляций. В нём происходит формирование позиционного комплекса на арпеджио в широком расположении. Этюд рассчитан на укрепление силы пальцев, а также на развитие эластичности ладонных связок. Чтобы не случилось мускульного утомления кисти (особенно у пианистов с маленькой рукой), можно посоветовать перегруппировать фактуру, выявляя наиболее удобные, близкие расположения интервалов. Затем объединить элементы фразы в позиционные звенья пассажей, исполняя арпеджио, по образному выражению композитора: «Как бы единым взмахом смычка» [3, с. 29].

В Этюде № 12 ор. 25 педагогическая задача усложняется. Арпеджированное расположение аккордов перемежается репетициями и подкладыванием первого пальца.

На начальной стадии работы над этим этюдом необходимо обратить внимание на равнозначную активность пальцев обеих рук, чуть выявляя левую, так как часто её играют недостаточно внятно, отдавая предпочтение партии правой руки. Подмена пальцев (5-1) в репетиционном отрезке мелодии представляет определённую трудность. Чтобы избежать «застревания» повторяющейся ноты, следует уравновесить силу нажатия «слабого» пятого пальца и «сильного» первого, при этом, не «оседая» кистью на первом пальце.

Музыка Этюда выражена в грозовом тоне, на протяжении всего произведения сохраняется нюанс ***f***, доходящий в конце до ***fff***. Следует обратить внимание на качество звучания, которое при любом динамическом пределе должно оставаться певучим, а не жестким, ударным.

В Этюде № 1 ор. 25 основная трудность заключается в плавном и равномерном движении арпеджированных аккордов и в мелодизации музыкальной ткани. Партия правой руки выполняет двоякую функцию: пятому пальцу «поручена» мелодия, а остальным — гармоническое сопровождение. Следует избегать однообразного и колкого звучания в прикосновении пятого пальца к клавишам, не нарушая текучести музыкальной фразы. Необходим внимательный слуховой контроль в тех случаях, когда мелодическая нота удалена от аккомпанирующих арпеджио.

В партии левой руки нужна ясная «проговоренность» фактуры. Для этого следует активизировать «чуткость» кончиков пальцев при наличии гибкой и пластичной кисти. Так как шопеновское сопровождение пронизано мелодизмом, его выразительность связана с гибкой фразировкой. Особо следует обратить внимание на педализацию: педально-гармоническое пространство поможет выявить поэтическую динамику фигурации, если брать правую педаль неглубоко, осторожно, ближе к верхней границе. Следует осуществлять

более частое нажатие, сочетающееся с заметным динамическим различием мелодии и сопровождения.

В Этюде № 4 ор. 10 представлены смешанные виды техники. Он рассчитан на развитие ровности пальцев: чередующиеся правая и левая руки преодолевают одинаковые трудности. Кроме точной и безукоризненной пальцевой техники, этюд требует от исполнителя виртуозного владения естественными и необходимыми поворотами всей руки при легком движении пальцев. Наибольшую трудность представляют т.т. 40–45, в них, при одновременном движении шестнадцатых в партии обеих рук, пианист сталкивается с разными техническими формулами. Педагогу следует предостеречь пианиста от излишней акцентированности первой ноты в каждой группе из четырёх шестнадцатых, точно исполняя динамические пожелания автора. В т.т. 72–75 — исполнителю требуется рассчитать силу давления пальцев на клавиатуру и динамическую шкалу таким образом, чтобы на кульминации, возникшей в результате постепенного и продолжительного нагнетания силы, избежать жёсткого пальцевого удара.

В Этюде № 10 ор. 10 сложная интервальная структура требует приобретения навыков игры ломаными трезвучиями, развития гибкости кисти, растяжения. Оригинальность этюда — в смене метра и штриха при сохранении равномерного движения восьмыми, что представляет немалую трудность для исполнителя. На начальной стадии работы над этюдом можно посоветовать поучить правую руку таким образом: вначале опуская верхний звук сексты, при этом сохраняя её позицию, затем октавами — без нижнего звука сексты. А в левой руке постоянно сохранять спокойную пластику движения без толчков, поручая бас активности пятого пальца. Г. Бюлов писал: «Артист, который смеет сыграть этот этюд с полной законченностью, имеет право поздравить себя с тем, что поднялся на высшую ступень пианистического Парнаса, так как это, может быть, труднейшее сочинение из всего сборника шопеновских этюдов» [5, с. 386].

Таким образом, на основе сравнительного анализа исполнительских трудностей этюдов Черни и Шопена, сделанного впервые, мы пришли к следующим выводам.

1. Сочинения Черни предназначены для практического использования в процессе обучения. Виртуозные проблемы находятся в тесной взаимосвязи со структурой и метроритмом. Его произведения полезны для развития гибкости и эластичности ладоней, а также самостоятельности пальцев. В этюдах и упражнениях каждый пианист найдёт богатый материал для овладения различными видами артикуляции в их сочетании и противопоставлении. Помимо собственно технического совершенства, они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста. Не случайно И. Стравинский в «Хронике моей жизни» писал: «Прежде всего, я принялся развивать пальцы, играя множество упражнений Черни, что было мне не только полезно, но и доставило истинное наслаждение» [6, с. 173].

Кроме того, опусы Черни необходимо использовать в учебном процессе на разных ступенях обучения, прежде чем наступит момент соприкосновения с шедеврами композиторов-романтиков, в частности, с ор. 10 и ор. 25 Ф. Шопена.

2. В этюдах польского мастера невозможно привести ни одного примера технической фигурации, где характер музыки не требовал бы детального интонирования. Даже в таком этюде как № 1 ор. 10 необходима интонационная наполненность музыкального потока — активное интонирование пассажей красочно расцвечивает модуляции, превращая этюд в художественную пьесу.

В шопеновских опусах исполнительские компоненты взаимосвязаны: вокально-речевое начало музыки требует различных средств артикуляции. Написанные Шопеном длительности, паузы, штрихи можно исполнить только при участии педали, которая для композитора была средством «дыхания музыки» и

разновидностью «звукописи». В этюдах часто можно увидеть ремарки *legato*, *legatissimo*, отражающие стремление композитора к овладению мастерством пения на инструменте. Без тщательного слухового контроля, без умения филировать звук, без пластичных, гибких пальцев и целесообразного движения рук не достичь выразительности, мелодичной фразировки. Большое значение имеет работа над овладением звуковыми градациями. Выявление внутренней логики музыкального строения этих сочинений, продуманно выстроенная динамика и осмысленная педализация будет способствовать развитию колористического звукоизвлечения. Таким образом, можно отметить, что исполнение шопеновских этюдов требует от интерпретатора не только технического оснащения, но ещё и «музыкального интеллекта» [3, с. 91].

3. К сожалению, в педагогической практике часты случаи пренебрежения опусами Черни. Если рассматривать их как ступень, подготавливающую к романтической технике, и внимательно относиться к авторским ремаркам, эти сочинения приобретут иную окраску и смысл. Возможно, помогут активизировать слух, решить фактурную проблему и подготовят к овладению особенностями шопеновской фортепианной ткани и звукового пространства.

---

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: В 3-х частях / — Изд. 2-е — М. : Музыка, 1988. — Ч. 1 и 2. — 415 с.
2. Мильштейн Я. Ф. Лист: В 2-х т / Я. Ф. Мильштейн. — Изд. 2-е, расшир. и доп. — М. : Музыка, 1971. — 375 с.
3. Николаев В. А. Шопен — педагог / В. А. Николаев. — М. : Музыка, 1980. — 94 с.
4. Овсянникова Т. Ю. Этюд / Т. Ю. Овсянникова // М.Э. — Т. 6. — М. : Советская Энциклопедия, 1982. — С. 581–582.
5. Соловцов. А. Ф. Шопен. Жизнь и творчество / А. Ф. Соловцов — М. : Госмузиздат, 1956. — 324 с.
6. Шопен Ф. Письма. Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1976. — Т. 1 — 527 с.

The article considers the genre and stylistic features of piano etudes by Carl Czerny and Frederic Chopin. In the first part of the article presents a brief history of the evolution of the genre of piano etudes of guidance to art. In the second part of the paper analyzes in detail the difficulties in performing etudes from Czerny and Chopin, the issues related to the invoice organization, shaping, methods of execution, Dramatic concept.

Key words: *comparative analysis; genre; etudes; etude guidance; etude art; texture.*

УДК 78.082.2:781.6

И. А. Дурнева

Поздние фортепианные сонаты Л. Бетховена: к вопросу о постижении и исполнительском воплощении идейно-художественных концепций и основных параметров стиля

Статья посвящена позднему периоду фортепианного творчества Л. Бетховена с характерными для него образами и средствами композиторского письма. Исследуя основные параметры стиля, автор соединяет аналитический подход с исполнительскими задачами, предлагая средства воплощения идейно-художественных концепций поздних фортепианных сонат.

Ключевые слова: *Бетховен; поздний период творчества; соната; исполнитель; звучание.*

Для современных пианистов Бетховен остается таким же значимым, горячо любимым и часто исполняемым композитором, как 50, 100 и 200 лет назад. Актуальность его произведений и их научно-теоретического осмысления с годами не угасает, а лишь возрастает, что не удивительно: вечный бетховенский тезис «Человек и Судьба», драматизм жизненных коллизий, выраженный в звуках и заключенный в формах его сонат, симфоний, квартетов, находит неизменный отклик в сердцах людей, независимо от эпохи, в которой они живут. Если же говорить об исполнительских задачах, которые ставит перед музыкантом всякое творение Бетховена, то это — чрезвычайно высокая планка для каждого исполнителя, в момент звукового воплощения произведения соединяющего правильно прочитанную в нотах идею композитора и собственный талант.

Настоящая работа посвящена значительной части бетховенского наследия — его поздним фортепианным сонатам. Объектом исследования являются сонаты № 27, № 28, № 31, № 32. Научная проблематика статьи связана с определением некоторых аспектов стиля поздних сонат Бетховена и выявлением связи их интеллектуальной составляющей с практическими исполнительскими задачами. Новизна данной темы заключается именно в соединении теоретического подхода (в целом, вполне традиционного в отношении изучения наследия Бетховена) с исполнительскими и, отчасти, интерпретаторскими задачами.

Учитывая необъятность обозначенной темы, в рамках данной статьи воз-

можно остановиться лишь на общем анализе концептуальных изменений, произошедших в поздних фортепианных произведениях композитора, которые неизбежно повлияли и на средства их выражающие. Безусловно, все эти изменения должны найти отражение и в исполнительском процессе. Именно поэтому обозначенная в статье проблема, столь неисчерпаемая и всегда актуальная для педагога-пианиста, включает как историко-теоретический, так и практический (то есть исполнительский) аспекты.

Значительная часть посвященной Бетховену литературы касается вопросов проблематики его творчества, художественных концепций, стиля, жанра, претворения принципов симфонизма в композиторском наследии. В целом, исследователями не раз поднималась проблема стилевого своеобразия поздних сонат Бетховена: ценные наблюдения содержатся в работах А. Кудряшова («Поздний стиль Бетховена и содержательные особенности его последних фортепианных сонат»), И. Лаврентьевой («Поздние сонаты Бетховена»), А. Михайлова («Поздние сонаты Бетховена»), Г. Ермаковой («К вопросу о конфликте в фортепианных сонатах Бетховена»), О. Холодной «О значении позднего творчества Бетховена в формировании музыканта»). Но лишь в статьях Г. Нейгауза — «О последних сонатах Бетховена» и «О работе над 28 сонатой Бетховена» — обозначаются проблемы, касающиеся самого процесса исполнения поздних сонат. Они помогают исполнителю идти нелегкой стезей тщательного отбора технических средств, формирования правильных интеллектуальных представлений о форме и содержании поздних сонат, поиска глубинных связей между различными явлениями, которые, в результате, позволяют найти самый достоверный и короткий путь от нотного текста к сердцу слушателя.

Цель настоящей статьи — показать основные исполнительские задачи и предложить пути их решения в поздних сонатах Бетховена, образцах зрелого стиля композитора — в связи с характерным для них образным миром, стилевым своеобразием и оригинальным музыкальным языком.

В исследовательском поле основного вопроса, заявленного в теме статьи, присутствует множество проблем: о степени познаваемости произведения исполнителем, о формировании представлений об идейно-художественной концепции сочинения и способах ее реализации, о проникновении в глубины композиторского замысла и постижении особенностей стиля, наконец, о национальной выраженности исполнительской интерпретации [9]. До какой степени познаваемо произведение, будь то ранняя или поздняя соната Бетховена или любого другого композитора прошлых эпох? Дело в том, что исполнитель может лишь догадываться о целостном замысле композитора, расшифровывая язык его нотных знаков, семантику музыкальных формул, но никогда его сознание не будет абсолютно адекватным сознанию автора. Творец избирает свои средства выражения, написания, а исполнитель — средства воплощения, исполнения. Таким образом, только интеллектуальная деятельность исполнителя может обеспечить ему должную глубину понимания.

Каковы же «инструменты» постижения композиторского замысла? Здесь нам предстоит ответить на три вопроса:

1. Вопрос методологического характера: *как постичь*?

2. Вопрос, определяющий границы информационного поля: *что постичь*? (В данном случае стиль позднего Бетховена).

3. Вопрос практический: *как выразить постигнутое*?

Касательно первого вопроса отметим, что каждый исполнитель волен находить свои собственные средства постижения музыкального материала, однако при этом он обязан использовать аналитический подход — иначе рискует уйти в своих творческих исканиях от стилистической правильности, «грамотности» прочтения авторского текста.

Для исполнителей существенным подспорьем в этом вопросе становятся теоретические концепции и исследования музыковедов, предлагающие большое разнообразие методов, из которых каждый музыкант может выбрать наиболее подходящие именно ему. В современной музыковедческой литературе вопросы содержания музыки и ее постижения — передовая область исследований. Свои концепции предлагают В. Холопова, М. Арановский, М. Бонфельд, а В. Москаленко даже разрабатывает подробный алгоритм «поиска» и расшифровки композиторских идей («композиционных» и «семантических») [6].

Прежде чем мы рассмотрим интересующий нас второй вопрос, заметим, что по нему также опубликован ряд исследований, касающихся особенностей практической работы пианиста, направленной на достижения конкретных исполнительских задач. Назовем наиболее значимые, на наш взгляд: М. Кремлев «Фортепианные сонаты Бетховена» [4], Г. Нейгауз «О последних сонатах Бетховена» [7].

Третий вопрос, касающийся способности исполнителя выразить постигнутое, подразумевает умение музыканта охватить форму сочинения в целом, а также увидеть глубину образно-драматургических, интонационно-тематических, ритмических и фактурных процессов, организованных в целостную художественную систему. Именно этот вопрос наиболее актуален для пианиста-педагога, но наименее освещен в исследовательской литературе. Пианист, играющий сонату Бетховена, должен видеть в ней диалектическое единство частей и целого. Соната — это грандиозная звуковая фреска, все фрагменты которой существуют одновременно в нотном тексте и разворачиваются в каждой единице звучащего времени. Переходя от звучащего к прозвучавшему и словно бы «наматываясь на ленту» нашей памяти, части сонаты образуют целостную звуковую картину.

Нам представляется следующая модель «жизни» произведения: записанное с помощью нотных знаков оно является отражением звучащей в представлении композитора абсолютной музыкальной идеи и является ее знаковым выражением. В этом случае нотная запись, условно говоря, вторична по отношению к авторскому замыслу, но она же стремится (и способна) сохранить все его основные параметры. Исполнение — это следующая фаза бытия произведения, подразумевающая преломление идеи композитора, прорастание ее в чужом сознании, подготовленном и адекватном ее восприятию.

Произведения Бетховена, относящиеся к позднему периоду творчества, достигают таких высот духа, что подходят к высшим границам философии искусства, оставляя далеко позади наше понимание и восприятие. Они становятся почти «божественными», а значит до конца непознаваемыми и неразгаданными. Но, подобно высшему разуму, они с любовью «смотрят» на нас со своих высот, обращены к нам — исполнителям, слушателям, интерпретаторам… А значит, мы можем прикасаться к ним нашей мыслью, чувствами, а кому это дано в профессиональном плане — и пальцами, руками пианиста, притрагивающегося к клавишам рояля. Тайны творчества неисповедимы и противятся разгадке. Мы можем лишь предлагать наше видение тех или иных процессов и путей, которыми шел гений Бетховена.

Обозначим некоторые, на наш взгляд, важнейшие параметры позднего бетховенского стиля. Рассматривая это в своем роде уникальное явление, мы формируем информационную составляющую процесса работы исполнителя. Изменения, происходящие в стиле Бетховена, имеют как объективные, так и субъективные предпосылки. Это перемены, произошедшие в сознании композитора и повлекшие за собой изменение концепционных условий достижения идеала, а также непрерывно меняющийся мир вокруг него.

Стиль позднего Бетховена, вышедший из венского классицизма, «перерос» классическую эстетику. В нем пе-

реплелись самые различные тенденции. С одной стороны, очевидна преемственная связь с Бахом и ранним венским классицизмом. В своих поисках Бетховен не разрывает традиции, восходящие к выдающимся художникам прошлого, переосмысливая по-новому их достижения. С другой стороны, многие его черты предвосхищают композиторов-романтиков и даже импрессионистов. Бетховен использует такие принципы развития и такие формы, которые станут закономерными для композиторов-романтиков (тенденция к слиянию цикла в одночастность, зарождение монотематичности, использование вариационного принципа развития, сюжетность последних циклов, предвосхищающая программность романтиков). Причина этого состоит в том, что объектом творчества Бетховена становятся внутренний мир человека, глубины и высоты человеческой души. Г. Ермакова указывает на связь такого пристального внимания к внутреннему миру человека с изменениями драматургических принципов: протяженные состояния, возрастание лирического начала, использование вариационных и полифонических форм. «Развитость и процессуальность природы состояний для их воплощения требуют чрезмерно больших для одной части масштабов формы (музыкальное время воплощения становится аналогом реального времени переживания)» [3, с. 18]. Драматические образы приобрели лирико-психологические черты, смягчились (I ч. сонаты Ор. 90), некоторые лирические эпизоды уже предвосхищают Шумана (Г. П. сонаты № 30). При всем единстве позднего бетховенского стиля, он представляет собой сложный сплав: например, в одних темах сосуществуют черты, отсылающие к Моцарту и Шуберту одновременно (III ч. сонаты Ор. 109, Г. П. I ч. сонаты Ор. 110).

Касаясь вопроса романтизма, как одной из черт мышления позднего Бетховена, Г. Ермакова отмечает диалектическую противоположность установок Бетховена собственно романтическим: «Характернейшим признаком романтических концепций является констатация недостижимости идеала. Бетховен же, напротив, утверждает именно достижимость идеала в любых, даже самых трагических концепционных условиях» [3, с. 29]. Превозмогая страдания, выходя из границ собственного «я», он ощущает себя частью всеобщего, частью бесконечной жизни и в этом находит полное разрешение конфликта и достижение идеала (финалы 30, 31, 32 сонат). Именно это преодоление мучительных противоречий всего прежнего пути и есть приятие жизни как таковой, соединение с миром.

Поздние сонаты создавались в годы реакции, которая наступила после Венского конгресса. Потрясения, произошедшие в стране, наслоились на внутреннюю трагедию Бетховена, тяжело переносившего глухоту и чувство одиночества. Гражданственные идеи по-прежнему остаются ведущими в его творчестве, о чем свидетельствуют «разговорные тетради» и произведения того времени. Но героизм его носит уже отпечаток прожитых лет: на смену звонкой победоносности приходит мудрость, умеющая обобщать. Это — новое в стиле Бетховена. Р. Роллан различает следующие вехи, «отмечающие три главные эпохи в его творчестве — ясное утро молодого гения, соперничающего с художниками, блеск которых не затмил его юности; полдень торжествующей зрелости, когда он во всей полноте владеет симфонической мощью; сумерки жизни: он сосредотачивается и размышляет, обогащенный опытом, победами и даже поражениями; их терпким благоуханным медом насыщает он свои мечты…» [8, с. 4].

Изменения в стиле Бетховена — это эволюционный процесс, который происходит в течение многих лет. Так, на смену монументальной «Аппассионате» приходит камерность форм, сокращается количество частей, их масштаб (двухчастные 22-я, 24-я, 27-я, 32-я сонаты). Возникают новые образы и средства их воплощения, отраженные в типе драматургии, использовании соответ-

ствующих приемов развития, форм и способов фактурной реализации. Именно в последний период Бетховен снискал столько незаслуженных упреков в «неблагозвучности» и «крайностях» в звучании, однако на тот момент своими достижениями он уже завоевал право высказываться так, как считал нужным, право «открывать в музыке новые царства» (Р. Роллан).

Обратим внимание на центральную идею бетховенского творчества — идею «двух принципов», о которой имеется запись в разговорных тетрадях Бетховена — один из них композитор называл «молящим», а другой — «противящимся» (например, вступление I ч. 8 сонаты). Этот важный бетховенский принцип проявляет себя вплоть до сонаты № 32, как на уровне мотивного синтаксиса, так и больших отрезков формы (соната № 27 — первая тема, соната № 31 — первая и вторая части). С подачи самого композитора этот принцип принято называть «Человек и Судьба». Но с годами герой Бетховена изменился. Победа над страданием и тьмой дается уже не через утверждение жизнерадостного, героического начала, а через движение духа и мысли. В связи с этим, меняется содержательная сторона поздних сонат. Прежде всего, следует отметить возросшую роль философского начала и тонкую психологичность в передаче различных состояний. Это проявляется даже в естественном для человека их чередовании. «Может быть, ни у кого из великих композиторов, — считает Г. Нейгауз, — не чувствуется с такой силой и ясностью, что совершенство и логика формы обусловлены совершенством <…> правдой психических процессов, лежащих в основе произведения …» [7, с. 6–7]. Две ипостаси — Человек действующий и Человек созерцающий — это своеобразное преломление бетховенских «двух принципов», в основе которых лежит идея греческого стоицизма и христианской благодати. Это подтверждают слова Бетховена, записанные в Шестой разговорной тетради в январе 1820 года: «Моя твердость и непоколебимость будут замечены. Сократ и Иисус служили мне образцами» [1, с. 386].

Постижение «двух принципов» Бетховена должно внести бóльшую точность в представления исполнителя о сложной интонационной логике бетховенского мышления. Несмотря на сложность драматических коллизий при сочетании «двух принципов» и процессуальность их взаимодействия, музыка воплощает и подтверждает известное высказывание Д. Дидро, относящееся к театральной драматургии, но вполне правомерное и в приложении к музыкальным процессам: «Прекрасно лишь единое, и первое событие определяет окраску всего произведения» [2, с. 385]. Поэтому объясним тот факт, что музыкальный слух настраивается на внутреннее видение реально еще не созданного произведения. Вот что писал об этом сам Бетховен: «Так как сознаю, чего хочу, то основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу образ во всем его объеме, стоящим перед моим внутренним взором как бы в отлитом виде» [1, с. 315]. Так, с первых тактов произведения эмблемно звучат интонационные «зерна», определяющие дальнейшие пути его развития: в сонатах № 5, № 8, № 27, симфонии № 5. Эта поляризация была остро видна также в раннем и среднем периоде творчества: она определяет бетховенские образы, создавая напряжение, подобное напряжению растянутой пружины, или напряжению сочетания черного и белого цветов, между которыми лежит незаполненное пространство.

Если говорить о переломе, произошедшем в стиле Бетховена, то соната № 27, в некоторой степени является «пограничной». Здесь, в очередной раз, мы сталкиваемся с идеей «двух принципов», восходящей к диалектическому закону единства и борьбы противоположностей (который активно претворялся в музыкальной драматургии еще со времен Моцарта — соната *c-moll*, фантазия *c-moll*). Такова чуткость твор-

цов к вездесущему принципу диалектического устройства мира, видение в любом явлении его обратной стороны. Как часто приходится слышать грубо упрощенное исполнение таких тем! Внутренний контраст не раскрывается в простом динамическом сопоставлении ***f—p***, в этом очевидно скрыто нечто большее. Хочется вспомнить знаменитый рассказ Я. Зака, игравшего в молодые годы одну из поздних сонат Бетховена Г. Нейгаузу. Вместо замечаний он услышал: «Вы не читали Канта?!». С какими вершинами человеческой мысли соприкасается эта музыка в своем содержании! Поляризация доходит здесь до крайности выражения. Это определяет драматургию I части сонаты № 27. II же часть бесконфликтна. Это — прообраз созерцательности и слияния с миром, свойственных поздним сонатам: простой напев, пейзажность «журчащих» шестнадцатых в побочной партии и тихий гимн природе в заключительной. Те же образы будут развиваться на других стилевых «витках спирали» в сонатах № 28, № 29, № 30, № 31, № 32.

Композиционно соната № 27 с ее драматизмом в I части и созерцательностью во II части кажется «младшей сестрой» сонаты № 32, также двухчастной. Полифония, с её законами, ее отстраненностью от чувственного восприятия, пока себя не проявляет: многоголосие здесь — хоровое, единодушное и в ритме, и в интонации славословия. Эмоциональные ощущения исполнителя в данной музыке должны быть сродни ощущениям человека, пережившего взлеты и падения, страх и боль, слабость и протест.

Феномен позднего Бетховена — это парадоксальность его стиля, когда возможны неожиданные повороты привычных элементов, их необычное сочетание между собой и с элементами, ранее не существовавшими в этих пределах. Такова, например, I часть сонаты № 28, Ор. 101, которая, по словам А. Кудряшова, представляет собой сочетание классической сонатной формы с «интимнейшей чувствительностью исполнения, медленным, «сновидческим» темпом, размытостью тематических границ, пророчеством о шенберговском феномене «парящей тональности» — отсутствием заявленного главного *A-dur* вплоть до репризного проведения заключительной партии, создающей ощущение долгожданного «приземления», тоническую опору (т. 77), ложной репризой (такты 55–57), невесомо-«бестелесными», казалось бы антибетховенскими, импульсивными, «наоборот» в разреженном регистровом пространстве, синкопами заключительной партии» [5, с. 195].

Там же А. Кудряшов пишет, что «парадоксальное ощущение времени, в котором прошлое и будущее уравнены в правах перед лицом неумолимо истаивающего настоящего, приводит к новой, последней фазе отношения человека с миром, — переходу в восприятии явлений наблюдаемой действительности от субординационно-иерархических связей к их «мирной» координации: здесь оказывается, что сходство важнее различия и что организация скорее возникает в результате консенсуса равных, нежели при подчиненности иерархически вышестоящим принципам или силам», а поэтому «чувство насыщенного событиями действия уступает место состоянию или ситуации проникновенного восприятия» [5, с. 196–197]. Этому соответствует преобладание в сонатно-симфоническом цикле центробежного принципа (оппозиционность частей) над принципами центростремительными (тематическое единство). Этот принцип иллюстрируют сонаты № 27 и № 32. Отсюда закономерен и новый способ развития — вариационность и стремление к равноправному синтезу различных компонентов целого, и вокальность мелодического мышления (Ариозо сонаты № 31, Ариетта сонаты № 32, I часть сонаты № 28). И еще одна черта, отличающая произведения позднего Бетховена — это обращение к природе, как к объективному божественному началу, растворение в ней (этот путь начался уже в «Авроре» и дальше через

сонаты № 28 и № 30 кульминирует в сонате № 32).

Наблюдается две, казалось бы, противоречивые тенденции в сонатах позднего периода: свобода и импровизационность форм, с одной стороны, и возросшая роль полифонического, конструктивного начала, с другой. Опираясь на опыт Баха, Генделя, Моцарта, Гайдна, Бетховен наполняет полифонию новым образным содержанием и использует ее внутри сонатной формы. В раннем и среднем периоде творчества полифония Бетховена базировалась на гармонической основе с применением индивидуализированных форм гармонической фигурации. Постепенно компонентами полифонии становятся самостоятельные мелодические голоса, новым является использование ее как средства нарастания драматической напряженности. Полифонические приемы наделены определенными драматургическими качествами и появляются в разных частях сонатно-симфонического цикла. Так, например, главная тема I части сонаты № 32 представляет собой тему фугато, фуга сонаты № 31 является частью контрастно-составной формы. Бетховен вводит фугу также в вариации сонаты № 30. Размах бетховенских фуг симфоничен. Они живут не самостоятельной жизнью, как фуги Баха, они связаны с предыдущим и последующим развитием. Кроме того, выбор формы фуги обусловлен необходимостью доказательства одного ведущего тезиса (тема), важного в идейном отношении. Темы фуг, как идеи, рождаются в результате «проживания» предшествующего им отрезка музыкальной жизни. Развитие фуг выстроено по эмоциональной нарастающей, энергия накапливается (как в сонате № 31), и тогда полифония отступает — рациональное уходит под напором энергии чувств.

Пять последних сонат предельно различны по форме и замыслу, но каждая из них индивидуальна и совершенна. Импровизационные эпизоды, декламация, монологические высказывания требуют от пианиста помимо профессиональных умений определенного слухового и жизненного опыта. Здесь хотелось бы упомянуть о таком необходимом качестве игры как стереофоничность. Ведь стиль изложения бетховенских сонат выходит за пределы чисто фортепианной звучности — в звучание симфоническое, а, значит, «партитурное». Исполнителю полезно определить и даже написать в нотах инструментовку, чтобы видеть, подобно дирижеру, места «*tutti*» и «сольные голоса» отдельных инструментов. Если регистр меняется с верхнего на средний, — это не просто перенос руки, это мгновение, в которое нужно удержать в памяти звучание верхнего регистра при сопоставлении с нижним, чувствовать в нем паузу, как это происходит у дирижера. Ощущение меры агогики, образность мышления и яркость подачи, а также особенное слышание фактуры, при котором звучащая материя должна иметь такое качество как объем, — все это будет способствовать созданию близкой к замыслу исполнительской модели. Выстраивая форму, нужно также помнить о гибкости динамики и темпа (непостоянство темпа, его возможное сжатие в различных ситуациях). Удачным примером отвечающей бетховенским замыслам агогики может служить исполнение М. Юдиной сонаты № 28: темп финала колеблется от 116-и в первых тактах до 76-и к началу фуги, а при переходе от фуги к репризе делается ускорение до 120-ти, после чего темп становится относительно стабильным — четверть равна 116-и по метроному Мельцеля.

Завершая классический этап музыкального искусства, творчество Бетховена не замыкает его, а процессуально переводит в бесконечность будущего музыки.

Общеизвестно, что там, где кончаются слова, начинается музыка, а значит, открывается поле звуковой материи, где информационная составляющая и, заявленный нами как основной, аналитический метод познания музыки утрачивают свою гегемонию. Здесь начинается внутренняя творческая подготовка. И всплывает ряд чисто исполнитель-

ских проблем: проблема аутентичности звучания, проблема звучания рояля вообще, а также расстановка музыкальных приоритетов, сделанная самим исполнителем (выбор палитры эмоций, расстановка логических акцентов, баланс между различными музыкальными сферами и умение, подобно режиссеру, выстроить действие в музыке). И поскольку существует великое разнообразие вариантов пропорций и соотношений в создании исполнительской концепции, постольку нам интересны исполнения и великих пианистов, и тех, кто сегодня только учится играть. Ведь тонкости индивидуального прочтения и множественность его вариантов правомочны настолько, насколько они не нарушают «объективные меры образа» (Л. Мазель).

Удивительной многосоставностью отличается процесс постижения, предшествующий исполнению. В широком спектре способов и методов познания музыкального произведения мы выделяем интеллектуальный и эмоциональный, как предшествующие акту исполнения, а также итоговый — исполнительский, соединяющий в себе вышеперечисленные аспекты с законами исполнительского мастерства. Исследовательский путь, связанный с осознанием причин, влияющих на изменение стиля Бетховена, формирует в представлении исполнителя такую модель исполняемого произведения, которая наибольшим образом отражает замысел композитора. С одной стороны, наблюдая, делая выводы, а с другой, любя, чувствуя, проживая эту музыку, исполнитель идет к ее познанию, «сливается» с ней, подкрепляя свои результаты тем непременным качеством, которое должно отшлифовываться каждодневным трудом пианиста — исполнительским мастерством. Таковы, на наш взгляд, ключи, открывающие двери истинного искусства. И тогда музыкальное произведение, проходя через умелые руки и горячее сердце исполнителя, звучит и торжествует. В этом и заключается высший смысл Музыки.

---

1. Бетховен Л. Письма, 1817–1822 годы. — М. : Музыка, 1986. — 635 с.
2. Дидро Д. О драматической поэзии / Д. Дидро // Дидро Д. Собр. соч. — Т. 5 : [в пер. Р. Линцер, Э. Гуревич]. — М.–Л. : Academia, 1936. — С. 368–475.
3. Ермакова Г. Поздние сонаты Бетховена (Принципы воплощения конфликта) / Г. Ермакова. — К. : Муз. Украина, 1973. — 47 с.
4. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. Кремлев. — М. : Музгиз, 1953. — 272 с.
5. Кудряшов А. Теория музыкального содержания / А. Кудряшов. — Краснодар : Издательство «Лань», 2006. — 425 с.
6. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие / В. Москаленко. — К. : ТОВ «Типография «Клякса», 2013. — 272 с.
7. Нейгауз Г. О последних сонатах Бетховена / Г. Нейгауз // Сов.муз.,1963. — №4. — С. 6–7.
8. Роллан Р. Вступление к пяти последним квартетам / Р. Роллан // Сов. муз.,1951. — №9. — С. 68–77.
9. Чайка Е. В. Концерт Бетховена ор. 58 G-dur в контексте традиций исполнительства в Украине / Е. В. Чайка // Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского. — № 103. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2012 — С. 129–138.

The article is devoted to the later piano Beethoven's sonatas with his characteristic images and the means of composing. Among the comprehension of musical work method the author pays his attention to the intellectual, emotional and performing aspects. The performer should go the way from recognising the reasons of the Beethoven's style changes to the sounding (phonation) pattern forming, showing the intention of the author.

Key words: *Beethoven; a later period of works; sonata; performer; sounding.*

УДК 78.03:787.61

Е. О. Дроздова

Гитарное искусство как научная категория исполнительского музыкознания

Вопросы теоретического музыковедения в недостаточной степени решены в области искусства игры на гитаре. Дефиниция «искусство исполнения музыкального произведения» это комплекс, состоящий из трех компонентов: «искусство», «исполнение» и «музыкальное произведение» в приложении к методологии искусства игры на гитаре. Актуальность исследования в области теории исполнительства определена во многих отношениях существующей опасностью подавляющего проникновения в музыкальную культуру техногенного влияния, не рассматривающего роль исполнителя-музыканта.

Ключевые слова: *музыковедение; исполнительское искусство; гитара.*

В современном музыкальном мире гитара является одним из самых распространённых и популярных, если не самым популярным, музыкальным инструментом. Классическая гитара в Украине почитаема широким кругом музыкантов — от любителей до концертных исполнителей высочайшего класса. Распространение гитарного исполнительства происходит в сфере бытового музицирования и в академическом направлении.

В последнее время значительно вырос исполнительский уровень, возросло число гитаристов, способных дать сольный концерт, появилось много молодых исполнителей, сравнительно легко преодолевающих технические трудности, репертуар которых состоит из произведений, составляющих ранее программу старших курсов ВУЗов искусств. Репертуар охватывает многие стили и жанры, переложения оркестровой, скрипичной, фортепианной музыки и оригинальные произведения — от старых мастеров до композиторов современного авангарда. Существуют сотни концертов для гитары с оркестром.

В Украине сформировалась трёхуровневая система профессионального образования на гитаре (музыкальные школы — музыкальные училища — ВУЗы). Интересы развития искусства игры на гитаре предполагают целостные представления о формировании исполнителя высокого профессионального уровня — от начального знакомства с инструментом до овладения программами высшей степени трудности. Также целостным должен быть подход к теории исполнительского искусства,

овладение которым начинается с первых встреч с инструментом.

Овладение гитарой, как солирующим инструментом с ориентацией в будущем на профессиональную деятельность, не всегда является целью поступления в музыкальные школы. И хотя сложно представить, что все ученики станут исполнителями-солистами, это не может оправдывать недостаточный уровень разработки теории искусства исполнения на гитаре. В последние годы можно наблюдать увеличение конкурса при приёме на специальность «гитара» на всех уровнях образования, соответственно, повышаются требования к методическому обеспечению обучения, опирающемуся на теорию исполнительства.

Актуальность исследования в области теории гитарного исполнительства определяется во многом существующей опасностью подавляющего проникновения в музыкальную культуру (да и не только в музыкальную) техногенного влияния, нивелирующего роль личности исполнителя. Вопросы теоретического музыкознания в недостаточной степени освещались в области гитарного исполнительства. В настоящее время при расширяющемся ареале профессионального исполнительства необходимо достаточно полное изучение вопросов искусства игры на гитаре, собственно искусства исполнения музыкального произведения на гитаре.

Дефиниция «искусство исполнения музыкального произведения» интуитивно понятна. Однако при строгом подходе к терминологии оказывается, что в данном понятии объединены, как минимум, три сложных термина — «искусство», «исполнение» и «музыкальное произведение». Каждый из них представляет многоуровневое структурное образование, их исследованию посвящены многие работы, и простым соединением описаний этих терминов не удастся получить определение анализируемого понятия.

Искусство в рассматриваемом аспекте как компонент исполнения музыкального произведения может пониматься, собственно, и как художественная деятельность, и как то, что является ее результатом (исполненное музыкальное произведение), и как высокая степень творческого мастерства в профессиональной деятельности музыканта-исполнителя.

Данное определение опирается на большой опыт философского осмысления: существенную часть содержания понятия «искусство» отмечал ещё Гегель, приводя принципиальное различие между «*искусно* сделанными вещами» и «произведениями *искусства*» [9].

До настоящего времени в теории искусства много спорного, нет согласованного мнения о понимании художественной деятельности. Искусство нередко определяется по какому-нибудь одному признаку (познавательная деятельность; воплощение позиции и мироотношения автора; явление эстетическое; межличностное общение; особая форма игры; создание образов; семиотический феномен). В иных случаях искусство характеризуется как многоплановое, полифункциональное явление, обладающее множеством свойств и признаков. Искусство осознается также как воспроизведение вещей, конструкция форм, как выражение переживаний [19].

Существует мнение, что научное определение искусства и его единая теория невозможны в принципе, поскольку художественное творчество имеет различное историческое значение, его понимание зависит от эстетических вкусов и пристрастий ученых как представителей данной страны и данной эпохи [20].

Бесспорно, общей характеристикой искусства является его творческий, созидательный характер. Общепринято называть искусство художественным *творчеством*. Искусство — явление эстетической ориентации. Эстетическая деятельность — это, прежде всего,

восприятие объекта, который постигается как нечто завершенное и целостное. «Целостность чего бы то ни было есть состояние самодостаточности, завершенности, индивидуальной *полноты* и *неизбыточности* «Целостность есть <…> состояние объекта, располагающее к созерцательному приятию его» [21]. На частях предмета, обладающего целостностью, лежит печать его единства. Такой предмет будит ощущение необходимости в нем каждого элемента, он максимально упорядочен и завершен (или таковым воспринимается), и «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» [2].

Эстетическое восприятие, направленное на целостность единичных предметов, отличается по существу и от моральных и утилитарных оценок, и от религиозных переживаний, объектом которых являются высшие силы бытия, недоступные прямому созерцанию, и от научного познания, сопряженного с интеллектуальным (аналитическим) расчленением предметов, явлений, сущностей.

Эстетическое имеет два аспекта, которые нераздельны: *объективный* (предметный) и *субъективный* (эмоциональный). Эстетическое — это «внутренняя жизнь предмета, которая обязательно дана и внешне», открывается «бескорыстному любованию» и имеет «созерцательную ценность [12, с. 311].

В музыкальном исполнительстве двойственность эстетического проявляется в объективности, материальности звуковой сферы и того, что создаёт духовную, чувственную сторону исполнения. В этой, второй, стороне присутствует то, что составляет существенную часть эстетического — постижение прекрасного. Прекрасное в исполнении музыкального произведения ближе всего представляется с христианских позиций как явленность *света*, исходящего свыше [12, с. 437–438]. Эстетике света уделил внимание В. Соловьев: «Прекрасно только озаренное», свет — это «выразитель мирового всеединства» [18].

А. В. Сокол в работе, посвящённой определению основных понятий музыкальной культуры, на основании анализа многих работ формулирует современное понимание существа бытия музыки: «…х у д о ж е с т в е н н о е интонирование является реальным бытием музыки, ее существенным признаком, атрибутом, без которого она не может существовать», и «…художественное интонирование предполагает наличие признаков, которые позволяют его соотносить с категориями прекрасного» [17].

Возможно, истоки отношения к исполнению музыки, не имеющему творческого начала, лежат в глубине веков. Искусство — творческая деятельность, которая мыслилась в истории культуры как подражание, зеркальное отражение внешнего мира, как познавательная сущность творчества (Аристотель: «...Подражать приходится или лучшим, чем мы, или таким, как мы...» [1, с. 43]. Но уже в средние века в христианском мире бытовало мнение, что наиболее верный способ сообщения об истине является тайным, символическим, иносказательным. [7, с. 526–528]. Средневековые философы говорили о символе как «неподобном подобии», видя в нем, в частности, основу и стержень произведений искусства. О проблеме понимания сущности символа писал Гегель: «Возникает сомнение, — должны ли мы понимать такой образ в *собственном смысле*, или *одновременно и в переносном смысле*, или *же только* в переносном смысле» [10, с. 16].

В искусстве (по-видимому, во всех его видах и жанрах) проступает индивидуальный, духовный опыт авторов. Художественное творчество для самого творца выступает как самопознание художником собственной личности (например, Р. Шуберт «Двойник»). В. В. Вейдле утверждал: «Без жажды поведать и сказаться <…> не бывает художественного творчества» [16, с. 277].

Автор всегда неотъемлем от собственного произведения, его текста и интонационной индивидуальности. В. Н. Топоров пишет: «Без «образа автора» (как бы глубоко он ни был укрыт) текст становится «насквозь механическим» либо низводится до «игры случайностей», которая по своей сути чужда искусству» [20, с. 28]. Н. М. Карамзин говорил: «Творец всегда изображается в творении и часто против воли своей» [11, с. 60].

Субъективность художника включает в себя переживание автором собственной творческой энергии. Её значимость в музыкально-речевом процессе отмечал М. Арановский: «...музыкальная кинетика производна от «энергии», как бы запечатленной в самом звуке». Э. Курт называл (еще на заре XX века) эту энергию «психической», ибо сам звук ничем подобным не обладает, и только психика *homo musicus* приписывает ему её звуку». Автор подчеркивает свое отношение к энергетике в музыкальном тексте как «феномену одухотворенности звука, хотя и возникающему все же на психической основе» [3, с. 321].

В исполнении музыки, как и в каждом творческом акте, участвует энергетика творца. Об этом писали многие. Сократ в платоновском диалоге «Ион» говорит: «Поэты «слагают свои прекрасные поэмы <…> лишь в состоянии вдохновения и одержимости». «Исступленность» творца, которым овладевают гармония и ритм, — это божественная сила, без которой цель художника достигнута быть не может». [14, с. 138] О предельной концентрации сил писал Т. Манн: «Все, что смеет называться искусством, свидетельствует о воле к предельному усилию, о решимости идти до границы возможностей» [13, с. 310].

В монографии Л. В. Шаповаловой [28] рассмотрен аспект рефлексии в музыкальном творчестве как духовной формы самосознания художника и, в более узком смысле, как внутренней речи автора. В контексте работы музыкант-исполнитель выступает в роли соавтора [24, с. 82] и в процессе дальнейшего анализа вынесен из схемы творческого процесса в процесс сотворчества, приравненного к слушанию и анализу музыки, «исполнитель — субъект II рода, поскольку исполнительский акт вторичен. Однако по отношению к слушателю оказывается соавтором, т. е. субъектом I рода» [24, с. 81]. По-видимому, можно утверждать, что степень сотворческого участия исполнителя-музыканта в значительной степени отлична от творчества слушателя и эмоционального участия аналитика. Л. В. Шаповалова приходит к определению: «Рефлексия в структуре музыкального произведения — *это феномен психологического отождествления двух планов сознания:* ***предметного*** (отраженный объективный мир, социум) и ***ментального*** (субъектного, авторского)» [24, с. 82]. В творческих средствах исполнителя находится аппарат тончайшей интонационной выразительности, составляющей основу эмоционального воссоздания музыки. И вывод автора работы: «Музыка обладает метафизической способностью моделировать духовную энергетику человеческой личности (в частности, личности художника), объективно данную в опыте музыкальной когнации (через жанры и формы языковой рефлексии)» [24, с. 258]. В особенной степени это можно отнести к искусству исполнения музыки.

Таким образом, рассматривать искусство воссоздания музыки исполнителем необходимо, как минимум, с трёх ракурсов: как познание мира композитора (отражённого в музыкальном тексте), как создание прекрасного в собственной творческой деятельности и как воплощение духовной энергетики собственной личности.

Исполнение музыки, опирается на подход, связанный с понятиями «восприятие музыки», «исполнительская интерпретация», «понимание музыки».

Проблема понимания — одна из центральных проблем в герменевтике, область применения принципов герменевтики к настоящему времени прошла долгий путь от толкования Священного Писания верующим до интересующей нас музыкальной герменевтики [5, 6].

М. Бонфельд, рассматривая историю возникновения герменевтики как особой области освоения музыкального искусства, подчёркивает тот факт, что зарождение идей музыкальной герменевтики началось задолго от времени её формирования как науки в начале XX века [6, с. 2.] Автор, опираясь на работы Щедровицкого, приводит мысль о наличии смысла, которую можно отнести к исполнению музыки на нетворческом уровне: «Основная гипотеза <…> состоит в том, что на уровне «простой коммуникации» <…> не существует никакого «смысла», отличного от самих процессов понимания, соотносящих и связывающих элементы текста-сообщения друг с другом и с элементами восстанавливаемой ситуации <…> «смысла» не существует, а существуют лишь процессы понимания». Под простыми актами коммуникации Щедровицкий понимает ту коммуникацию, которая осуществляется вне науки и искусства (т. е. на нехудожественном уровне, на котором можно в исполнении усматривать мотивы, фразы и прочие конструктивные элементы произведения, части музыкальной формы).

Далее рассмотрено положение, которое может быть отнесено к творческому исполнительскому акту: «смысл акта сложной коммуникации, каким является творение искусства, никак не сводится к значениям и грамматическим связям отдельных элементов, ни даже к тем связям, которые можно установить между элементами текста и реальной действительностью». «Смысл» появляется в особой действительности, которую создаёт художник в творении искусства и которая оказывается истинным смыслом данного творения.

Польский ученый Адам Шафф считает, что «термин «понимание» вообще не применим к музыке в его основополагающем значении: музыкальные произведения ничего не обозначают, в отличие от вербальных форм высказывания. А потому в выражение «понимать музыку» обычно вкладывается смысл, который точнее можно было бы определить понятиями «переживать», «воспринимать», «испытывать чувство прекрасного» [26, с. 47]

Подобное толкование близко музыкантам-исполнителям. Относительно того, что называют «пониманием музыки» замечательно свидетельство выдающегося музыканта XX века Артура Рубинштейна: «Музыка А. Шёнберга потрясает своей эмоциональной напряженностью, хотя слово «понял» не применимо к его музыке, ибо здесь ничего не понятно».

О возможности толкования музыки представляется актуальным мнение Р. Якобсона о том, что любое герменевтическое высказывание о произведении искусства представляет собой высказывание на метаязыке, т. е. не на языке самого произведения, а на языке описания возможен единственный вывод о том, что «поэзия и метаязык противоположны друг другу» [25, с. 204].

Относительно исполнения музыки широко используют термин «интерпретация» — художественное истолкование музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства. Следует подчеркнуть, что в таком определении нивелируется уровень художественно-творческого отношения исполнителя к произведению.

Известно, что музыкальное произведение существует в трех онтологических (бытийных) состояниях или формах: потенциальной («возможной»), актуальной и виртуальной. Произведение «актуализируется» в ряде исполнений и предстает в ак-

туальной форме в виде вариантного множества. Возникает вопрос — в каком виде из огромного множества актуализаций исполнение может быть названо творческим и произведением искусства.

При рассмотрении вопросов исполнения музыки мы предполагаем, что исполнитель обращается к произведениям искусства композиторского творчества (существуют произведения, не подпадающие под определение продукта творчества или произведения искусства). Также результат исполнения может быть или не быть произведением искусства.

Исполнитель находится в определённых рамках, заданных композитором: звуковысотность, агогика, структура произведения, динамика и др. Из этих компонентов композитор в графической форме создаёт структуру произведения, каждая из этих характеристик реализуется в звучании в пределах определённой зоны (исследовавшихся в работах Н. А. Гарбузова, Ю. Н. Рагса [8, с. 15] и др.). Выбор конкретного звучания осуществляется исполнителем и, по существу, определяет наличие или отсутствие художественного, творческого начала исполнения.

Очевидно, что музыкальное произведение, реализуемое в звучании, должно соответствовать критериям, определяющим произведение искусства, а музыкант-исполнитель — соответствовать уровню художника-творца, обладающего творческим музыкальным мышлением, эрудицией, хорошей осведомленностью о новейших композиционных и исполнительских техниках. Необходимо иметь целостное представление о творчестве того или иного композитора, владеть разнообразными приемами звукоизвлечения, в том числе, и нетрадиционными [4], [26, с. 348–354].

Таким образом, музыкальное произведение, как продукт творчества исполнителя, должно включать прочтение музыкального текста в безукоризненном техническом воплощении и творческую составляющую — наличие у исполнителя индивидуальности художника-творца и собственной концепции воплощения авторского замысла.

В целом, можно заключить, что сложное понятие «искусство исполнения музыкального произведения» содержит в каждом из трёх составляющих общий компонент — творческую часть, определяемую личными качествами музыканта-исполнителя-творца. В методологии гитарного исполнительства, рассматривая искусство игры на гитаре, по-видимому, целесообразно опираться на общий теоретический анализ искусства исполнения музыкального произведения, выдвигающий в качестве главного условия искусства игры то, что А. В. Сокол определил как главную составляющую музыкального художественно-творческого процесса (которым безусловно является искусство исполнения музыкального произведения): «…Центральный качественно-содержательный элемент, который должен присутствовать в определении искусства, в частности, музыки. Это — творческая личность» [19].

Существует множество исследований интерпретации произведений разных эпох, стилей, композиторов, в которых априори предполагается «абсолютный» уровень качества интерпретации и не рассмотрены процессы становления собственно искусства исполнения. Известно, что результат творчества возникает «не вдруг», его составляющие присутствуют в каждом шаге создания произведения, элементы искусства исполнения должны присутствовать на всех этапах создания исполнительского произведения искусства — от знакомства с произведением до его концертного варианта.

Задачей изучения технологии искусства исполнения на гитаре должно стать определение элементов искусства исполнения на всех стадиях освоения произведения и выявление процесса возникновения тех сторон

исполнения, которые станут основой творческого результата — созданием инварианта произведения в его звучании.

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. — 185 с.

2. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве / Л. Б. Альберти. — Т. 1. — М. : Издательство всесоюзной академии архитектуры, 1935. — 392 с.

3. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная си¬туация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник. — Вып. 6. — М. : Сов. композитор, 1987. — С. 32–40.

4. Берио Л. Постижение музыки — это работа души / Беседа (О. Игнашева) // Сов. музыка. — №1. — 1989.

5. Богин Г. И., Романов А. А. Методологические, лингвистические и дидактические аспекты герменевтики. Вместо предисловия / Г. И. Богин, А. А. Романов // Понимание и рефлексия : Материалы Первой и Второй Тверских герменевтических конференций. — Часть I. — Тверь, 1992. — С. 3–8.

6. Бонфельд М. Ш. Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки / М. Ш. Бонфельд. — Электронный ресурс. — Режим доступа: http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=180

7. Бычков В. В. Формирование византийской эстетики / В. В. Бычков // Культура Византии: IV — первая половина VII. — М. : Наука, 1984 — 254 с.

8. Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма / Н. А. Гарбузов. — М. : Изд-во АН СССР, 1950. — 72 с.

9. Гегель Г. Ф. Эстетика : В 4 т. — Т. 1. — М. : Искусство, 1968. — 330 с.

10. Гегель Г. Ф. Эстетика : В 4 т. — Т. 2. — М. : Искусство, 1969. — 326 с.

11. Карамзин Н. М. Избранные сочинения : В 2 т. — Т. 2. — М. : Художественная литература, 1984. — 672 с.

12. Лосев А. Ф. История античной эстетики : Итоги тысячелетнего развития. — М. : Искусство, 1992. — 832 с.

13. Манн Т. Собрание сочинений : В 10 т. — Т. 9. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. — 683 с.

14. Платон. Сочинения : В 3 т. — Т. 1. — М. : Мысль, 1968. — 624 с.

15. Рагс Ю. Н. Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова / Ю. Н. Рагс // Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. — М. : Музыка, 1980. — 303 с.

16. Самосознание европейской культуры XX века : [Коллектив авторов]. — М. : Издательство политической литературы, 1991. — 366 с.

17. Сокол А. В. Музыка, музыкальная культура : определения. — Электронный ресурс. — Режим доступа: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/

18. Соловьев В. С. Красота в природе / В. С. Соловьев // Соловьев В. С. Сочинения : В 2 т. — 2-е изд. — Т. 2. — М. : Мысль, 1990. — С. 351–389.

19. Татаркевич В. Дефиниция искусства / В. Татаркевич // Вопросы философии. — 1973. — № 5. — С. 67–75.

20. Топоров В. Н. Об эктропическом пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) / В. Н. Топоров // От мифа к литературе. — М. : Российский университет, 1993. — С. 39–49.

21. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения / В. И. Тюпа. — Красноярск : Издательство Красноярского университета, 1987. — 224 с.

22. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции / М. Старчеус // Музыкальный современник. — Вып. 6. — М. Совесский композитор, 1987. — С. 45–68.

23. Чередниченко Т. В. Герменевтика и музыкознание : Общие проблемы искусства : Обзорная информация. — Вып. 1. — М. : Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, 1984. — 129 с.

24. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музы¬кальном творчестве / Л. В. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

25. Яковлева А. Современная вокальная музыка и проблемы исполнительского мастерства / А. Яковлева // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века : по материалам научно-практической конференции. — Сб. 58. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 348–354.

26. Schaff A. Das Verstehen der verbalen Sprache und das Verstehen der Musik // Musik und Verstehen. — S. 276-288

We consider the definition of «art of performancemusical work» as a complex consisting of three components — the «art», «performance» and «musical work» in the appendix to the methodology of art of playing guitar.

Questions of theoretical musicology in insufficient degree are solved in the field of game art on a guitar. The urgency of research in the field of the theory of performance is defined by in many respects existing danger of overwhelming penetration into musical culture of technogenic influence, without considering a role of the actingmusician.

Key words: *musicology; art of performance; guitar.*

УДК 782:78.03

Хе Тьенхуй

«Баритонизация» басового пения в басовых партиях XIX века и в произведениях Дж. Верди

В работе обобщаются сведения о выразительной парадигматике «баритонизованного» высокого баса в XIX в. в продолжение трактовки этого рода тембральной выразительности в партии Фигаро в опере В. Моцарта по комедии П. Бомарше и в отражение концепции «баритонизации» мужского вокала в эпоху Россини–Верди.

Ключевые слова: *тембр в музыке; оперная партия; принцип «баритонизации» в оперном пении; басовый вокал; вокал басовых партий Дж. Верди.*

Актуальность темы исследования задана певческой практикой сегодняшнего дня, в которой разделение тембров в оперном вокале органически связано с историческим опытом обучения пению. Имеющиеся на сегодняшний день градации выразительности мужских голосов сложились в обобщение идей романтического искусства, отчего в репертуаре вокалистов преобладают сочинения, созданные мастерами указанного временного объема, отражая, тем самым, стойкое внимание публики к соответствующим репертуарным предпочтениям.

Целью работы является обобщение сведений о выразительной парадигматике «баритонизированного» высокого баса в XIX в., в продолжение трактовки этого рода тембральной выразительности в партии Фигаро в опере В. Моцарта по комедии П. Бомарше и в отражение концепции «баритонизации» мужского вокала в эпоху Россини-Верди. Конкретные задачи работы — обобщение сведений о смысловом продлении идеи образа Фигаро Моцарта-Бомарше в опере XIX в., а также анализ выразительности партий высокого баса у Дж. Верди.

Методологическая основа исследования — интонационный подход, что особенно касается его культурологических проекций в музыкознание (см. «Симфонические этюды» Б. Асафьева, [1]), которые имеют непосредственное соприкосновение с вокально-певческими ориентирами китайской профессиональной музыки. Этому посвящены работы Ма Вей, Лю Бинцяна, У Голин, др. [4; 5; 9; 11].Объект исследования — басовые партии в оперном репертуаре; предмет — баритонизированный высокий бас в операх эпохи Россини и специально в сочинениях Дж. Верди. Научная новизна работы состоит в оригинальности теоретической идеи прослеживания амплуа высокого баса, как пролонгаций идеи образа Фигаро из оперы Моцарта по Бомарше.

Практическая ценность определяется направленностью работы на потребности вокалистов разных национальных школ, в частности, китайских артистов, осваивающих популярный европейский оперный репертуар, в осмыслении культурно-просветительской роли поющего артиста. Материалы исследования могут быть использованы в курсах истории и теории вокального исполнительства в высших и средних специальных музыкальных учебных заведениях.

Известно, что сольное оперное пение сложилось в Европе на основании профессиональной певческой *хоровой* школы. В ней различение «дисканта», «альта», «тенора» и «баса» касалось отличий партий, но не типов голосов (см. материалы книги А. Стахевича [8, с. 20-21]). Профессиональный певец в хоре обязан был петь в нужном регистре, независимо от природных установок тембра. При этом, ценились крайние — высокие и низкие — голоса-регистры, что и констатировал в начале XVI в. немецкий музыкальный теоретик Глареан: «…Многие стыдятся петь тенором, потому что это слишком обыкновенный голос», (цит. по книге Стахевича) [8, с. 19].

Данному подходу в оценке певческого потенциала типов голосов вокалистов вторит Р. Челлетти, певец и педагог XVII в.: «Стилизованные и виртуозные голоса в XVII веке — это голоса сопранистов и контральтистов, женского сопрано и *басов* (Курсив — *Х. Т.*). Голоса, которые считались обычными, простонародными и грубыми — это тенора и женские контральто» [там же, с. 35]. Сопоставление данных описаний позволяет сделать вывод об особых эстетических предпочтениях в старой Европе к высоким-фальцетным и низким-басовым звучностям.

Итальянская опера, утвердившаяся в XVIII столетии в качестве «seria» — «серьезной», представила свой «облегченный» вариант в виде комической оперы-буфф. Понятие «серьезности» связывалось, прежде всего, с пафосом героического преодоления трагических для героев обстоятельств, выражением которого выступал, как правило, *светлый* тембр голоса кастрата, а также полнота басового диапазона с сильными высокими нотами, унаследованными от церковной традиции *гимнопения*. Появившаяся в эпоху разоблачительных выпадов Ф. Вольтера опера-буфф в качестве одного из самых мощных выразительных средств выдвигает партию баса-буфф, в которой моторика быстрого темпа явно пародировала стремительные тирады речитатива-секко, имевшие своими истоками церковное молитвенное быстрочтение.

Музыкальное решение Моцарта в «Свадьбе Фигаро» (1786) отражает «героизацию от басов», преодоление буфонной нагрузки в пользу полнозвучного вокала — басовых партий главных действующих лиц. Общий взгляд на состав действующих лиц и тембральный подбор голосов обнаруживает нечто необычное. Двое главных, но социально диаметрально противоположных персонажа — Граф Альмавива и камердинер Фигаро — представляют басовый тембр, оба обозначены как баритоны, хотя очевиден басовый «крен» Фигаро. Кроме того, Доктор Бартоло и Садовник — басы, и только Дон Базилио и Дон Курцио, сугубо второстепенные персонажи, — тенора [10].

Вслед за Моцартом функция «строителя порядка нравов» Фигаро в итальянской опере, демонстративно *лиризируясь*, наполняется серьезностью морализирующих высказываний героев. Таков «одомашненный» и социально «легитимизированный Фигаро» в образе Джеронимо (Д. Чимароза, «Тайный брак», 1792). Приемы баса-буффо в партии Джеронимо, едва намеченные в моцартовском Фигаро, явно выделены, но итоговой является *благородная лирика отца*, что требует высоких сильных нот голоса, принятого в современном определении как *высокий бас*.

Новый этап — период Реставрации Дж. Россини, который не только «реставрировал» фигуративное пение кастратов, названное им *belcanto*, в звуча-

нии женских «россиниевских» голосов. Он также раскрепостил басовые возможности выражения — в звучании басов как таковых и в теноровом тембре. «Севильский цирюльник» Россини показателен партией Фигаро, «приближенной» к теноровому вокалу Альмавивы (написана указанная партия для «третьего тенора», соотносимого с баритоном). В этой партии — начало того процесса перерождения вокала, кульминацией которого стала «вокальная революция» Ж. Дюпре, повысившего чрезвычайно микстирование звукоизвлечения. Результат — *баритонизация тенорового пения*. Встречный процесс — баритонизация басов, если считать, что отличительной чертой последних является неформированная мягкость и *подвижность*, сравнимая с теноровым звучанием [2, с. 327, 343]. Развитие этой идеи прослеживается у Россини в «Севильском цирюльнике»: «негатив» Фигаро — Доктор Бартоло выстроен в тембровом преподнесении, освященном Фигаро Моцарта.

Шутовство партии Бартоло преподнесено в том *демонизирующем* наклонении, отсутствующем у Бомарше, которое существенно преображает характер данного персонажа. Эти «предмефистофельские» черты Бартоло весьма чувствуются в исполнении великого Шаляпина, поскольку не комизм, но пугающая масштабность и, в своем роде, совершенство конструкции осуществляемого «виртуального строительства» сплетнетворения — вот что поражает в звучании знаменитой «арии клеветы». Тогда своеобразным продолжением данного образа выступает Мефистофель в опере Ш. Гуно «Фауст» (1859), партия которого составила одно из блестящих достижений певческого гения Ф. Шаляпина.

Куплеты Мефистофеля (№ 7 из II акта) фиксируют совокупность ритмических формул тарантеллы-сальтарелло, которые исторически-этнически и знаково-культурно сближены были в первой половине XIX в. Начальный оборот инструментального вступления, построенный на хроматической последовательности c^1-*h-b-a-as-g*, составляет хроматическое «ужесточение» последовательности *catabasis*, риторической фигуры страдания-Покаяния, на которой базируется мелодика вступительного хода вышеназванной арии Риголетто (высотности *es-d-c-b-as-g*). *Исходный-опорный звук* вокальной партии — *es1*; аналогичный смысл имеет данная высотность и в куплетах Мефистофеля. Показательно и то, что Мефистофель в этом номере запечатлевает уверенную веселость индивида, который наслаждается наказуемостью человеческих пороков, в которых он, Дьявол, хорошо осведомлен. И эта интеллектуальная всеохватность роднит Мефистофеля Гуно не только с героями Верди и Россини, но выводит непосредственно на связи с партией Фигаро у Моцарта. Объединяет их тембровая связь: высокий бас, — а также фактурно-драматургические показатели.

Подобно Фигаро, у Моцарта, сращенного с жанрово-танцевальной сферой, преодолеваемой опорой на высокие знаки Священного, Мефистофель соединяет танцевально-жанровую среду с символикой церковной музыки (см. выше). Наличие танцевально-жанровых оборотов в партии Мефистофеля достаточно — и в этом плане они характеризуют его «чертячью заурядность» греховодника-сводника и насмешника. Но однажды фигура Мефистофеля становится всеобъемлющей — в куплетах о власти золота. Указанные выше нисходящие поступенные линии задают тонус высокой серьезности его высказываниям. И в серенаде Мефистофеля из IV действия (№ 24) «отраженным светом» проявляется смысл, на высокой ноте заявляемый в куплетах II акта.

Однако между операми Россини и Гуно пролегает период, отмеченный активностью В. Беллини и Г. Доницетти, которым Россини активно покровительствовал, оказывая, в том числе, поддержку профессиональную. Так, по его наущению, Беллини был введен в «Пуританах» (1835) знаменитый дуэт басов в финале II действия. В целом

опера Беллини «Пуритане» выстроена в направленности на концентрацию басовых голосов в ведущих партиях персонажей: из 7-ми сольных партий — две женские, а среди 5-ти мужских ролей — 3 басовые. Здесь выделяются баритоновая партия Ричарда Форта и басовая Сэра Джорджа. Последняя предназначалась изначально Л. Лаблашу, голос которого должен был *в унисон* сливаться в дуэте финала II действия с бартитоном самого великого А. Тамбурини. Подвижность и сила высоких нот в партии Сэра Джорджа позволяет трактовать ее как партию высокого баса, а в смысловом плане благого благородного Фигаро, подвигающего своего соотечественника на патриотический подвиг, и тем — к восстановлению нравственного позитива в любовных отношениях.

Басовые партии в операх Дж. Верди не подпадают под классификационные рамки стилевой вердиевской специфики, поскольку, как отмечалось выше, «вердиевские» голоса — это, прежде всего, тенора, причем, новой, в связи с реформой романтической французской школы в лице Ж. Дюпре, ориентацией на мощное звучание «прикрытого» высокого регистра. И этот тип вокала, отнюдь, не всегда был эталоном певческих достоинств выражения, более того, его противопоставляли «белькантовой традиции» как таковой. Именно данный аспект неприятия «вердиевского тенора» (в лице великого Э. Карузо!) продемонстрировал в своих воспоминаниях Б. Шоу, который сравнивал названного великого итальянского певца с Ф. Таманьо («чей голос не грубый драматический тенор, а почти мужское сопрано» [6, с. 3]), и, как видим, не в пользу последнего.

Культура пения в амплуа «высокого баса» в целом ориентировалась на принципы драматически-теноровой, амплуа «драматический» баритон значим для партий Верди не меньше, чем соответствующий теноровый тип. И все же басовые звучания, бывшие выразительным эквивалентом пения кастратов (см. выше о ведущих партиях в опере-*seria* как предназначенных для кастрата или баса) в опере эпохи *bel canto*, сохраняли, более чем теноровые, связь с оперным вокалом традиционной школы. Об этом писал Е. Русаков, рассуждая о путях сохранения культуры *bel canto*:

«Более низкие голоса — баритоны и басы — звучат гораздо привычнее, т.к. головным регистром не пользуются вообще, <…> а оперируют в основном грудным». И далее вывод: «Нетрудно заметить у певцов-мужчин черты старой эстетики…» [6, с. 3].

Данные пути романтического переустройства голосов в итальянской опере определяют особую миссию басовых партий в сочинениях Верди. Это предназначение басового вокала исследователи констатируют, указывая на композицию «Набукко» (1841), как на ту, что намечает «сквозную» линию басовой выразительности на последующих этапах творчества. Так, в монографии Л. Соловцовой отмечено:

«В жреческой торжественности мелодий Захарии (предводитель левитов в «Набукко») намечается <…> новый тип вердиевских басовых партий, выходящих за пределы традиционных вокальных типов итальянской оперы (в позднейших операх Симон Бокканегра, Филипп II в «Доне Карлосе», Рамфис в «Аиде»)…» [7, с. 51]

Конечно, исследователь права, что выразительная емкость указанных басовых партий Верди составляет «новый тип», но нужно помнить и о вышеприведенном качестве басового пения вообще, сохраняющего преемственность по отношению к старооперному искусству. В приведенном обобщении Соловцовой представляется ценным то, что она указывает на *средоточие вердиевской специфики басовых партий* в вышеприведенной последовательности образов-персонажей.

Гимнопение лежит в основе оперного лиризма, унаследованного от церковной вокальности. Героический смысл басовых партий, правда, в качестве «заместителя-дублера» партий кастратов-сопранистов, был воспринят в наследии Верди будучи обогащенным демонизмом-дра-

матизмом, который концентрировался в партиях таких «гиперромантических» персонажей, как Сильва в «Эрнани». Драматический заряд вокальной стороны партии Захарии определяется, как отмечено Л. Соловцовой, связью с «песнями улицы», при том, что в основу положена возвышенность оперной ариозности.

Названный здесь Симон Бокканегра, главный герой одноименной оперы, по записям в партитуре — баритон, однако размах этой партии, ее «резонирование» в партии Фиеско, басовой как таковой, создают подлинный басовый масштаб. И хотя драматические моменты, а их предостаточно по сюжетному развитию, реализуют «новый» форсированный вокал «вердиевской» школы, развязка-кульминация оперы, требующая предельной гибкости и проникновенности звучания баса-баритона, здесь утверждает предпочтения старой школы *bel canto*. И в этом плане Симон Бокканегра категорически противостоит Паоло Габриэле, баритоновое наполнение вокала которого целиком подчинено «демонически-романтическим» динамическим «перегрузкам».

Удивительна в этой опере в целом *концентрация мужского пения и низких голосов в нем: три главных персонажа из пяти — басы, в том числе два вышеназванных баритона*. Только *резонерство* Бокканегры очевидно в сравнении с суетным неистовством Паоло. И резонерские же функции находим в образе Фиеско, басовая партия которого наполнена величественной декламацией, нередко «ведущей» партию главного героя, коль скоро это сцена-дуэт — двух басов (!). Возвышенный смысл (государственно оправданная позиция, становившаяся актуальной все более в национальном сознании итальянцев с продвижением к завершению Народной войны Дж. Гарибальди) гневных выступлений государственника-аристократа в начале оперы и примирительных в конце ее солидаризируют выразительность его партии с тем, что представлено в партии главного героя.

Указанная идея — ценность государственного строительства — становится одной из знаменательнейших в последующих операх Верди, сообщая резонерским ролям басов направленность их суда на добродетели социально-государственного торжества. Опера «Дон Карлос», созданная в конце 1860-х гг., достаточно свободно, как показывает анализ музыки, трактовала пьесу Ф. Шиллера, учитывая, в том числе, большие натяжки в сюжете, в котором благородный герой-страдалец Дон Карлос, в целом, мало соответствовал его историческому прототипу. Драматические роли Дон Карлоса (тенор) и Маркиза ди Поза (баритон) имеют, в качестве альтернативы, партии двух басов — Короля Филиппа и Великого инквизитора.

На другом полюсе ритмизующей активности морального звучания в драматургическом целом оперного спектакля находится Король Филипп и Великий инквизитор. Мотив страдания первого охватывает единым ореолом мученичества *всех* действующих лиц оперы, сообщая *всем*, и Королю, и Инквизитору, христианскую нравственную ноту готовности к страданию. В этом контексте интонационных взаимодействий резонерство Народа и Короля сходятся: готовность к испытаниям и жертвам объединяет представителей социальных полюсов. Идеи «альтернативной морали» и «антирезонера» достаточно полно сходятся в фигуре Короля Филиппа из «Дон Карлоса» Дж. Верди. Король-злодей и Властитель, олицетворяющий жестокий Порядок мира, в определенной мере, нераздельны в концепции Дж. Верди в отличие от видения Ф. Шиллера. В целом, музыкальное решение партии Филиппа вводит некоторый дополнительный «уравновешивающий» тираноборческую мораль принцип: незыблемость закона власти, неотделимой от одиночества и жертвенного страдания.

Ария-монолог Филиппа в начале IV действия поражает убедительностью воплощения психологии Служения: в партии господствует молитвенная псалмодия, «выпрямленные» мелодические

линии в духе старинных церковных гимнов. Но, главное, данная музыка буквально концентрирует интонационные ритмы всей оперы. Речь идет о квартовой фигуре, которая задана мелодией романса Дона Карлоса и его дуэта с Елизаветой.

Этот же квартовый комплекс, но только в виде аккордовой вертикали, оказывается «связанным» консонансной терцовостью в хоральной теме II действия, которая является и темой-итогом всей оперы. Сопоставление в ней тоник *a-moll* и *A-dur*, особенно через посредство гармонии низкой VI (*f-a-c*), создает острое слышание квартовых устоев *e-a-cis-f*. Этот же квартовый остов слышен и в теме признания в любви Дона Карлоса: мелодия четко воспроизводит контур траурной секвенции *dies irae*. Мотив оркестра, образующий неизменную основу арии-монолога Филиппа в IV действии, «держится» на интервальных «вибрациях» созвучий *e-a-d, cis-f*, «собирая» в мелодизированное аккордовое единство мелодию любви Карлоса и Елизаветы и вертикаль хорала Вечности. Но, главное, вокал данной сцены в высшей степени точно выстроен на возможности *bel canto*. Это сцена, в которой красота и гибкость звуковедения образуют смысл и главный вывод трактовки образа, то есть музыкально создан *героический* тип *носителя христианской морали,* решенный соответственно тесситурно-техническим показателям высокого баса.

Концепция такого решения образа Филиппа не случайна у Верди. Здесь видится позиция художника, признанного в качестве «Маэстро Итальянской революции», но также бывшего убежденным сторонником идеи государственности, после 1859 года в деятельности К. Кавура все более актуализировавшейся для Италии, объединенной и независимой с 1871 г., король Филипп олицетворял незыблемость государственного строительства и неизбежность жертв. Рядом с Филиппом — Великий Инквизитор, также партия баса, олицетворяющая незыблемость идеи власти Церкви-государства, что в выразительном плане восходит к старохристианской символике басового звучания как Высшего. Выше цитированный автор констатировала: «Не уступает по выразительной силе <…> следующая за монологом сцена-дуэт двух басов — испанского короля Филиппа и Великого инквизитора <…> Дуэт Филиппа с Великим инквизитором, как и монолог Филиппа, принадлежит к сильнейшим страницам музыки Верди…» [98, с. 261]. Заметим, псалмодические фигуры в партиях обоих персонажей образуют контрапункт к мелодизированным «всплескам» и хоральной аккордике, запечатлевающих индивидуальное чувствование Короля и отрешенного от индивидуальных вожделений Инквизитора.

Столь же последовательно резонерски басовые партии оказались разработанными в «Аиде», в опере, написанной через несколько лет, но в начале 1870-х принесшая Италии долгожданную государственную структуру национального единства. Партии басов своеобразно выделены в «Аиде» — Фараон, Рамфис. При этом функция роли Рамфиса в этой опере соотносима с характеристикой Инквизитора в «Дон Карлосе»: Рамфис — олицетворение церковной ортодоксии, не принимающей Отступничества. Образ Фараона, безусловно, концентрирует положительную идею государственной власти, которая образует аспект роли Филиппа в «Дон Карлосе». Как отмечалось выше, обе оперы написаны во время интенсивного государственного строительства в Италии, «Аида» написана в год (1871) объявления Независимой объединенной Италии под главенством монархии итальянского Юга, хранившего патриархальные традиции и религиозную догматику старохристианского толка. Образ Фараона в «Аиде» оказался наделенным ореолом носителя благой власти, именем народа верша суд над героями и врагами Отчизны.

Появление Фараона — в 1-й картине первого и во 2-й картине II действия — сопряжено с подъемом патриотического

воодушевления. Трубные тембры, символизирующие воинскую мощь, отмечают появление Фараона — Царя Египта. Этот тембр-знак составит кульминацию второй картины II действия (соло трубы в *As-dur*), определив самую светлую точку музыки оперы. В уста Фараона вложена мелодия, которая символизирует свободу и честь Египта: «К берегам священным Нила» (1-я картина I действия). Жанровыми признаками быстрого *итальянского* марша эта тема совершенно соотносима с вышеупомянутым соло трубы из 2-й картины II акта. Мелодия басовой партии Фараона начинается с «вершины-источника», помещена в высокой тесситуре басового регистра, то есть предполагает блеск, силу, «пронзительность» звучания, подобные тембру медного инструмента. Данное соло Царя идет в качестве запева к ансамблево-хоровому звучанию, запечатлевая единство народа и государственной власти, эмблематизированное *маршевостью*.

Такое понимание власти правителя соответствует легендам и чаяниям разных народов — социальное «структуротворчество» Фигаро Моцарта-Бомарше обретает в операх Верди силу социально-государственного созидания, отстраняя демоническую разрушительность музыки дьяволиады (Мефистофель Гуно) романтиков, абсолютизировавших танцевальность-тарантельность решения партии Фигаро у Моцарта и Россини. Маршевая формула государственного единства в проекции на «трубное» звучание баритонизированного высокого баса — исторический итог интонационно-тембровой эволюции оперной концепции басового вокала в XIX в.

1. Асафьев Б. Симфонические этюды / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 264 с.
2. Баритон. Бас [Баритон. И. Г. Лицвенко, Л. Н. Раабен, Г. И. Благодатов]. — [Бас. И. Г. Лицвенко] // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. — [Гл.ред. Ю. Келдыш]. — Т.1. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — С. 327–343.
3. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е. Круглова // Старинная музыка. — № 4. — 2003. — С. 45–52.
4. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю : Автореф. … канд. дис. — Одеса, 2006. — 16 с.
5. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : Автореф. … канд. дис. — Одеса, 2004. — 17 с.
6. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Е. Русаков // Музыкальная жизнь, 2006. — №№ 1,2. — С. 1–5.
7. Соловцова Л. Джузеппе Верди / Л. Соловцова. — М. : Музыка, 1986. — 397 с.
8. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков / А. Стахевич. — Харьков: ХДАК, 2000. — 305 с.
9. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX-XX століть : Автореф. … канд. дис. — Одеса, 2006. — 16 с.
10. Хе Тьенг Хой. Партия высокого баса в опере В. Моцарта «Безумный день или Женитьба Фигаро». — Магистерская работа. — Одесса, 2005. — 74 с.
11. История европейской культуры. — [На кит. языке]. — Шанхай, 1999. — 289 с.

In work are generalised information about expressive paradigm of "nearly to baritone" high bass in XIX cent., in continuation of the interpretation of this sort timbre expressiveness in party Figaro in opera W. Mozart on comedies P. Beaumarchais and in reflection of the concepts «approaching to baritone» in masciline vocal in epoch of Rossini-Verdi.

Key words: *timbre in music; operatic party; principle «barytone expansion» in operatic singing; bass vocal; vocal bass party of G.Verdi.*

УДК 78.011.32(477)«20»

А. И. Душный

Приоритеты деятельности баянистов-аккордеонистов Западной Украины XXI века: аналитика и унификация

В статье освещаются главные направления деятельности баянистов-аккордеонистов Западной Украины XXI века: исполнительство и педагогика; научно-методическая база; учебно-репертуарное обеспечения (композиторские тенденции); конкурсы и фестивали; искусствоведческие проекты; научно-практические конференции.

Ключевые слова: *баян; аккордеон; исполнительство; педагогика; творчество; конкурсы; проекты; конференция.*

Актуальность проблемы

Музыкальное образование Украины XXI века предстает важным фактором воспитания личности человека, его всестороннего творческого развития в условиях гуманизации и гуманитаризации. Неотъемлемой составляющей целостности возникает осмысление подготовки музыканта-инструменталиста-исполнителя в русле баянно-аккордеонного искусства и педагогики. Если на Всеукраинском уровне за последние десятилетия мы имеем значительный прогресс в изучении украинского баянно-аккордеонного исполнительства, творчества, педагогики, то его региональный уровень всё ещё находится в состоянии поисков и накопления материала для анализа и осмысления. Остается недостаточно исследованным баянно-аккордеонное движение Западной Украины, в частности, на рубеже XX — XXI веков.

Анализ публикаций

Украинская баянная (аккордеонная) школа исследуется в фундаментальных трудах Н. Давыдова [4], Д. Кужелева [15], А. Семешко, А. Сташевского [23], Е. Иванова, Л. Поникаровой, И. Ергиева, М. Булды, М. Черепанина [25] и др. Одновременно вопросы методического обеспечения рассматривают баянисты-практики И. Алексеев, В. Бесфамильнов, В. Власов, В. Воеводин, М. Коцюба, Э. Мантулев, А. Мищенко, М. Оберюхтин, Н. Ризоль, В. Самитов, П. Серотюк [21; 22], А. Черноиваненко, И. Яшкевич, М. Имханицкий и др., творчество составляют произведения А. Батршина [11, с. 14–71], А. Белошицкого, В. Власова, А. Гайденко, В. Дикусарова, В. Зубицкого, Б. Мирончука, К. Мяскова, А. Нижника, Я. Олексива [11, с. 129–134], В. Подгорного, Н. Ризоля, В. Рунчака, Л. Самодаевой, А. Сташевского,

К. Цепколенко Н. Чайкина, Ю. Шамо, Г. Шендерёва, Е. Юцевича, И. Яшкевича и др.. Сведения о ряде личностей и коллективов имеются в справочной литературе А. Семешко [20], А. Сташевского [23], А. Душного и Б. Пыца [9].

Что касается конкретики исследования баяна-аккордеона в Западной Украине, то здесь видна ориентация на справочники А. Душного и Б. Пыца «Львовская школа баянно-аккордеонного искусства» (2010) [9] и «Кафедра народных музыкальных инструментов и вокала Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко» (2011) [18], энциклопедический справочник «40 лет факультету музыкального искусства РГГУ» (2011), монографии Л. Мазепы, Т. Мазепа «Путь к музыкальной академии во Львове» (2003) [16], автора статьи «Анатолий Онуфриенко — жизнь посвящена музыке» (2010) И. Маринина [5] , В. Олейника «Народно-инструментальное искусство Юго-Западного Подолья: ансамбль троистых музык Алексея Беца» (2011) [17], И. Мациевского «Музыкальные инструменты гуцулов» (2012), ряд материалов научно-практических конференций, отдельные статьи А. Божэнского, М. Булды, А. Душного, С. Дымченка Ю. Дякунчака, С. Карася, В. Корчагы, Д. Кужелева, Р. Кундыса, Э. Мантулева, И. Марынина, Ю. Найды, Я. Олексива, Л. Пасичняк, Б. Пыца, О. Сергиенко, А. Сташевского, В. Суворова, М. Черепанина, И. Фрайта, Ю. Чумака, В. Шафэты, А. Шамигова, В. Янчака и др.

Цель статьи — аналитико-практическая унификация баянно-аккордеонного искусства Западной Украины XXI века.

Наша задача — анализ приоритетов целеустремлённой деятельности указанного феномена: исполнительства и педагогика; научно-методической базы; учебно-репертуарного обеспечения (композиторские тенденции); конкурсов и фестивалей; искусствоведческих проектов; научно-практических конференций.

Основная часть

Западная Украина включает в себя Львовскую, Тернопольскую, Ивано-Франковскую, Волынскую, Ровенскую, Черновицкую, Закарпатскую, Хмельницкую области. Баянно-аккордеонное искусство представлено во Львовской национальной музыкальной академии имени Николая Лысенко, на музыкально-педагогическом факультете Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко, факультете культуры и искусств Львовского национального университета имени Ивана Франко, в Институтах искусств Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника, Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки, Тернопольского национального педагогического университета имени Владимира Гнатюка и Ровенского государственного гуманитарного университета, в Ужгородском заочном факультете Донецкой государственной музыкальной академии имени Сергея Прокофьева и др. Одновременно среднее звено обучения баянно-аккордеонного искусства сосредоточено в Дрогобычском, Львовском, Тернопольском, Хмельницком, Ужгородском, Ровенском музыкальных училищах, Самборском и Теребовлянском училищах культуры, Волынском, Черновицком, Львовском и Калушском училищах (колледжах) культуры и искусств. Большую роль в подготовке баяниста-аккордеониста-исполнителя играет Львовская средняя специализированая школа-интернат имени Соломии Крушельницкой. Также в Западной Украине есть десятки начальных музыкальных учебных заведений (ДМШ, ДШИ и др.), в которых мастерству игры на баяне-аккордеоне обучаются сотни учеников.

1. Исполнительство и педагогика. В конце XX — начале XXI века был открыт ряд новых имён исполнителей: С. Карась, Л. Богуславец, М. Дмитришын, В. Пацюрковский, Я. Олексив,

В. Янчак, Ю. Чумак, П. Степаненко, Р. Стахнив, О. Волянский, Б. Кожушко, Н. Головак, М. Панькив и др. Сюда относим и исполнителей, которые параллельно концертной деятельности активно передают свой опыт молодому поколению на педагогической ниве: М. Булда, С. Карась, Вл. Князев, Ю. Исевич, Я. Олексив, Л. Пасичняк, Вл. Рокош, Н. Федина, В. Суворов, Ю.Чумак, В. Шафэта и др. Они получили престижные награды на конкурсах в Украине, России, Белоруссии, Польше, Италии, Германии, Сербии и других странах, тем самым утвердив исполнительские традиции украинской школы на международной исполнительской орбите [19; 20].

Сегодня в стране и за рубежом известны имена ведущих преподавателей разных поколений Западной Украины: *профессоров высших учебных заведений* — (М. Оберюхтина, А. Онуфриенка, Э. Мантулева, В. Корчаги, С. Дымченка, М. Черепанина и др.), доцентов (Я. Ковальчука, А. Душного, С. Карася, Вл. Князева, Д. Кужелева, О. Лыченка, Я. Олексива, П. Шыманского, и др.; *средних учебных заведений:* О. Горбачовой, Л. Дацыны, М. Дмитришына, В. Иванца, П. Кравчука, О. Кмитя, А. Никиворука, В. Милогородской, С. Стегней, В. Стегней, В. Чумака, Ю. Чумака, Ф. Щегельского и др. Много замечательных баянистов (аккордеонистов) *работает в ДМШ:* В. Эрдели, М. Рожко, А. Марценюк, Ю. Исевич, И. Куртый, Л. Одынак, П. Серотюк, О. Сергиенко, М. Панькив, Л. Никитчук, Р. Федицкий, А. Канас, К. Коробко, И. Иваночко, Л. Цуркан, В. Ткачук и др., *солистами-исполнителями* (Л. Богуславец, Н. Головчак, О. Кунтый, Р. Стахнив, В. Мыцак, С. Барвик-Карпатский; *руководителями художественных коллективов:* С. Максимов, П. Рачинский, О. Якубов, А. Яворивский, О. Трофимчук и др.

2. Научно-методическая база. За последнее десятилетие активизировалось научное звено — защитили диссертации по вопросам баянно-аккордеонного и народно-инструментального искусства Д. Кужелев, Вл. Князев, А. Душный, С. Карась, М. Булда, Л. Пасичняк, В. Салий, П. Дрозда, О. Трофимчук, С. Хащеватская, Я. Олексив, Ю. Чумак. Создана научно-методическая база, которая сформирована на основе разноплановой деятельности баянистов-ученых в сфере *учебников, пособий:* А. Душный, Вл. Князев [14], Д. Кужелев [15], П. Серотюк [21], О. Кмить, С. Хащеватская, Ю. Чумак, Л. Боднар, В. Шафэта, И. Фрайт, Б. Пыц, С. Карась, и др., и *методической литературы:* А. Душный [7], П. Серотюк [22] и др.; *монографических очерков* (А. Душный [5], В. Салий [19], Б. Пиц [1; 3], М. Черепанин и М. Булда [25], И. Маринин и В. Олейник [17], П. Серотюк [2]; *справочников*: А. Душный и Б. Пыц [9; 18]; т.д.

3. Учебно-репертуарное обеспечение (композиторские тенденции). Начало XXI века открыло целый ряд молодых композиторов, авторов-исполнителей, среди которых А. Никифорук, Я. Олексив, Р. Стахнив, В. Салий, А. Колосовская, М. Ольховский, И. Онысив. Актуально дополнить этот список и представителями композиторских устремлений старшего поколения, вклад которых в начале нового века весьма значительный: Б. Гивель, Ю. Дебеляк, М. Корчинский, В. Корчага, Э. Мантулев, А. Марценюк, С. Максимов, И. Мыськив, М. Полищук, П. Пинзеник, В. Попович, В. Сорока, В. Шлюбык, Ю. Фейда, В. Чумак, М. Черепанин, в активе которых разноплановые фольклорные трактовки (обработки, вариации, парафразы и т.п.) а также оригинальная музыка для баяна-аккордеона, ансамблей и оркестров народных инструментов [11; 12; 24].

Произведения Я. Олексива («В настроении джаза», «Токката», «Соната-баллада», «Let's run in jazz»), Р. Стахнива («Smile»), Э. Мантулева (Детский альбом для готово-выборного баяна «Прикарпатські візерунки»), В. Чумака (Вариации на тему лемковской народ-

ной песни «Кедь ми прийшла карта»), А. Марценюка (Вариации тему украинских народных песен «Сусідка», «Ой на горі два дубки», «Ой там на горі»), В. Сороки (обработки украинских народных песен «Глибока кирниця», «Бодай ся когут знудив», «Ой чий то кінь стоїть»), И. Мыськива («Думка и коломыйки») стремительно вошли в учебный и концертный репертуар, систематически исполняются на конкурсах и фестивалях Украины, России, Белоруссии, Франции, Италии, Польши.

Активизировалась работа по составление творческих наследий композиторов-баянистов (аккордеонистов) Украины: В. Власова, А. Гайденко, А. Белошицкого, В. Гальчанского, В. Губанова, В. Зубицкого, А. Чуева, Э. Мантулева, А. Онуфриенко, В. Балика, А. Марценюка, М. Корчинского, И. Мыськива, А. Нижника, А. Сташевского и др., а также зарубежья: И. С. Баха, А. Вивальди, Д. Скарлатти, Ф. Анжелиса, Ф. Марокко, Р. Бажилина, Е. Дербенко, В. Бонакова и др., музыкальными издательствами Западной Украины («Навчальна книга — Богдан», «Посвит», «ТеРус», «Коло») под редакцией П. Серотюка, О. Кмитя, А. Душного, С. Карася, Я. Олексива, И. Фрайта, В. Шафэты, М. Черепанина, М. Булды, Вл. Рокоша, В. Корчагы и др.

4. Конкурсы и фестивали. Сегодня широко известны конкурсы и фестивали или, как правило, конкурсы-фестивали баянно-аккордеонного искусства и исполнителей на народных инструментах, в составе которых и указанные инструменты, среди них: Национальный фестиваль баянно-аккордеонного искусства (Дрогобыч), имени Исидора Вымера «Золотая роза», «Аккорды Львова» (Львов) [13], «Perpetuum mobile», «Узоры Прикарпатья» [18, с. 54–55], имени Анатолия Онуфриенко (Дрогобыч) [20, с. 200–201], «Inter-Svitisz accomusic» (Луцк) [20, с. 193], «Кружева» (Ровно), «Закарпатский эдельвейс» (Ужгород), «Хрустальный Трускавец» (Трускавец) и др.

Ярким примером движения народников Западной Украины является международный конкурс баянистов-аккордеонистов **«Perpetuum mobile»**, который систематически проводится на базе Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко. Разные номинации охватывают исполнителей соло, в ансамблях и оркестрах народных инструментов, от начинающих до музыкантов-профессионалов, учащихся и преподавателей начальных, средних и высших музыкальных (музыкально-педагогических) учебных заведений, артистов концертных организаций, а также авторов-исполнителей баянистов-аккордеонистов, сочетающих исполнительство с творчеством. О росте популярности конкурсов свидетельствует география участников, которая охватывает все регионы Украины, а также все более широкие горизонты зарубежья. Так, «Perpetuum mobile» ежегодно собирает огромное число представителей Украины, России, Белоруссии, Латвии, Литвы, Башкортостана, Германии, Словакии, Молдовы, Сербии, Китая, Чехии, Литвы, Италии, Польши. К работе в жюри приглашаются авторитетные специалисты народно-инструментального искусства, композиторы, дирижеры, учёные: Н. Давыдов, П. Фенюк, В. Заяц, А. Семешко, В. Зубицкий, В. Рунчак, А. Сташевский, Е. Иванов, В. Власов, В. Мурза, Г. Коч, В. Дорохин, М. Шумский, А. Нижник, Б. Мирончук, Л. Посикира, С. Карась, С. Барвик, В. Чумак, Ю. Чумак, С. Максимов, Я. Олексив, М. Дмитришин, Ю. Кицила, М. Мыхаць, В. Домшинский, (Украина), М. Имханицкий, В. Голубничий, Л. Варавина, В. Грачев, В. Бондаренко, Е. Кочетов, Е. Суслов (Россия), А. Маляров, Н. Севрюков, Т. Антипов, Вл. Пливговка (Беларусь), М. Халмова (Чехия), В. Балык (Хорватия), Е. Мондравски (Польша), М. Маркявичене (Литва). В его рамках проводятся конференции, мастер-классы, методические семинары, концерты

известных исполнителей и коллективов, обмен научной, методической и репертуарной литературой ведущих издательств Украины и зарубежья [8].

5. Искусствоведческие проекты. Сегодня в Украине и далеко за ее пределами известны научно-искусствоведческие проекты Западной Украины, систематически проводимые из года в год, собирающие исполнителей и коллективы всех возрастов, ученых и любителей народно-инструментального музицирования:

• *Львовская школа баянно-аккордеонного искусства* (Дрогобыч), целью которого является изучение академического народно-инструментального искусства Украины в его региональных аспектах: история, влияния и взаимосвязи, жизнь и творчество ее выдающихся представителей, роль и место баянно-аккордеонного искусства региона в украинском и мировом музыкальном искусстве [10];

• *Львовские народно-инструментальные традиции — композитор, баянист, дирижер* (Львов), цель проекта заключается в поддержке и стимулировании к академическому музицированию одаренной молодежи, их преподавателей, а также пропаганде лучших образцов композиторского творчества для народных инструментов и достижений Львовской школы народно-инструментального искусства [6];

• *День украинского баяна и аккордеона* (разные города Украины) — это проводимые в последнюю неделю марта во всех областных и многих районных центрах Украины: концерты баянно-аккордеонной музыки, которые направлены на привлечение внимания общественности к этой сфере академического исполнительства, знакомство с новой музыкой для баяна-аккордеона, презинтация ярких исполнителей, а также привлечение к данному искусству слушателей, учащихся общеобразовательных школ, чиновников городской и областной власти, средства массовой информации.

6. Научно-практические конференции. Сегодня практически в каждом регионе проводятся научно-практические конференции, на которых поднимаются вопросы о роли функционирования баяна и аккордеона в социокультурной жизни Украины, среди них: «Львовская школа баянно-аккордеонного искусства» (Львов — Дрогобыч); «Народно-инструментальное искусство на рубеже XX — XXI веков», «Творчество для народных инструментов композиторов Украины и зарубежья», «Музыкальное образование Украины: проблемы теории, методики, практики» (Дрогобыч); «Украинское музыковедение в контексте Болонского процесса» (Львов); «Современные тенденции развития народно-инструментального исполнительства в Украине» (Ровно) и др.

К примеру, на конференциях в Дрогобыче, начиная с 2005 года, принимают участие представители начальных, средних и высших учебных заведений, научные работники, деятели культуры и искусств Украины, России, Белоруссии, Литвы, Латвии, Молдовы, США, Германии, Казахстана. Доклады конференции систематически печатаются в сборниках материалов, ВАКовских сборниках.

Выводы. Таким образом, нами проанализированы главные приоритеты функционирования баяна-аккордеона в Западной Украине в XXI веке, которые являются неотъемлемой частью украинской национальной академической школы игры на народных инструментах. Как и музыкальная педагогика, исполнительство и творчество, организация конкурсно-фестивального движения и конференций, в конечном итоге, научное осознание направленное на решение проблем развития народно-инструментального искусства, всестороннего развития и воспитания музыкантов-инструменталистов, исполнителей-баянистов (аккордеонистов) на базе достижений современной педагогики, методики, практики и социокультурной деятельности современности.

1. Балик В. Владислав Золотарьов: життя і творчість (реконструкція та виконавський аналіз творів) / [ред.-упоряд. Б. Пиц, А. Славич; вст. стаття Б. Пиц]. — Дрогобич: Пóсвіт, 2008. — 104 с.

2. Владислав Золотарёв. Судьба и Муза: воспоминания, архивные документы, статьи / [Сост. П. Серотюк]. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2012. — 352 с.

3. Владислав Золотарёв: Материалы к библиографии / [ред.-сост. В. Балык, общ. ред. Б. Пыц]. — Дрогобыч: Посвит, 2012. — 440 с.

4. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): підр. [для вищих та сер. муз. навч. закл]. — К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. — 592 с.

5. Душний А. Анатолій Онуфрієнко: життя присвячене музиці: монографія. — Дрогобич: Посвіт, 2010. — 328 с.

6. Душний А. До питання проекту «Львівські народно-інструментальні традиції» як одного із аспектів пропаганди національної школи гри на народних інструментів // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [ред.-упор. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. — Дрогобич: Посвіт, 2013. — Вип. 4. — С. 75–83.

7. Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки: навч.-метод. пос. [для студ. вищих навч. закладів]. — Дрогобич: Пóсвіт, 2008. — 120 с.

8. Душний А. Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» як чинник пропаганди народно-інструментального мистецтва України // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського: Виконавське музикознавство: стильові парадигми композиторської творчості та музично-виконавської інтерпретації, актуальні проблеми музиної педагогіки / [автори проекту, ред.-упор.: М.А. Давидов, В. Г. Сумарокова]. — К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 2013. — Вип. 107. — С. 72–84.

9. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. — Дрогобич: Посвіт, 2010. — 216 с.

10. Душний А., Пиц Б. Науково-мистецький проект «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» в контексті баянно-акордеонного руху Західної України // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. праць / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін.; упоряд. О. І. Коменда]. — Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. — Вип. 8. — С. 47–57.

11. Душний А., Пиц Б. Творчість композиторів Львівської баянної школи: навч. пос. [Ноти]. — Дрогобич: Пóсвіт, 2010. — 160 с.

12. Душний А., Пиц Б. Творчість композиторів Львівської баянної школи: навч. пос. [Ноти]. — Дрогобич : Пóсвіт, 2010. — Вип. 2. — 142 с.

13. Имханицкий М. Конкурс «Аккорды Львова» // Народник (Москва). — 2006. — № 3 (55). — С. 15.

14. Князєв В. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста: навч.-метод. пос. — Івано-Франківськ: Місто НВ, 2011. — 216 с.

15. Кужелєв Д. Баянна творчість українських композиторів: навч. пос. — Львів: Сполом, 2011. — 206 с.

16. Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л. Шлях до музичної Академії у Львові [у 2-х тт.]. — Львів: Сполом, 2003. — Т. 1 — 288 с.

17. Маринін І., Олійник В. Народно-інструментальне мистецтво Південно-Західного Поділля: ансамбль троїстих музик Олексія Беца: монографія. — Кам'янець-Подільський : видавець Зволейко Д. Г., 2011. — 320 с.

18. Пиц Б., Душний А. Кафедра музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка науково-історичний довідник / [гол. ред. І. Фрайт]. — Дрогобич: Посвіт, 2011. — 196 с.

19. Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні): монографія. — Дрогобич: ДДПУ, 2013. — 136 с.

20. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX–XXI століть: довідник. — Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2009. — 244 с.

21. Серотюк П. Баян відкриває світ музики: навч. пос. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2008. — 92 с.

22. Серотюк П. Баян. Азбука віртуоза: навч. пос. [для юних баяністів]. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2011. — 44 с.

23. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. мистецтв і освіти]. — Луганськ: Поліграфресурс, 2006. — 152 с.

24. Творчість композиторів Львівської баянної школи: навч. пос. [Ноти] / [ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц]. — Дрогобич: Посвіт, 2012. — Вип. 3. — 80 с.

25. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона: монографія. — Івано-Франківськ: Видавництво «Лілея-НВ», 2008. — 256 с.

The purpose of the article – practical unification bayan-accordion art Western Ukraine XXI century. Our task – to analyze the priorities of focus appointed phenomenon it consists in performing and pedagogy, which is doers and pedagogy; scientific and methodological basis; provide training and repertoire (composer trends); competitions and festivals; art history projects; scientific and practical conferences.

Key words: bayan; accordion; performance; pedagogy; creativity; contests; projects; conferences.

ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

УДК 78.03

Д. В. Андросова

А. Пануфник — Г. Свиридов: типология стиля переходного поколения на примере фортепианных концертов композиторов

(к юбилею А. Пануфника)

В статье в метафизическом контексте затрагивается проблема синхронизации имен и событий истории, которая игнорировалась исторической наукой в Новое время, но именно она составляет самое начало исторического знания как мусического искусства.

Ключевые слова: *переходное поколение; стиль эпохи; жанр фортепианного концерта; модерн-авангард.*

Вопросы метафизики истории все более настойчиво внедряются в искусствоведческие исследования: психология «поколения шестидесятников» с одинаковым вкусом обсуждается как по отношению к носителям конфликта «отцов и детей» 1860-х (см. роман И. Тургенева «Отцы и дети», 1862; опера Дж. Верди «Дон Карлос», 1867), так и применительно к технократическому авангарду создателей первых искусственных спутников и электронной музыки послевоенных десятилетий, аналогии к которым находят у «музыкальных штюрмеров» 1760-х, называя мангеймцев «рокерами XVIII века» [8, с. 10].

Синхронизация имен и событий спонтанно вводит нас в метафизику истории, которая игнорировалась исторической наукой в Новое время, но именно она составляет самое начало *исторического знания как мусического искусства*. Ведь муза Клио — муза истории в ряду спутниц Аполлона, она символизировала мусикийство земных-человеческих согласований-ритмизаций в той же мере, в какой Урания, муза астрономии, запечатлевала музыкально-гармонические принципы космических взаимодействий. История, как мусическое качество, в Античности сложилась в развитие практики *посмертного прославления героев*, отсюда — *ритмизованность героическими* деяниями исторического континуума, что сравнимо с «неомусикийством» теории *пассионарности — героической жертвенности у* Л. Гумилева [2].

Представительство поколения в творчестве определяется реальностью творческой отдачи, а не механикой достижения возрастного совершенноле-

тия: кучкисты в России XIX века — это шестидесятники, а П. Чайковский и сформированная им Московская школа — семидесятники. Хотя Н. Римский-Корсаков был младше Чайковского, но запечатлевал нечто показательное для кучкизма как порождения 1860-х годов. И творческая способность откликнуться на «зов времени» поразительно синхронизирует творцов, никак не связанных житейскими соприкосновениями.

В работе Лю Бинцяна [5, с. 28-30] приведена ссылка на творческое открытие литераторов конца 1930-х годов, с непересекающимися жизненными путями, но четко вышедших на образ «черного солнца» как художественную идею времени. Это романист, великий представитель соцреализма и русского веризма М. Шолохов и французский поэт-сюрреалист Ж. Тардье. В финале романа «Тихий Дон» Шолохова читаем: «…Словно пробудившись от страшного сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий *черный диск солнца*» [9, с. 850]. И в стихотворении Тардье из сборника «Незримый свидетель» находим: «Я слушаю — и не слышу, / смотрю — и не вижу света, / встает над моею крышей / *солнце черного цвета*…» [3, с. 209].

В музыковедении этот феномен синхронизации разработан Б. Ярустовским в книге «Симфонии о войне и мире» [10], где создававшиеся почти одновременно композиции А. Онеггера, Д. Шостаковича, Б. Бартока, И. Стравинского и др. 1940-х и последующих годов демонстрировали синхронность проявления *«двухфазной диалектики» в концепции сонатной формы, выход на образ-тему «нашествия»*, и добавим: пристрастие к контрастно-полифонной фактуре с остинато, к диалогике монологизаций и др.

В свое время [6, с. 85-86, прил. с. 14-15] Е. Маркова привела примеры почти буквальных совпадений тем-образов у Грига и Чайковского, Бородина и Римского-Корсакова, тогда как основу этих уподоблений составили совершенно сюжетно-событийно не совпадающие музыкальные качества (осень — увядание любви у Грига в романсе «Осенью» на стихи Паульсена, юность — зарождение желания любви у Чайковского в теме Мечтаний Татьяны в «Онегине», клич богатырей у Бородина в Симфонии № 2, образ тирана-властителя у Римского-Корсакова в лейттеме Шахриара из «Шехеразады» и т.д.). Общее в этих темах — интервально-интонационная парадигма целотонного-«цепного» ладового комплекса, смысл которой — надлом-преобразование, за которым стоит (но не выходит на первый план) как бы призрак темы dies irae.

Такое *смысловое подобие* событий-идей соответствует тому, что метафорически называли *«зов времени»*, а под этим последним понимали некоторый общий мыслительный тип, образующийся эпохально-закономерно и «кодирующий» общность в творческих выходах, не связанных личностно-творческими контактами индивидов, в данном случае Грига, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина и др.

Представление о «переходном поколении» сложилось в профессиональной музыковедческой фразеологии применительно, прежде всего, к композиторам немецкой школы, а именно к творчеству В. Эгка (настоящая фамилия Майер, 1901–1983) и Х. Хенце (р. 1926). Они по биографическим показателям отнюдь не равны (хронологически представляют разные поколения), но стилистически образуют связующее звено между академизированным модерном 1930-х–1940-х годов и авангардной волной 1950-х–1960-х. Подъем их влияния и известности приходится на время выхода авангарда, по отношению к которому (в Германии это, прежде всего, Кёльнская школа) они составляют его как бы «сдержанную» проекцию.

В современном стилистическом измерении стилевой выбор Эгка и Хенце можно обозначить как «прото-поставангард», учитывая нарочитый компромисс между элитарностью авангарда и популистскими устремлениями на сты-

ке с третьерядовым искусством. Произведения названных авторов охотно и широко исполнялись, образуя недемонстративный противовес и ригоризму авангарда, и академическому стоицизму традиционалистов.

Сравнение представителей славянского композиторского мира с указанной стилевой струей тем более закономерно, что здесь также четко обозначились когорты модерна-авангарда 1920-х (К. Шимановский в Польше, С. Прокофьев, Д. Шостакович в СССР, Б. Лятошинский в Украине) и лидеры авангарда (В. Лютославский, К. Пендерецкий, Б. Шеффер и др. в Польше, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина и др. в СССР, В. Сильвестров, Л. Грабовский в Украине, др.). У первых из названных представителей «переходного» поколения учились, со вторыми поддерживали дружеские и творчески продуктивные контакты, не сливаясь с их стилистическим экстремизмом. Этот последний в средствах композиции измерялся более всего *последовательной инструментальностью* выражения, тогда как носители «переходного» стиля явно выделялись *принципиальной мелодийностью* мышления. И в этом обнаруживалось предвосхищение мелодической избыточности американских минималистов, А. Пьяццоллы и Е. Вангелиса, лидерствовавших в конце XX — начале XXI ст.

Мелодизм и Анджея Пануфника, и Георгия Свиридова укладывается в национальные фольклористские границы, причем, с выраженным упором на память о «стране отцов» (см. аналогичное название цикла Свиридова) и о милой сердцу провинции старине. И это несовместимо ни с космополитизмом-конструктивизмом мышления «новой молодежи» 1920-х годов, где лидерствующими фигурами признаны А. Шенберг и И. Стравинский [11], ни с космизмом-универсализмом авангарда, выпестованным О. Мессианом. В контексте этих позиций гений Анджея Пануфника и Витольда Лютославского, (100-летний юбилей последнего мировая общественность отметила в 2013 г.), соотносятся в разных стилевых ипостасях. И Г. Свиридов, юбиляр 2015 г., отнюдь не в объеме разницы в поколение соотносился со своим учителем Д. Шостаковичем рождения 1906 г.

Не случайно и А. Пануфник, и Г. Свиридов оказались представителями национальной идеи в творчестве. Пануфник был отвержен от соцреалистического художественного единства в связи с очевидной «левизной» средств выражения его «Симфонии рустики». Коммунистическая убежденность Свиридова не способствовала принятию его в ряды глашатаев соцреализма, поскольку средоточием его образных открытий стали стихи С. Есенина и В. Маяковского, не созвучные в 1950-е г. с социалистической партийностью искусства.

Оба композитора, А. Пануфник (1914–1991) и Г. Свиридов (1915–1998), выделенные в качестве носителей стилевой идеи «переходного» поколения, наследовали модернистские заветы своих великих предшественников и учителей. Это авторитет К. Шимановского для Пануфника времени учебы в Варшавской консерватории, учеба у Д. Шостаковича в Ленинграде для Свиридова. Для обоих показательно тяготение к корневым-архаическим образам, что сопрягалось с углублением в «провинциализм» старопольских-подгальских звучаний у Пануфника, в старинно-русские «деревенские» картины-образы у Свиридова.

Не забываем, что именно в 1950-е возросла в масскультурной сфере авторитетность «кантри», в том числе это «провинциализмы» у шансонье Ж. Брассенса («Песня овернца»), Ж. Бреля, а также у московского барда, певца «глубинки» Б. Окуджавы и др. Это было нечто типа особого всплеска «почвеничества», заявленного Ф. Достоевским (в 1850-е годы!) [1, с. 134] и питавшего московский модерн 1880-х: соединение памяти о народных корнях и ориентировка на актуальную современность.

Интересно, что биографии и Пануфника, и Свиридова соприкоснулись с влиянием личностей, бывших носителями актуального героического-«ангелоподобного» качества — авиатора-летчика. Таковым для А. Пануфника был его отец, Т. Пануфник, олицетворявший идею нового рыцарства XX в. В судьбе Свиридова особо значимым в до-ленинградский период становится сближение с семьей его педагога по фортепиано В. Уфимцевой, муж которой, известный авиатор-изобретатель, энергетик, знаток литературы оказал сильнейшее воздействие на начинающего музыканта [7, с. 538].

Безусловно, общей чертой для А. Пануфника и Г. Свиридова была *вокальная* направленность музыкального мышления, в котором выделялся мелодический дар авторов. Показательно то, что оба композитора имели фортепианную исполнительскую подготовку, хотя начали профессионально играть поздно. Но именно вокальные сочинения явились генеральной линией творчества и характеризовали основные вехи композиторского пути обоих. Вокальность мышления — это нечто отделяющее Пануфника от гениального современника и почти сверстника (на год старшего) В. Лютославского, инструментальный тип мышления которого составил специфику его позиции и определил место в авангарде 1960–70-х годов. Вокальность отделяла Свиридова от еще одного показательного, рожденного военным творческим надрывом, композитора, также ученика Шостаковича — Германа Галынина (1922-1964).

Оба, А. Пануфник и Г. Свиридов, рано узнали признание и славу — показательно, что юношеское сочинение Пануфника — песенка «Ах, пардон» (1932г.!), исполненная знаменитым комедийным актером А. Дымша, стало востребованным шлягером в канун Второй мировой войны. После участия Дымши в фильме Рыбковского «Никодем Дызма» образовался некоторый эпицентр карнавальности в кинематографе 1950-х годов. Пропуск же в большое искусство Пануфник, как известно, получил в 1935 году, когда прозвучало его Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Свиридов в 17-18 лет (1932-1933гг.) становится автором исполняемых по радио и в концертах произведений, среди них — Квартет для скрипки, флейты, альта и виолончели. Признание же приходит 1935 г., с Пушкинским вокальным циклом.

Выше, в описании художественных событий, затронута *абсурдистско-карнавальная* парадигма мышления *пятидесятников*, особенностью которой было избежание конфликтности при выраженности антитез мироощущения. Пануфник оказался в эпицентре политического нажима в социалистической Польше, реакцией на который стала эмиграция в Англию, а там — полнота проявления национальных акцентуаций в творчестве. В центре сочинений 1950-х — готический Концерт и Квинтет для деревянных духовых концертный, по тонусу подачи образа. Концертный жанр стал ведущим в сочинениях этого автора. В целом, названные здесь сочинения, а также и Старопольская сюита 1950 г., и Героическая увертюра 1952-го, и Сюита «Полония» 1959-го, — это все сочинения во славу Польши и в память о ее героях.

Свиридов, будучи учеником Шостаковича, болезненно реагировал на выпад против учителя. Ответ в творчестве — два кантатно-ораториальных сочинения (Поэма «Памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория»). Написанные на стихи С. Есенина и В. Маяковского, они только в 1980-е становятся классикой. Оба произведения — с выраженным *поминальным* пафосом и одновременно содержащие экстатику славления.

Фортепианные концерты обоих композиторов написаны в разные десятилетия. У Свиридова 2 Фортепианных концерта 1930-х и 1940-х годов, из них известен ранний, Первый, 1937 г., сочиненный на волне высокого признания его Пушкинского цикла, был представлен в Ленинградской фи-

лармонии под управлением Е. Мравинского, соло — П. Серебряков. Три части Концерта традиционны, но лирический радостный тонус звучания и наличие «вокального инструментализма» в звучании партий оркестра и солиста составили как бы инструментальное предвидение вокально-кантатных славлений в произведениях Свиридова 1950-х годов, но без напряжения «провинциализмов», составивших достоинство таких знаменитых вокальных сочинений Свиридова, как циклы «Песни на стихи Р. Бернса в переводе С. Маршака», 1955, «У меня отец — крестьянин» на стихи С. Есенина и др.

Фортепианный концерт А. Пануфника 1961, в конечном счете, также представляет цикл из трех частей, хотя достаточно известен был в двухчастной версии (Molto tranquillo — Molto agitato). В «настоящее время трехчастное строение получилось, наконец, в первой половине восьмидесятых годов, когда к ним дописал вступительную Entratę» [12, с. 236].

Пануфник и Свиридов родственны в акцентуации пассажной «звонной» техники, которая у обоих направлена на концертную ансамблевость партий солиста и оркестра, то есть проникновением не столько на моделирование концерта-симфонии, как это находим у С. Франка, Б. Бартока, сколько, по существу, наполнения лирической ровностью звучания всех частей и партий Концертов — в духе славильности духовной музыки, проявлением которой и были первые «концертно-согласовывающие» [см. 4, с. 269] образцы этого жанра. Как бы не были далеки по стилю трактовки инструмента по общему композиционному решению Концерты Пануфника и Свиридова от эпицентра новой симфоничности Симфонии «Турангалила» О. Мессиана (1946) с солирующими фортепиано и электроорганом Волны Мартено, в них имеется указанный «родовой признак» искусства середины XX в. в его развернутости (мягкой развернутости!) на модернавангард: *адраматизм*, восторженное *упоение* прикосновением к Красоте.

Попытка Пануфника внести драматические акценты в музыку двухчастной версии Фортепианного концерта (в предвосхищение двухчастности Третьей симфонии В. Лютославского, пронизанной осознанием антитетичности бытия), как мы знаем, оказались преходящим этапом в позиции композитора. Попытка это же сделать (драматизировать) в тематизме Второго фортепианного концерта Свиридова, согласуясь с требованием времени сочинения (1940-е), не дала результатов: это произведение осталось недописанным.

Так, *согласующий антитезы* «зов поколения» 1950-х, представшего в ипостаси «переходного» времени в творческих установках, тяготевшего к абсурдистскому-*карнавальному* неприятию бытийности и «правды жизни» в грубости-безжалостности ее проявления, направлял творческий поиск авторов к *игровой идеальности консонирующих-концертирующих* структур. Сочинительство, осуществленное в условиях разных стран и индивидуальных идеологических предпочтений, не препятствовало обнаружению временной парадигмы «пятидесятников». А эта идея наглядно обнаруживалась в финале замечательного фильма Феллини «Ночи Кабирии»: улыбайся, включайся в жизненный карнавал, и забудь иное.

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Ф. Достоевского. Эстетические очерки / М. Бахтин. — М. : Советский писатель, 1963. — 363 с.

2. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Л. Гумилев. — М. : ЭКОПРОС, 1993. — 544 с.

3. Из современной французской поэзии. Раймон Кено. Анри Мишо. Жан Тардье. Рене Шар. Предислов. С. Великовский. — М. : Прогресс, 1973. — 380 с.

4. Концерт // Музыкальный энциклопедический словарь. — М. : Сов. энциклопедия, 1990. — С. 269.

5. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства / Лю Бинцян. — Одесса: Астропринт, 2014. — 440 с.

6. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки : Доктор. дисс. — Киев, 1991. — 263 с.

7. Свиридов Г.В . — [Ред. М. Риттик] // Советская музыкальная литература. — Вып. 1. — Изд. 4-е. — М. : Музыка, 1977. — С. 536–578

8. Соколянский А. Рок, поп, Антис / А. Соколянский // Советская культура, 28.05.1988. — С. 9–10.

9. Шолохов М. Тихий Дон. — М. : Гос. издат. художественной литературы, 1959. — 855 с.

10. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире / Б. Ярустовский. — М. : Музыка, 1972. — 382 с.

11. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. — Frankfurt a.M., 1978. — 200 s.

12. Bolesławska B. Panufnik. — Kraków: PWM, 2001. — 460 s.

The paper creates the metaphysical context for the problem of synchronization of names and events of history which was ignored by historical science during Modern times but makes the beginning of historical knowledge as moysicos art.

***Key words**: transitional generation; style of era; genre of piano concerto; modern vanguard.*

УДК 78.047

Joanna Posłuszna

Hortus Musicus. Creator and His Work — Music and Garden

The uniqueness of Penderecki is based not only on his talent, imagination, and an insight into the culture, along with knowledge of classical languages and philosophy, but also the unfading interest in literature, new trends in arts, and dendrology. The love of nature, especially trees, allowed the artist to devote himself to another extraordinary passion, which is shaping the garden around his house in Lusławice. Penderecki composes there, enlarges the arboretum, and is envisioning its new parts, with new character, and new styles.

Construction and design of the original garden is a specific kind of work to the composer. It seems he has raised himself a monument in the form of a self-made garden, but his love to trees is also present in his work, where they are one of the protagonists.

Key words: *creativity; Penderecki; music; gardens; trees.*

Krzysztof Penderecki is extremely versatile and an original artist with diverse musical oeuvre. The composer is known for his extensive interests. He keeps an affection for ancient culture, has a deep understanding of painting and architecture, collects old clocks, and designs park spaces with arboretums. According to Regina Chłopicka, Penderecki's personality is fascinating, and she describes him as a character full of dynamism and vitality, with abiding passion to create anew; he leaves his mark on everything he encounters, intensely experiencing the joy of existence. and affirming the meaning of life, the world and art.

Mieczysław Tomaszewski was the first to notice that "subjects that he chose, and texts which were used by Penderecki to construct the whole of his since then multi-layered works, concerned mostly the borderline situations. They happened then on the borderline between life and death, good and evil, suffering and guilt, sins and redemption" [1; p. 24].

His work is still evolving, and undergoes multiple changes. However, in the works of each composer, both constant and changeable characteristics may be traced. Permanent features signify a composer's style, while all discontinuities define the various periods of his work.

David Hurwitz wrote: "His return to Romanticism was prophetic (…) Penderecki always has been a very talented composer, deeply concerned with serious expressive issues (...) He did excellent work in all periods, as you can plainly hear on this marvelous new release" [2].

Penderecki is a highly versatile creator of great composing ambitions, which can be clearly proved by his artistic achievements, but also by the extensive works,

monographs and musical analysis of the composer's life and oeuvre documented by eminent scholars, such as Regina Chłopicka [3] and Mieczysław Tomaszewski [4]. It is worth mentioning that attempts to periodize works of Penderecki was undertaken by various authors, among which it is worth naming Alicja Jarzębska [5], Ludwig Erhardt [6], Krzyszt of Lisiecki [7], Ray Robinson[8], and Wolfram Schwinger [9].

Penderecki's music creates a specific type of interpersonal bond and manifests its attitude to the world, people, and culture. In each period of his creative activity, and regardless of the types of processing of the sound material in his works, the composer is consequent in touching upon the subjects which are socially significant, difficult and often borderline. His works give testimony to the approach of a humanist, which is expressed in the statement: "My music, as well as my life, is uncompromising. I have always been uncompromising when it comes to the personal and artistic choices. No one can make me compose a work of a given character. I have always looked form my own ways. I do not go on straight roads in life. In spite of choosing a beaten path, I always choose a rough, rocky one, and then the success gives me a lot of satisfaction" [10].

The uniqueness of this person is based not only on talent, imagination, and an insight into the culture, along with knowledge of classical languages and philosophy, but also the unfading interest in literature, new trends in arts, and dendrology.

Lusławice — Arboretum

The composer admits that he is transforming nature. By creating an arboretum, he has to reckon with the laws of nature, whereas creating music does not have to obey to such a number of factors. He calls his garden a refugium, a shelter, and an asylum, where he sometimes escapes from the world.

Krzysztof Penderecki began to lay out an arboretum. It was his intention to create a botanical garden and dendrological centre. The arboretum in Lusławice has the character of a universal garden, and the proof of this is the broad range of trees and shrubs that are cultivated there. The number of genera in the dendrological collection is 176, including 22 coniferous genera, and the number of species and varieties is 933 (data from August 1999). This number changes constantly: small numbers of trees and shrubs die; and every year new species and varieties are introduced, so that the arboretum is developing all the time [11; p. 98-99].

From the very first years of the arboretum, Krzysztof Penderecki has taken a lively interest in the work, becoming more and more involved in it to the point where he has in the last few years independently managed the collection. A rich collection of books, constantly added to, about dendrology and on the subject of gardens and parks, and a constant process of self-education coupled with an increasing knowledge of collections of trees and shrubs, which he has acquired in the course of numerous visits to different parts of the world — these have all allowed Penderecki to become better and better acquainted with plants, their growth and development, their needs in relations to habitat, methods of reproduction, cultivation. care and protection. This interest has been transformed with time into a deep involvement. indeed a passion.

Gardening began to emerge in the mid-seventies, when the composer started bringing a variety of tree seedlings from everywhere. Penderecki has been building up particular parts of the arboretum patiently and deliberately, even though he is fully aware that the trees grow slowly, with some specimens only being fully admired in half a century's time. However, the concept of the park has gone beyond the tradition of the manor park, garden or orchard because the creator did not fit within the framework he found. This strategy is well known to Penderecki, who often says that as a composer he has to constantly overstep set boundaries. Russell Page wrote: "The far-sighted and enlightened authority or private owner who can afford to sacrifice immedi-

ate profit in favour of hardwood plantings, which will mature in perhaps a hundred years, is the exception"[12; p. 170].

Art, culture and nature

The composer primarily devotes his time to three activities: composing, conducting, and planting trees. However, composing and conducting is subordinated to trees planting. The best time for the latter activity comes in the fall and the spring, especially in April, September and October: "In my calendar everything is marked: I draw a green tree or write Lusławice, and then do not play concerts".

As a musicologist and a "botanist", Tomaszewski notes that in a directory of Lusławice arboretum, one finds an amazing amount of different genera, species, and varieties of plants. Some species have been especially liked. The composer, though, is also keen on the plants originating from different areas. It seems that it is a fascination he shares which is exotic, distant, strange, and unusual. The trees or bushes Penderecki decides to plant next to each other do not grow side by side in nature, and in the real world: "The Lebanese cedar does not grow next to the American redwood. With you everything is possible. So art and culture prevails over nature"[13; p. 85]. Penderecki explains that he creates a botanical garden, Arboretum, and also clarifies that he does not avoid the native trees, but, "This is also a bit of pride. The desire to have a distinct garden, different, to get the greatest number of interesting specimens (...) Actually, I build a dendrological collection, and I attempt to — like a philatelist — complement each series started. I'm doing everything what's possible to collect here all the garden species, varieties and forms, that can grow in our climate (...) in score alike it is not enough to have only big drum, timpani, high-hat, and possibly tam-tam, but in each piece I augment instrumentation. The ocarinas or tubaphones, or boobams (Boo-Bam) turn in. Actually, there is no a single track, where there would not appear some new timbre of sound."[ibid].

Penderecki says that the register of trees was growing up with each of the composing and conducting journey: "So I started to plant: a tree after tree. (...) The implementation of each new part of the park was sending me flying"[14; p. 7-8]. When he returns from trip abroad, he often carries back with him rare specimens of trees and shrub. As a rule he chooses the place where they are to be planted, and often plants them himself with his own hands. He takes part in numerous pieces of work in the garden, spending every free moment he has in Lusławice. The love of nature, especially trees, allowed the artist to devote himself to another extraordinary passion, which is shaping the garden around his house in Lusławice. Penderecki composes there, enlarges the arboretum, and is envisioning its new parts, with new character, and new styles. Construction and design of the original garden is a specific kind of work to the composer, though: "To the more and more garden parts — the rose garden, moors, landscape English park, Italian or Japanese garden — they brought new colors, shapes and smells of their respective style attributes. Two passions came together here — passion of an architect, composer of a garden space, and a passion of dendrological collector. Extraordinary gardener and designer of green Russell Page wrote "The art of composing a garden is a question first of selection and then of emphasis. When I make a composition for any site, large or small, I marshal all the attributes of that site and arrange them in my mind in what I think to be their order of significance. I try to see what the site contains in itself (…) Tensions of a certain kind play a large and unsuspected part in composition. As with the interrelations of patches of colour in painting, so between the solid objects in a garden certain tensions or vibrations are established around an object and between one object and another across the intervening air. (…) We have been considering the relations of the parts of one tree and a passing partnership between nature and artifice. In garden composition you can set in motion such relationships and tensions by the nature and spacing of different elements"[15; p. 73-82].

"And so, year after year, the number of trees planted by me not accidentally were increasing, but deliberately, with a vision of how they will look for a quarter or half a century, contributing to the landscape of the place. Today there are more than fifteen hundred of them here. I call them by name, of course, the botanical name. They became close to me"[16; p. 8-9]. The composer has raised himself a monument in the form of a self-made garden, but trees are also present in his work as the protagonists: "... I am writing a piece about trees. It seems to me that I should leave something to my trees. These are my trees. Because I planted them all. If not literally, then at least holding the trunk while planting"[17; p.56].

The composer says, "It's just an illusion that you can take refuge in the maze, or behind your own wall. But that I needed. Finding a place where I am at home. My true nature — rather a homebody though, the wandering in pajama around my own park, by winding paths leading sometimes to a destination ... " [ibidem; p.78].

Penderecki composes in various circumstances, at his home in Krakow, in hotel rooms, and in his small manor house in Lusławice. He admits that his works created in Lusławice are different. Here were created such pieces like *Clarinet Quartet*, large parts of the T*e Deum, Sekstet, Musica domestica*, and *Credo*. "I think the atmosphere of the place affects. I did not make this up to write different music here ... Credo was created here entirety. I remember, in the winter and spring of 1998. Credo is yet a lyrical piece. I think that the fact I deal with, that I am fascinated with botany or dendrology, over the years, shifted the focus of my music from great compositions to a more attentive, intimate. (...) However, the place seems very important too" [ibidem; p.79].

Page wrote that: "To plant trees is to give body and life to one's dreams of a better world. There is an infinity of possibilities and it would be outside my scope to attempt to make a catalogue or book of recipes. The possibilities lie rather in your attitude and approach to the problem. Like clay for the potter, the engraver's burin or a painter's colours, trees will be the raw materials with which you will construct a landscape or a garden. To learn to handle them as such you must learn to know them from as many aspects as you can. Study them as seedlings and as young plants and learn to recognise them at all stages of their growth and at different times of year. (…) In this way you will fast acquire a kind of tree-love if, as I think, "love" is that kind of knowledge that is deeper than the superficial information accumulated by the everyday functioning of the brain alone"[18; p. 176]. The composer has raised himself a monument in the form of a self-made garden, but trees are also present in his work as the protagonists: "... I am writing a piece about trees. It seems to me that I should leave something to my trees. These are my trees. Because I planted them all. If not literally, then at least holding the trunk while planting"[19; p.56].

Symphony No. 8 «Lieder der Vergänglichkeit» and critical reception

Symphony No. 8 brings into Penderecki's music a deeply personal, pensive, reflective tone. The composer build a musical monument for the trees he had planted in the park grounds around his manor at Lusławice and he uses the poetic descriptions to reflect on the relation between man and nature, and on transience as an element of our mundane condition [20].

Lieder der Vergänglichkeit (Songs of Transiense) is a piece for, soprano, mezzo-soprano, and baritone soloists, choir and orchestra. The orchestra could not forget about: timpani, Turkish crescent, crash cymbals, suspended cymbals, tamtams, tambourine, snare drum, bass drum with cymbals, ratchet, crotales, temple blocks, tubular bells, church bells, glockenspiel, xylophone, marimba, harp, piano, ocarinas.

26 June 2005 in Luxembourg Penderecki saw the premiere of Symphony No. 8 for Soprano, Mezzo-soprano and Baritone with the Europa Chor Akademie and Luxembourg Philharmonic Orchestra led

by Bramwell Tovey The piece was commissioned by the Government of Luxembourg to mark the opening of the new Josephine Charlotte Philharmonic Hall [21].

Symphony No. 8 *(Songs of Transience)* — Text

At Night by Joseph von Eichendorff

I stand in the shade of the forest,
as though at the edge of life,
the lands like darkening meadows,
the stream like a silver ribbon.

The only sound is of church bells
from far away over the woods.
A startled deer raises its head
then falls back to sleep.

But the wood ruffles the tree-tops
as they dream on the rock face,
for the Lord passes over the mountain-tops
and blesses the peaceful land.

End of Autumn (1st verse) by Rainer Maria Rilke

For some time I have noticed
how everything changes.
Something rises up and takes action
and kills and does harm.

By a Lime-Tree by Joseph von Eichendorff

Do I see you again, beloved tree
in whose fresh shoots
I once carved the name of my first love
during that beautiful dream-like spring?

How much the canopy of boughs
has grown and changed since then.
The traces of my beloved's name
have disappeared into the harder trunk,
just like her love and the beautiful hours!

Since then I have grown quietly, like you,
and nothing of me would stay the same,
yet my wound grew and grew
and may never be healed here below.

Lilac by Karl Kraus

Now I know that it's spring again.
Because of the night I could not see it
and for a long time gave it no thought.
Only now do I notice
that the lilac is already in bloom.
How did I find the secret again?
It had been kept from me.
What has the world made of us?
I turn around and there's the lilac in blossom.

And I thank God that he created me again,
as he recreated the splendour.
Awoken to gaze on it, I stay standing.
The lilac is still in bloom.

Spring Night by Hermann Hesse

In the chestnut tree the wind
sleepily stretches its plumage.
Dusk and moonlight
drift down onto the steep roofs.

Unobserved, moonlit trees
sleep in the gardens.
The breath of beautiful dreams
rustles deeply through the round treetops.

Hesitantly I put down my violin,
warm from being played,
and gaze into the blue yonder,
dream, yearn and remain silent.

End of Autumn (2nd verse) by Rainer Maria Rilke

The gardens are not the same
all the time;
There is a slow decay,
from yellowing to yellow:
how long was my path.

Need I tell you, beloved trees by Johann Wolfgang von Goethe

Need I tell you, beloved trees
that I planted prophetically
as the most wonderful dreams
danced around me in the red of the dawn?

Ah, you know how I love her
who loves me back so beautifully,
who returns yet more purely
the purest of my desires.

Grow as if from my heart,
thrust up into the sky,
for I buried many joys and sorrows
under your roots.

Give shade, bear fruit
and bring new joys every day;
so let me enjoy them, close, close,
close by her side.

In the Mist by Hermann Hesse

Strange, to wander in the mist!
Each bush and stone is alone;
no tree can see another,
each one is alone.

The world was full of friends for me
when my life was still easy.
Now, with the mist coming down,
not one of them is visible any more.

Indeed, no one is wise
who does not know the darkness,
that inescapably and gently
separates him from everyone.

Strange, to wander in the mist!
To live means being alone.
No man knows any other,
each is alone.

Transience (or Transitoriness) by Hermann Hesse

Leaf upon leaf
falls from the tree of life.
O richly-coloured world,
how you satisfy.
How you satisfy and exhaust,
how you intoxicate!
What still shines brightly today
is soon submerged.

End of Autumn (3rd verse) by Rainer Maria Rilke

Now I am in the deserted avenues
and look down them all.
I can see the dark, heavy, menacing sky
stretching almost as far as the distant seas.

Autumn Day by Rainer Maria Rilke

Lord: it is time. The summer was endless.
Cast your shadow on the sundials
and let loose the winds across the meadows.

Command the last fruits to be full;
give them just two more southern days;
urge them to ripen and force
the last sweetness into the heavy wine.

Lord: it is time.
He who still has no house will never build one.
He who is still alone will long remain so.
He will wake, read, write long letters
and will wander restlessly to and fro
in the avenues as the leaves swirl around.

O green tree of life by Achim von Arnim

O green tree of life,
hidden in my heart,
let me not plead in vain!
I have discovered you.
O show me the way
through the deep snow.
If I move my foot,
I slide downhill.
I would remain happily yours,
would give myself up to you.
Will you show me the way?
Is my journey to end here?
I can think no more,
I have dropped off to sleep.
My heart has been freed
from the pretence of knowledge.

I shall swim in beams of light
from the night of this body,
where no man can clamber
by the power of thought.
My spirits will be lifted,
the world will be opened up to me,
my spirit will grow in God.
The path is never-ending![22]

David Hurwitz expressed his delight writing:"The Eighth Symphony, actually is a cycle of 12 German poems by the likes of Rilke, Goethe, Eichendorf, and Hesse. Far from being uniformly grim, the texts speak of the cycle of life, death, and renewal in a manner not too dissimilar from Mahler's Das Lied von der Erde (save that the entire work lasts scarcely longer than Mahler's last song, "The Farewell"). The music is beautiful: lyrically melodic, sumptuously scored, and highly varied, with harmony that ranges from the sweetly diatonic to ferociously dissonant, everywhere responsive to the text. This piece, which requires solo soprano, mezzo, baritone, and full chorus, must rank among Penderecki's finest recent creations, and I easily could see it becoming a repertory item"[23] and Dominy Clements stated that Penderecki is more edgy in most of the songs, such as *Bei einer Linde*, which sounds more like a serious-toned walk in a park under Antoni Wit where the composer portrays a sense of real danger and vulnerability[24].

In a unique resource archive of audio-visual material — Ninateka, where the selection of materials is made of Education

and Research Department of the National Audiovisual Institute will find a condensed description of the symphony: "Song I, setting the poem *Nachts* by Joseph von Eichendorff for mezzo-soprano and choir, is nocturnal in mood. It introduces a fragment of Rilke's poem *Ende des Herbstes* (…) One more minor culmination appears in Song XI, Rilke's *Herbsttag* (baritone), whereas in the last, twelfth song, the solemn *O grüner Baum des Lebens* by Achim von Arnim (soprano, mezzo-soprano, baritone, choir), we hear a shofar calling from backstage, representing the voice of God, while the choir and strings join together in an angelic, slowly ascending glissando" [25].

Tobias Fischer in his essay titled *A chance within the dilemma: Penderecki has arrived at a style of transcendental story telling* wrote that: "There is an implicit tension running through it thanks to a formally strict build-up, which seems to be aimed straight at a big finale: Big ensemble passages frame the work, extracts from Rilke's *Ende des Herbstes* structure it into acts at first dominated by male and later by female voices — which arrive at a synergetic unison in the end. Taken on their own, these are painfully plaintive songs from the grey zone between night and day and between sanity and madness. In the context of the symphony, though, they are awarded functional character. Gradually, the tone gets more severe and fatalistic, the moods more claustrophobic and premonitious. Processes of nature are metaphors for life and death in the lyrics, which move from faint traces of hopefulness in sentences like "The lilac still blossoms" to the inescapability of a world which drowns its inhabitants with an excess of colours, food and drink" [26].

David Hurwitz wrote that "Far from being uniformly grim, the texts speak of the cycle of life, death, and renewal in a manner not too dissimilar from Mahler's *Das Lied von der Erde*. The music is beautiful: lyrically melodic, sumptuously scored, and highly varied, with harmony that ranges from the sweetly diatonic to ferociously dissonant, everywhere responsive to the text. This piece, which requires solo soprano, mezzo, baritone, and full chorus, must rank among Penderecki's finest recent creations, and I easily could see it becoming a repertory item"[27].

Penderecki declared that "art aims at restoring the metaphysical human space shattered by the calamities of XX century. It is the only way to salvage the human". He looks for his own way to manifest what is important for him as a human being and as an artist, even though the subjects raised require crossing of the boundaries. Under examination are works which had an influence on the perception and understanding relationship between composer and nature.

---

1. Tomaszewski M. Penderecki — trudna sztuka bycia sobą. Kraków: Znak, 2004, p. 24.

2. Hurwitz D. Penderecki: Symphony No. 8/Wit/ — Internet resource : http://www.classicstoday.com/review/review-14174/

3. Chłopicka R. Problem dobra i zła w twórczości scenicznej Krzysztofa Pendereckiego, in: A. Oberc (ed.) Muzyka, słowo, sens. Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 70. rocznicę urodzin. Kraków: Akademia Muzyczna, 1994.

Chłopicka R. Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalno-instrumentalną, Kraków: AM, 2000.

Chłopicka R. Związki twórczości Pendereckiego z chrześcijańską tradycją obrzędową, in: M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Szwajgier (eds.) Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane Profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin. Kraków: Akademia Muzyczna, 2001.

4. Tomaszewski M. Penderecki. Bunt i wyzwolenie, vol. 1, Kraków: PWM, 2008.

Tomaszewski M. Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje, Kraków: Akademia Muzyczna, 1994.

Tomaszewski M. O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej: studia i szkice, Kraków: Akademia Muzyczna, 2005.

Tomaszewski Mieczysław, Słowo i dźwięk u Krzysztofa Pendereckiego, in: „Krakowska szkoła kompozytorska 1888 — 1988. W 100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie, ed. by Teresa Malecka, Kraków: Akademia Muzyczna, 1992.

Tomaszewski M. (2008). Penderecki, in: „Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od gene-

zy do rezonansu", nr 1, [red.] Mieczysław Tomaszewski, Kraków: Akademia Muzyczna, 2008.

5. Jarzębska A. Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce. Kraków: Musica Iagiellonica, 2007.

Jarzębska A. Spór o piękno muzyki: wprowadzenie do kultury muzycznej XX w, Wrocław: FnRNP, 2004.

6. Erhardt L. Spotkania z Krzysztofem Pendereckim, Kraków: PWM, 1975.

7. Lisicki K. Szkice o Krzysztofie Pendereckim, Warszawa: PAX, 1976.

8. Robinson R. Penderecki and the Avant Garde. Princeton: Prestige Publ., 2003.

9. Schwinger W. Penderecki: Begegnungen, bebensdaten, Workkommentare, Stuttgart: Deutsch Verlags — Anstalt, 1979.

Schwinger, W. Krzysztof Penderecki: his Life and Works. London: Edition Scott, 1979.

10. Jędrzejczak K. Moja muzyka jest bezkompromisowa, podobnie jak i moje życie [rozmowa z Krzysztofem Pendereckim]. Muzyka 21, No 5, 2011.

11. Tumiłowicz J. The Maestro's Arboretum, in: The Lusławice Opus, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2000, p. 98-99.

12. Page R. Edukacja ogrodnika. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2011, p. 170.

13. Penderecki K. Rozmowy lusławickie; rozmawiał Mieczysław Tomaszewski. Vol. 1. Olszanica: Bosz, 2005, p. 85.

14. Penderecki K. Lusławickie ogrody; rozmawiał Mieczysław Tomaszewski. Vol. 2. Olszanica: Bosz, 2005, p. 7-8.

15. Page R. Edukacja ogrodnika. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2011, p. 73-82.

16. Penderecki K. Lusławickie ogrody; rozmawiał Mieczysław Tomaszewski. Vol. 2. Olszanica: Bosz, 2005, p. 8-9.

17. Penderecki K. Rozmowy lusławickie; rozmawiał Mieczysław Tomaszewski. Vol. 1. Olszanica: Bosz, 2005, p. 56.

18. Page R. Edukacja ogrodnika. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2011, p. 176

19. Penderecki K. Rozmowy lusławickie; rozmawiał Mieczysław Tomaszewski. Vol. 1. Olszanica: Bosz, 2005, p. 56.

20. Symphony No. 8 "Songs of Transience" Internet resource : http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/penderecki/audio/viii-symfonia-piesni-przemijania-na-sopran-mezzosopran-baryton-chor-i-orkiestre

21. Krzysztof Penderecki European Centre for Music Internet resource : http://pendereckicenter.pl/en/center/krzysztof-penderecki/

22. Translated by David Stevens, 2008, Naxos 8.570450 Penderecki: Symphony No. 8.

23. Hurwitz D. Penderecki : Symphony No. 8/Wit/ — Internet resource : http://www.classicstoday.com/review/review-14174/

24. Clements D. Review. Krzysztof Penderecki. — Internet resource : http://www.musicweb-international.com/classrev/2014/Apr14/Penderecki_sy8_0901.htm

25. Symphony No. 8 "Songs of Transience" Internet resource : http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/penderecki/audio/viii-symfonia-piesni-przemijania-na-sopran-mezzosopran-baryton-chor-i-orkiestre

26. Fischer T. Krzysztof Penderecki : Symphony No. 8 Internet resource : http://www.tokafi.com/news/cd-feature-krzysztof-penderecki-symphony-no-8/

27. Hurwitz D. Penderecki : Symphony No. 8/Wit/ — Internet resource : http://www.classicstoday.com/review/review-14174/

УДК 7.03-785

Е. Н. Старикова

Особенности воплощения «витражного мышления» в «Цветах града небесного» О. Мессиана

Статья посвящена проблеме влияния «витражного мышления» О. Мессиана на создание художественного целого посредством интеграции визуальных и звуковых элементов. Для анализа выбрано произведение О. Мессиана для фортепиано и ансамбля «Цвета града небесного».

Ключевые слова: *Мессиан; синестетичность; Цвета града небесного; витражное мышление; визуальные гештальты.*

Для понимания произведения того или иного композитора очень важно отслеживать механизм образования и действия скрытых в них глубинных смыслов. Одним из таких механизмов в творчестве французского композитора Оливье Мессиана является синестетичность, основанная на синестезии. Синестезия (synäisthesis — сощущение) — межчувственные связи в психике — и синестетичность, как системное свойство формирования образного строя различных искусств, являются специфическим проявлением невербального мышления, возникающего на пересечении различных чувственных модальностей (слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической) [1]. Синестезия образует, таким образом, ассоциацию между составляющими различных невербальных систем [4, с. 8]. Проблема проявления синестезии в искусстве весьма актуальна как в России (исследования И. Л. Ванечкиной, Б. М. Галеева, Н. П. Коляденко, П. С. Волковой, С. В. Камышниковой, С. Ю. Лысенко, А. Н. Мельниковой, О. Ярош, М. В. Якушевич и многих других), так и за рубежом (в последние годы вопросам межчувственного ассоциирования посвящаются целые конференции: Италия — Musicand Figurative Artsin the Twentieth Century; Испания — V International Congress of synesthesia, science, art 2015). Особенности синестезий О. Мессиана мало исследованы. В работах К. Л. Мелик-Пашаевой, В. Екимовского, Т. В. Цареградской принципы межчувственного ассоциирования композитора лишь затрагиваются.

Поэтому целью данной статьи является раскрытие особенностей сине-

стезий О. Мессиана, воплощенных в «витражном мышлении» композитора. Материалом для исследования послужило одно из поздних творений О. Мессиана — «Цвета града небесного», имеющее синестетический вектор в названии и программных пояснениях.

Композиция «Цвета града небесного»[1] для фортепиано и ансамбля явилась для О. Мессиана итогом многолетних религиозных и творческих устремлений, соединив в себе витражность, индийские и греческие ритмы, симметричные пермутации длительностей, пение птиц, а также темы церковного пения.

Произведение было написано в 1963 году по заказу Г. Штробеля[2], который попросил у Мессиана создать композицию для трех тромбонов и трех ксилофонов. Данный факт повлиял на замысел произведения — «апокалиптическое» [10] звучание тромбонов определило религиозное наполнение «Цветов града небесного». Однако композитор изменил инструментальный состав, добавив к указанному перечню ряд других инструментов: кларнеты, четыре трубы, валторну, тромбон-бас, ксилофон, ксилоримбу, маримбу, ченчеррос, колокола, гонг, там-тамы, рояль. Расширенный инструментальный состав, дополненный необычными сочетаниями, позволил Мессиану создать уникальные гармонические звучания, помогающие в воплощении красок, цветов «Небесного Иерусалима» или рая» [10].

Композитор опирался на конкретные красочные описания святого Иоанна[3]. В повествованиях о проявлениях божественного начала Иоанн Богослов часто использовал яркие цвето-световые пояснения. Например, описывая Святой град, он говорил: «Блеск его подобен кристаллической яшме», «Фундамент стены Святого града украшен всеми драгоценными камнями: яшмой, сапфирами, халцедонами, изумрудами, сардониксами, сердоликами, хризолитами, бериллами, топазами, хризопразами, гиацинтами, аметистами». Сочетание перечисленных камней, по мнению самого композитора, «дает все цвета радуги» [10], которая и венчает небесный престол: «Радуга окружила престол».

Отображая в произведении цвета, упоминаемые в Апокалипсисе, Мессиан, по собственному признанию, «ранее никогда не заходил так далеко в соотношении звук-цвет: определенные сочетания звуков тут действительно отвечают определенным сочетаниям красок, я пометил эти цвета в партитуре» [10]. Это признание свидетельствует о том, что особенности синестетического мышления композитора состоят в неповторимом цвето-фактурном «видении» музыки.

Во «Второй записке автора» композитор подробно раскрывает образное и музыкальное содержание произведения. «Цитаты из Апокалипсиса переданы звуковым пятном, содержащим различные комбинации цветов, таких как: жёлтый топаз, чисто зелёный хризопраз, кристалл — изумруд зелёный, фиолетово-красный аметист, оранжевый и красно-золотой сардоникс, сине-голубое пятно, фиолетово-оранжевый, золотой, молочно-белый — фиолетовый — зелёный изумруд, голубой сапфир, золотисто-розовый, фиолетовый и серый. Имеются еще индийские и греческие ритмы, и «симметричные пермутации длительностей». Наконец, я использовал очень фрагментарно некоторые темы грегорианского хорала и, часто, птичье пение. Темы грегорианского хорала: Аллилуйя Восьмого воскресенья после Троицы, Аллилуйя

---

[1] Иной перевод — «Краски града небесного» (прим. автора статьи).

[2] Первое исполнение произведения состоялось 17 октября 1964 года на фестивале в Донауэшингене под управлением П. Булеза.

[3] В основе произведения пять цитат из Апокалипсиса: «Радуга окружает небесный престол…» [Апокалипсис, IV, 3]; «Семь ангелов трубят в семь труб…»[Апокалипсис, VIII,6]; « Звезде был дан ключ от кладезя бездны…» [там же, IX, 1]; «Блеск его подобен кристаллической яшме…» [там же, XXI, 11]; «Фундамент стены Святого града был украшен всеми драгоценными камнями…» [Апокалипсис, XXI, 19, 20].

четвертого воскресенья после Пасхи, Аллилуйя Посвящения, Аллилуйя Святого Причастия. Пение птиц в партитуре разделено по странам…»[4] [13, с. 9].

Столь разнообразное содержание «Цветов града небесного» заключено Мессианом в композиции открытого, свободного типа. Композитор осуществил идеи К. Дебюсси, отказавшегося от «административных» форм нарушившего классико-романтические законы формообразования. Основой «Цветов града небесного», как и многих композиций Мессиана, стали неопределенность, непредустановленность временного параметра, разрушение периодичности и симметрии, составляющих основу конструктивной логики формообразования в музыке венских классиков и обусловленных интенсивными мотивными преобразованиями. Принципы формообразования в произведениях Мессиана были во многом определены «витражным мышлением», отражающим идею «длящегося настоящего» [6, с. 153]. Как замечает Т. Цареградская, «в мышлении всегда возникает мгновение, фотография, кадр «остановленного времени» и «дыра» (черная граница кадра) — тот темный момент <…>, в котором таится чистая длительность» [12, с. 109]. Подобно тому, как цветные осколки и кусочки витража обусловливают монтажность, кадрированность всего витражного изображения, так и фрагменты мелодий, тем и созвучий, чередующиеся и сплетающиеся в произведении, наделяют музыкальную композицию мозаичностью, монтажностью и калейдоскопичностью. На уровне структурной организации монтажность витражного мышления обусловливает статичность, замедленность музыкального процесса, «соединение времени с пространством, мгновения с вечностью» [6, с. 152]. Кроме того, для подобной структуры характерны пребывание в одном состоянии, медитативность, движение по кругу с возвращением к исходной точке.

К. Л. Мелик-Пашаева наделяет форму произведения образной характеристикой, близкой указанным принципам композиции. Исследователь проецирует на нее идею витража и уподобляет структуру произведения «розе готического собора с ее пылающими и меняющимися оттенками» [8, с. 176]. Сам же композитор пишет о форме, в которой основные принципы развития «определены красками» [13, с. 4]: «Мелодические и ритмические темы, сложные сочетания звуков и тембров развиваются согласно цветам» [там же]. Возникает образ «кристалла, вращающегося в пространстве, грани которого высвечиваются то одним, то другим цветом… в сверкающем звукопространстве» [7]. Синестетическое восприятие Мессианом звукоцвета, фактуры драгоценных камней и света и обусловливает столь красочную и необычную трактовку формы «Цветов града небесного». Указанный принцип, состоящий в том, что роль цвета, цвето-фактурных комбинаций является главной, определяющей по отношению к формообразующим и звуковым элементам, сближает исследуемое произведение с «Хронохромией»[5] для большого оркестра, созданной композитором в тот же временной отрезок (1960 год).

Принципы свободной композиции становятся очевидными при обращении к визуальному гештальту[6] исследуемого произведения. Всё пространство изображения занимает спираль, раскручивающаяся из центра. Она содержит элементы, которые по мере «раскручивания» спирали повторяются в свободном порядке: светло-жёлтые, золотистые «завитки», «серпантин»,

---

[4] Перевод автора работы.

[5] В «Хронохромии» происходит расцвечивание музыкального времени колористичными, красочными аккордами.

[6] Создание беспредметных визуальных гештальтов является одной из процедур синестетического метода анализа музыкальных текстов, позволяющей осуществить первичное «схватывание» самых общих признаков образа.

россыпи желтых точек; ярко-оранжевые «подтанцовывающие» изогнутые зигзагообразные линии; статичные тёмно-синие и чёрные пласты. Но все три перечисленных изобразительных элемента, присутствуя в произведении постоянно, варьируются почти в каждом новом «витке». Гештальт «Цветов града небесного» довольно убедительно вызывает ассоциации с герменевтическим кругом, в котором по мере продвижения расширяется горизонт исследователя, «набрасываются» все новые и новые смыслы, осуществляется «постоянно изменяющийся и углубляющийся процесс проникновения в музыкальный смысл» [5, с. 8].Сам визуальный гештальт, в качестве одной из процедур синестетического метода, является не чем иным, как первым этапом *герменевтического круга*[7], осуществляющим синестезию «музыкальное пространство». Это своеобразное «музыкальное полотно», как обратный аналог «звучания картины» В. Кандинского» [5, с. 9]. Как можно предположить, в указанном отношении восприятие музыкального пространства в «Цветах града небесного» перекликается со «звучанием картины» В. Кандинского «Живопись».

Осколочность, многоцветие, монтажность, повторение цвето-фактурных элементов живописного полотна в новых вариантах «звучит» словно композиция открытой, свободной, незамкнутой формы «Цветов града небесного» (с присущими ей чертами статичности, замедленности музыкального процесса).

Образное наполнение произведения — противостояние, противопоставление «кладези бездны» и горнего мира[8] — было обусловлено обращением композитора к религиозной тематике, к апокалиптическим мотивам. К. Л. Мелик-Пашаева приводит музыкальные характеристики сфер горнего мира и «бездны», выражаемые конкретными музыкальными темами. Горний мир, по мнению исследователя, представлен образцами мелодий грегорианского хорала [13, ц. 32, 41, 71], являющимися «принципиально новым в этом сочинении» [8, с. 176]. Для используемых композитором тем характерны весьма оживленные темпы (*Bienmodere*[9], *Unpeuvif*), яркая, громкая динамика с преобладанием ***f***, ***ff*** (исключением является Аллилуйя Посвящения), короткие длительности, некоторая доля танцевальности (регистровые скачки с неожиданным акцентированием в Аллилуйе 4 воскресения после Пасхи, танцевальные ритмы с синкопированием в Аллилуйе 8 воскресения после Троицы и Аллилуйе Посвящения). Осуществленные синестетические аналитические процедуры помогают в установлении образных нюансов. Цитируемые грегорианские хоралы в визуальном гештальте выделяются ярким оранжевым пятном. «Танцующие» изогнутые кривые линии как нельзя лучше раскрывают противоречивость религиозного содержания и чувственного наполнения цитируемых грегорианских хоралов. Кардинальное изменение характера и музыкально-выразительных особенностей религиозных песнопений, представленных в «Цветах града небесного», позволяет говорить не о прямом цитировании грегорианских хоралов, а о намеках на них, аллюзиях.

Аллюзии на четыре Аллилуйи имеют неравноценное значение в произведении. Аллюзия на Аллилуйю четвертого воскресенья после Пасхи в произведении проводится трижды [13, ц. 41, ц. 58, ц. 61], почти не меняя своего первоначального музыкально-выразительного наполнения. Реже других — всего два раза — в «Цветах града небесного» появляются аллюзии на Аллилуйи Посвящения и Святого Причастия. Однако они имеют различное функциональное значение. Если Аллилуйя Посвящения

---

[7] Согласно терминологии основателя философской герменевтики Г. Гадамера.
[8] Обозначения данных тем предложены К. Л. Мелик-Пашаевой.
[9] Темповые обозначения на французском языке. Прим. автора.

имеет подчиненный характер и проводится только вместе с аллюзией на Аллилуйю восьмого воскресенья после Троицы, то аллюзия на Аллилуйю Святого Причастия имеет обрамляющую и обобщающую функцию. Она звучит в начале и в конце произведения [13, ц. 32, ц. 98]. Из всех аллюзий Аллилуйя Святого Причастия наиболее приближена к исходному, церковному, варианту и является наиболее продолжительной, занимает 11-12 тактов вместо 3-5 тактов иных аллюзий. Аллюзия на Аллилуйю восьмого воскресенья после Троицы занимает большую часть «пространства» всего музыкального произведения. Она проводится шестнадцать раз и весьма активно разрабатывается и варьируется.

Противопоставляется им тема Бездны (*l'abime*). Данная тема [13, ц. 57] имеет сигнальный характер, создаваемый тембром медных духовых инструментов (валторны, тромбоны, тромбон-бас), солирующих в указанном фрагменте музыкального произведения на ***fff***, тянущих выразительную педаль.

Однако, как можно предположить, музыкальное наполнение данных образных сфер более широко и многогранно. Так, например, образ горнего мира выражен не только цитатами грегорианского хорала (четырьмя Аллилуйями), а целым комплексом тем. К ним относится пение птиц разных стран, указанных во «Второй записке автора». Так, «Цвета града небесного» открывает пение Птицы Туи из Новой Зеландии [13, ц. 1]. Тематические образования, сформированные всевозможными россыпями пассажей, перекличками инструментов, безусловно, имеют конкретные истоки и ярко выраженное звукоизобразительное начало. Однако Мессиан не передает пения ни одной птицы в точности так, как оно звучит в природе. Для тем «птиц» характерны оживленные темпы (*Unpeuvif ♪=126*), переклички инструментов, обладающих высокими тембрами, преимущественно фортепиано и деревянных духовых, филигранность пассажей, частое паузирование, смена размера и общая виртуозность.

Птицы, как уже ранее было отмечено, выполняют не столько звукоизобразительную функцию в произведениях Мессиана, сколько являют собой смысловой вектор, символ посланников неба. «В аспекте Веры, птицы — символ Святого духа и ангельского пения» [3, с. 94]. Щебетание пернатых в реальной жизни, в реальном времени наполняет звуковое пространство между землей и небом. В художественном времени их пение становится символом парения духа, заполняя все музыкальное пространство произведения. В «Цветах града небесного» собраны голоса птиц самых различных стран и континентов, которые в действительности существовать вместе не могут, создавая, по мнению К. Самюэля, «воображаемый музей» [10]. Можно предположить, что для композитора в анализируемом сочинении был важен обобщенный образ птиц и их пения, отвечающий символичности щебетания пернатых. Помимо пения птиц, к сфере мира горнего, как можно предположить, относятся и указанные Мессианом необычные соцветия и сочетания драгоценных камней, меняющиеся на протяжении всей композиции [13, ц. 11]. Вербальные пояснения, по замыслу композитора, должны были в точности соответствовать звукам аккордов и вертикальным созвучиям в целом. Мессиан настаивал на том, чтобы «медные духовые «играли красный цвет», деревянные духовые «играли голубой» [10]. Для аккордовых гроздьев, расцвеченных сиянием драгоценных камней, характерны статичность, медленный темп (при каждом появлении *Lent*), отсутствие пауз, протяженность. Музыкальное наполнение отвечает одному из элементов визуального гештальта — синим и черным пластам. Своеобразное многоцветное сооружение, подобное большому витражу, проступает в музыкальном образе, который подтверждается нефигуративным изображением гештальта. Имеющееся несоответствие ярких цветов композиторских ремарок темной палитре «кирпичиков» изображения может быть объяснено законом смешивания

цветов, что является весьма интересным совпадением. При смешивании зеленого (изумруд) и желтого (топаз) получается синий, при смешивании всех указанных Мессианом цветов — черный.

Тема, точнее, аккордовые последовательности, связанные с описанием драгоценных камней и обозначенные композитором в партитуре, проводится 8 раз. Названия драгоценных камней выписаны при каждом появлении в определенной последовательности и в разных комбинациях. Первое и третье проведения темы [13, ц. 11 и ц. 18] — желтый топаз, чисто зелёный хризопраз, кристалл. Трем драгоценным камням соответствуют три аккорда [13, ц. 18, *Lent*].

Далее к ним прибавляются зелёный изумруд и фиолетовый аметист, а также цвета красный, оранжевый и золотой, имеющие каждый свой неповторимый звуковой состав [13, ц. 13]. В четвертом и пятом проведении темы [13, ц. 24, ц. 26] перечень «камней» значительно расширяется: к зелёному изумруду и фиолетовому аметисту добавляются последовательно красный сардоникс, голубой сапфир и золотой, розовый, малиновый и фиолетовый. При последнем появлении темы в описании преобладают названия цветов, а не драгоценных камней: красный сардоникс, красный, голубой, сине-фиолетовый, оранжевый, золотой, молочно-белый, фиолетовый.

В итоге, каждое цвето-фактурное определение закреплено за аккордом строго фиксированного звукового состава. Если обозначить названия камней и цветов (и, соответственно, аккорды) порядковыми номерами, то всего в произведении фигурирует 17 созвучий, не меняющиеся на протяжении всей композиции ни в звуковом составе, ни в тембровом или динамическом решении. Единственное, что варьируется при проведении темы «камней», — их количество и время звучания. Аккорды-«камни» являются статичным элементом в «Цветах града небесного», что подтверждает визуальный гештальт (одинаковые повторяющиеся синие и черные пласты — «кирпичики»).

Бездна, видимо, мир дольний, реально существующий, также имеет еще одну музыкальную характеристику[10], возникающую дважды — в начале и в завершении музыкальной композиции [13, ц. 27, ц. 93]. Она соответствует цитате из Апокалипсиса «Звезде был дан ключ». Эта фраза, как и иные цитаты из Откровения, привлекла композитора, по его собственному признанию, своим мистичным, сюрреалистичным и устрашающим характером. Вместе с тем, в музыкальном образе ясно проступают черты изобразительности. Стремительный восходящий пассаж у фортепиано на три ***fff*** с долгой педалью создает в сознании воспринимающего представление о яркой вспышке, молниеносно возникшем ослепляющем сиянии. К указанной теме примыкает музыкальная фраза звукоизобразительного характера, помеченная Мессианом, «вспышка озарила небо» [13, ц. 30, *Tresvif, ♪=176*]. Звукоизобразительность проявляется в использовании композитором стремительных восходящих пассажей у деревянных духовых инструментов в динамике ***fff***, что, действительно, вызывает аналогии с яркой вспышкой света.

В. Екимовский, анализируя музыкальное и образное наполнение «Цветов града небесного», делает акцент на противоречии ремарок композитора и музыкального содержания произведения, и ставит под сомнение «религиозность» анализируемого сочинения. Он пишет о том, что основное религиозное наполнение находится в словесном оформлении, «насилующем восприятие яркой и определенной выразительности музыкальных образов теологическими мистическими понятиями» [2, с. 233]. Однако данное несоответствие вполне возможно, ведь, как известно, композитор вправе вкладывать одни смыслы, а слушатель, исследователь, интерпретатор «вчитывать» новые, иные нюансы содержания. Необходимо также отме-

[10] Ранее была приведена тема бездны.

тить, что Мессиан, создавая в данном произведении «Небесный Иерусалим» в опоре на грегорианские хоралы, не причислял «Цвета града небесного» к храмовым произведениям. Более того, в «Технике моего музыкального языка» композитор признавался, что «plain-chant» — «плавное пение», или грегорианский хорал, есть неисчерпаемый источник редких и выразительных мелодических рисунков» [9, с. 39].

Следовательно, данные факты позволяют предположить, что для композитора в анализируемом сочинении был важен именно эффект «ослепляющего восхищения» от общего музыкального «витража», а не точное следование религиозным канонам в воссоздании храмовой музыки. Ведь, по справедливому замечанию Ц. Когоутека, «испытывая сильное влияние мистицизма», он «пытался создать музыку, которая вызывала бы такие же ощущения, что и церковные витражи» [4, с. 37]. Поэтому для него в первую очередь важен был намеченный Иоанном Богословом цвето-световой вектор восприятия «радуги, окружившей небесный престол». Достижению же этого эффекта послужила объединяющая визуальные и слуховые ощущения синестетичность как основа его «витражного мышления».

---

1. Галеев Б. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве) / Б. Галеев. — Казань : Изд. Казанского университета, 1987. — 264 с.
2. Екимовский В. Оливье Мессиан / В. Екимовсий. — М. : Советский композитор, 1987. — 304 с.
3. Калошина Г. Теологические концепции в творчестве Оливье Мессиана / Г. Калошина // Проблемы музыкальной науки, 2011. — № 2(9). — С. 92–97.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 366 с.
5. Коляденко Н. Синестетический метод интерпретации музыкальных текстов / Н. Коляденко // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом : Параллели и взаимодействия. — М. : Нобель-пресс, 2013. — С. 259–267.
6. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) / Н. Коляденко. — Новосибирск : Гос. консерватория, 2005. — 392 с.
7. Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции / К. Мелик-Пашаева // Проблемы музыкальной науки, 1975. — Вып. 3. — С. 467–479.
8. Мелик-Пашаева К. Творчество О.Мессиана / К. Мелик-Пашаева. — М. : Музыка, 1987. — 208 с.
9. Мессиан О. Техника моего музыкального языка : [Пер. с фр.]. — М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. — 124 с.
10. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессианом (перевод с фр., 7 глав). — Париж, 1968. — 5 глава. — Электронный ресурс. — Режим доступа : URL: musstudent.ru/biblio/82-music-history (дата обращения 16.10.2014).
11. Старикова Е. Синестетичность музыкально-художественного мышления Оливье Мессиана : [Рукопись]. — Новосибирск, 2013. — 137 с.
12. Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана / Т. Цареградская. М. : Классика — XXI, 2002. — 376 с.
13. Messiaen O. Couleurs de la cite celeste pour piano solo, 3 clarinettes, 3 Xylos, Orchestre de cuivres, et Percussions Metalliques: Partition. Paris: ALPHONSE LEDUC, 1966. — 73 p.

In recent decades, increased interest in sinestetik music, addresses the works of artists and composers with different synesthesia. Peculiarities of synesthesia O. Messian forming his artistic thinking, received in musicological literature the name «stained», is in the same vein and it seems urgent. Composer relate them not only with the colors of the spectrum, but also with the material texture of precious and semiprecious stones. This feature is considered in connection with the so-called «stained thinking» composer. Researcher's creativity by O. Messian associates his work with stained glass images in Catholic churches.

Key words: *Messiaen; sinestetichnost; Colors hail heavenly stained thinking; visual gestalt.*

УДК 786.2:39

Ван Ченьдо

Сочинения китайских современных композиторов как воплощение идей детской музыки

Работа посвящена китайской музыке для детей XX века, которая по смыслу образов продолжала игровые установки их показа в предшествующие эпохи. В китайской живописи детское — игровое — дополняется эмблематичностью и реалистической изобразительностью. В музыке игровое, синонимизированное с детским, присутствует в виде сочетания с символикой жанра, программностью стилевой цитаты, концепцией целого.

Ключевые слова: *детская музыка — музыка для детей; стиль в музыке; музыкальный жанр; национальный характер в музыке; исполнение музыки.*

Актуальность темы определена интегративными тенденциями Восток-Запад в жизни современного человека и особенно в бытии искусства, когда представители Дальнего Востока — Юн Исанг, Тан Дун и другие — заняли ведущее место в системе композиторского творчества европейского типа. В данном случае представлена фортепианная музыка китайских композиторов, что соответствует направленности художественной интеграции: привнесение в европейские формы интонационного и формотворческого опыта Востока.

Цель данной работы — анализ пьес для фортепиано китайских авторов, представляющих признанные достижения китайского отечественного фортепианного творчества, интересного художественной выраженностью звучания и для европейских музыкантов.

Методологическая основа работы — интонационный подход, органичный для китайской традиции, что отражено в сравнительном анализе концепции Б. Асафьева [1], его преемников [7; 9] и трудов китайских музыковедов современности в работе Ма Вэй [6].

Научная новизна задана оригинальностью теоретической идеи сравнения детской музыки европейских и китайских авторов, а также тем, что впервые введены в музыковедческий обиход сведения о творчестве китайских авторов Тань Шаньты, Хуан Хувэйя и др.

Практическая ценность определена ее направленностью на класс фортепианного исполнительства в детских музыкальных учебных заведениях, т. е. предлагается пополнение новыми материалами курсов истории и теории

исполнительства в музыкальных, высших и средних школах.

Детская китайская музыка, фортепианная в особенности, которая по историческим условиям её бытования совпала с XX веком, по смыслу образов продолжала игровые установки предшествующей эпохи, как это произошло и в живописи. Для анализа выбраны произведения китайских композиторов, апробированные практикой фортепианного обучения, чрезвычайно ценимого в Китае. Названные в заголовке авторы и ряд других, на которых мы ссылаемся, хорошо известны музыкантам-педагогам, поскольку их сочинения серьезно дополняют в национальном музыкальном искусстве звучание детской музыки, активно заимствованное из Европы.

Наш анализ начнём с «Колыбельной» Хе Лутинга, созданной в середине XX века, демонстрирующей связи с европейской романтической музыкой, которая для Китая составляла стилевую новизну. Желание подчеркнуть национальный колорит побудило автора скоординировать мелодическую пентатонику с аккордикой, из-за чего тоника с секстой (см. в т. 1 гармонии *as-c-es-f*) «перемещается» (по заветам К. Дебюсси) на уровень V ступени (см.т.2 *es-g-b-c*), аккорд VI ступени (т.4) представлен септаккордом *f-as-c-es*. Так складывается изящная (*quasi*-импрессионистская) игра одним комплексом в духе «проконсонантной серийности» Дебюсси и других символистов.

Центральный раздел poco *animato* в пьесе Хе Лутинга показан как бы в субдоминантовой сфере от тоники *b-moll* (см. от 28-34 т.).Однако модуляция в эту тональность не показана: это вновь перемещение септаккорда, в данном случае *b-des-f-as*, на высотность, утверждаемую в виде новой тоники средствами мелодической тональности (см. книгу: Р. Рети «Тональность в современной музыке») [8].

Так, упрощая гармонические связи функциональной гармонии, опираясь на опыт Дебюсси, Хе Лутинг создает образ трогательный и безоблачно ясный, как дети на картинах эпохи Цинь.

Сюита Сан Тонга «Семь пьес по фольклорно-песенным темам Внутренней Монголии» призвана передать прелесть и колорит края, весьма отличного от специфики традиционного Китая. Любопытно, что «монгольская экзотика» начинается «похоронной песнью», а пьеса № 5 представлена как «Детский танец», судя по всему, это «танец с пением». Обращает на себя внимание пластичная и, отнюдь, не регулярная ритмика, разбросанность по регистрам мелодии. В вертикали явно преобладают кварт-квинт-септаккорды без вводнотонности.

Так создается игра — инструментального перемещения по регистрам исходного мотива (ср. тт.1–6 и 8–13). Это несоблюдение певческого диапазона в мелодической музыке вводит игровое начало, поскольку реальное пение ребёнка только в подражаниях способно давать такие разные высотные показатели.

В сюите Ли Фанга «Сельские сцены» специальный образ детей отсутствует, хотя «декоративность» выбираемых положений (см.№ 2 «Вечер в горной крепости») вводит театрально-игровую ноту в запечатление «Сельского колорита». В центре 5-частного цикла — «Игра в прятки», которая направлена на запечатление детской психологии. Автор выделяет хроматические обороты в умеренном движении начального и заключительного разделов. В центральном *allegro* подчеркнуты целотонно-уменьшённые гармонии. Итог этого — сгущение игрового качества образа, которое традиционно неотторжимо от детских идей в живописи Китая. И одновременно — наличествует символический комплекс, в данном случае, прослушивающийся в крайних разделах с хроматикой, ничего специфически детского не запечатлевающий, но указывающий на серьёзное внимание к образу детского.

В китайской живописи детское — игровое дополняется эмблематичностью (достоинство императора, имеющего наследника, пожелание сына в

семью, др.) и реалистической изобразительностью, несущей символику социально-обличительного смысла.

В музыке игровое, синонимизированное с детским, естественно, тоже присутствует, но неизбежно, и это специфика музыки, как символического по своей природе искусства, сочетается с символикой жанра, программности стилевой цитаты, концепции целого.

В связи со следующим этапом анализов заявляем специально связь их с интонационным подходом, смысл которого определяется его глубокой укорененностью в музыкальном опыте Европы и Китая, который специально был отмечен в XX в. в трудах Б. Асафьева и других выдающихся музыковедов. Этот подход — от речевой, в широком смысле, природы музыки, от обусловленности речевым опытом, звуково-интонационным наполнением, образовавшим специальную тему поисков музыкантов в XIX столетии и создавшим новую тенденцию в XX и XXI столетиях в связи с обновлением значимости духовного храмового искусства. Поэтому, хотя разработка данного интонационного метода принадлежит Европе и Асафьеву, в частности, в китайской музыковедческой и, шире, художественной традициях, данный метод вполне оправдывает себя не только сиюминутно, но и ретроспективно, в осознании национальных традиций многих предшествовавших сегодняшнему дню эпох (см. работы Ма Вэй; У Голин, Лю Блинцяна и др. [6; 10; 5]).

В этом случае предполагаются дополнительные сведения апробации на китайском материале интонационной методологии, причём с сопоставлением «театроцентризма» Конен и симфонически-универсального метода Асафьева. Такое сопоставление интересно для китайских исследователей, поскольку европейская фортепианная салонность и близкий к ней асафьевский симфонический универсализм имеют объективное «касание» идей, вдохновлявших Конфуция при его обработке гимнов «Шинцзин».

В материалах нашего анализа — фортепианные пьесы китайского композитора Жэнь Гуана (1900–1941), объективно представлявшего национальную музыку в первой половине XX века. Он запечатлел искусство поколения 1920-х годов, которое во всем мире получило название «новая молодежь» (см. поколение французской «Шестерки», «новая простота» сочинений С. Прокофьева, Б. Бартока, П. Хиндемита и др.). Жэнь Гуан был убежденным фольклористом-популистом: играл на скрипке, трубе и органе, в 1919 году он приехал во Францию, чтобы учиться музыке, а в 1927 году возвратился в Китай. Здесь композитор непрерывно творил, создавая такие знаменитые песни как «Песня рыбака», «Облако преследует луну». Кроме того, он создал музыку к фильмам, в которой имеется много песенных композиций, писал он также и оперы.

С деятельностью Жэнь Гуана непосредственно творчески связана работа Ван Цзяньчжуна (р. 1933), китайского композитора, пианиста, педагога, и, особо подчеркиваем, музыковеда. Он сочинял много фортепианных произведений, успешно адаптируя их к национальной народной музыке Китая, играя ее в тембрах академических инструментов Запада, выполняя комплексную программу музыкальной деятельности. Ван Цзяньчжуну принадлежит обработка для фортепиано песни Жэнь Гуана «Облако преследует луну». Ван Цзяньчжун был воспитан традиционным музыкальным эстетизмом, отражающим высокую степень обобщённости выражения и сохраняющим при этом оригинальность композиции в народном характере. А такая установка обеспечивает в полной мере обогащение фортепианной выразительности приёмами и эффектами национального китайского инструментария.

Итак, пьеса «Облако преследует луну» представляет собой плод творчества Жэнь Гуана и Ван Цзяньчжуна. Песня, положенная в основу сочинения, создана была в 1930-е годы, включавшая инструментальное со-

провождение пения. Тем самым, обнародована национальная оркестровая музыка для слушания, что было в китайских условиях первой половины XX века инновационно. Инновационной является и фортепианная транскрипция указанной песни.

От западных композиционных приёмов, как их услышал Ван Цзяньчжун, производна и музыка пьесы «Танцуют Танго». Ван Цзяньчжун учился в Тианане, где получили известность духовые с красивым тоном и составом легко звучащих инструментов. И все это оригинальным способом сочеталось с установкой на глубокий, удобный и красиво сделанный настрой, на полный очарования образ, что и реализовалось в небольшом инструментальном ансамбле, в сочинении с фортепиано, в котором узнаем влияние К. Дебюсси и других, близких к нему стилистически, мастеров.

Пьеса «Облако преследует луну» составляет композицию прелюдийного типа, сочетающей вариантность и нечетко показанную сюитность (отсутствует специальная разбивка на части в пределах пьесы, но фактурно и по типу движения выделены четыре раздела, написанные в единой тональности переменной ладовой соединенности *A/fis*). Начало пьесы соотносимо с темой Лоэнгрина — Посланника Грааля из одноименной оперы Р. Вагнера, даваемой в начале увертюры.

Как и у Вагнера, Ван Цзяньчжун подчеркивает «перетекание» T — VI ступеней, образующих опорность *A/fis* как тоникального комплекса. В параллели к Вагнеру вариационно-сюитоподобно дано композиционное целое пьесы. Однако гармония Ван Цзяньчжуна — «яснее», «классичнее», отчего музыка напоминает не столько Дебюсси, сколько его академического последователя С. Скотта (ср. с тт. 1–3 в пьесе «Страна лотоса»).

С. Скотт в вышеназванной пьесе «Страна лотоса» соединяет индийскую *quasi*-хроматику и пентатонность; первая обозначена в крайних разделах трехчастной формы, тогда как в середине, в кульминационной зоне (см.*strig*.), обозначенной как бы по четырехфазной структуре ци (начало) — чень (развитие) — чжуан (кульминация) — хэ (завершение), в единстве чень — чжуан [2, с. 15] выписаны пентатонные пассажи.

Аналогичный фрагмент находим в пьесе Ван Цзяньчжуна, что свидетельствует об оригинальной реакции последнего на опыт европейских композиторов, которые создавали обобщенный образ «Красоты и воплощали прелесть» остановленного мгновения.

Сочинение Ван Цзяньчжуна направлено на воплощение образов (облако, луна), которые с древности символизировали саму Красоту. Так, например, у поэта эпохи Тань имеются стихи, озаглавленные как «Думы тихой ночью»:

Голову едва поднимаю —
Луна в окне тает.
Глаза опускаю к долу —
Родину вспоминаю.

[Ли Бо, 4, с. 97]

Ван Цзяньчжун явно написал пьесу по типу произведения салонного искусства: не театральная игра-движение, но ритуальная статика приобщения людей к Красоте определяет смысловой тонус звучания.

Обобщающий сонатно-симфонический смысл вложен в эту пьесу, как воплощение традиции сюитных циклов К. Дебюсси, М. Равеля и других-композиторов. В этом чувстве формы обнаруживается воспитание на классической китайской поэзии четырёхстрочия-четырехфазности ци-чен-чжуан-хэ (см. выше). А эта последняя соотносима с риторикой *confirmatio* («подтверждения») европейской традиции трехфазного в своей основе развития *initium-movere-terminus* (начало-развитие-завершение) (об этом специально в работе Ма Вэй, [6, с. 3–5]).

Таким образом, сочинение Ван Цзяньчжуна «Облако преследует луну» — это соединение стилистики академически-импрессионистского европейского искусства и материала китайской традиции, в данном случае, представленного песней того же

названия Жэнь Гуана, положенной в основу фортепианного сочинения Ван Цзяньчжуна.

В качестве обобщения обозначаем тезисы:

1) культура Китая в XX веке имманентно обращается к контакту с европейским миром, в музыкальной сфере явным каналом художественной диффузии обнаруживается символизм-импрессионизм, отмежевывающийся от европоцентристских установок в методологии творчества;

2) анализ сочинений Жэнь Гуана и Ван Цзяньчжуна конкретизирует преломление в фортепианной музыке связи с китайской национальной певческой традицией, с европейской системой композиции «музыки для слушания».

3) анализ исполнительского подхода к трактовке символистско-импрессионистской музыки, представленной в данном случае Этюдом А. Скрябина ор. 8 № 3, указывает на то, что китайское чувство формы смыкается с традиционно-театрализованным драматизмом европейской классической музыки. Так обнаруживается органика романтизма для китайского искусства, тогда как утверждение у Скрябина концепции не-драматической драматургии свидетельствует об имманентности для европейской художественной сферы сближения с Востоком, декларированным творчеством П. Гогена, П. Клоделя, М. Волошина и др.

4) систематизация описаний культурно-художественных предпочтений XX века выводит на парадигматику синонимичности детского и нравственно истинного в искусстве и в жизненно-социальных выборах, а также в определении примитивистских стилевых тенденций, прямо указующих на связь с детским творчеством (дадаизм). Глобальный смысл этот фактор обретает в музыкальной концепции неогетерофонии как базисной стилевой линии XX века — у С. Скребкова [9], что базируется на линеарном видении музыкального мышления XX века Э. Куртом [3] в противовес аккордово-гармоническому принципу Нового времени.

К 30-летию Китайской Народной Республики (1979 год) вышел сборник «Детская музыка разных авторов». Этими авторами являются: Тан Шаньты, Ли Чжонгуан, Лию Шикун, Ли Сиан и многие другие. Данный сборник явно ставит общевоспитательную задачу, а в музыкально-техническом плане демонстрирует постепенность нарастания пианистических сложностей. Так, первые пьесы цикла просты и по программе, и по фактурно-темповым показателям: «Танцует зелёная лягушка», «Метёлка камыша и петух». Затем фактура усложняется: таковы №№ 3, 4 («Красный шнурок для волос», «Песня пастушка») и др. Начиная с № 14 («Я люблю землю, дающую нефть нашей стране»), пьесы становятся довольно сложными как в программно-образном, так и в пианистически-техническом смыслах (см.вышеприведенное название № 14). А вот программный заголовок № 18 «Весёлый пастушок», который явно напоминает по тональности и по типу фактуры № 4, демонстрирует новые фактурные задачи перед юным пианистом.

Очевидно, с первых номеров цикла соединение профессионально-технических целей с нравственно-воспитывающими ставит данный сборник в связь с таким циклом как «Микрокосмос» Б. Бартока в XX веке, а в XIX веке аналогом выступает «Детский альбом» П. Чайковского и др. И все же, именно идея Бартока (от простого к сложному, от фольклорно-архаического к современности) оригинально преломляется в китайском сборнике, включая образы-идеи проповеди коммунистического интернационализма в единстве с патриотизмом и верностью национальным идеалам (см., кроме названного №14 «Я люблю землю, дающую нефть нашей стране», также №11 «Пастушок ждёт Красную Армию», №15 «Душевные песни о Народно-освободительной армии», №16 «Маленький часовой на Южном море» и др.).

Завершающую пьесу в данном сборнике написал китайский композитор Хуан Хувей, что указывает на его инициативу в составлении сборника. Хуан Хувей (род. 1932 г.) работает в провинции Сычуань, в консерватории. В 1956 году занимался у русского композитора Бориса Алябьева, являлся автором ста двадцати трёх произведений, в которых представлены следующие: соната для фортепиано «Картина Башу», пьеса «Весёлый пастушок», «Сонатина для детей», пьесы «Песня для флейты», «Солнечная гора небес», «Песня для скрипки», «Ночная песня горы Эмый». У него также имеются оперы, музыка для танцев. В анализируемом детском сборнике образ «весёлого пастушка» представлен тремя пьесами: № 2 «Песня пастушка», № 11 «Пастушок ждёт Красную Армию», № 14 «Весёлый пастушок». Для Хуан Хувейя этот образ так значим, как и очевидна общечеловеческая символика пастушества-пастырства-отцовства.

Воспитательный смысл сборника проявляется, как уже отмечено выше, в идеологическом акценте программ пьес. Это № 7 «Социалисты подобны цветам под солнцем», № 10 «Коммунистическая песня для детей», № 11 «Пастушок ждёт Красную армию», № 15 «Душевные песни о Народно-освободительной армии», № 16 «Маленький часовой на Южном море». Напоминаем, что 3 пьесы цикла, а именно № 4 «Песня пастушка», № 11 «Пастушок ждёт Красную Армии», № 18 «Весёлый пастушок», посвящены образу маленького пастыря.

В Эпоху Сун (X-XIII вв.) была создана картина Лию Сонниана, где изображены рядом: пастух и старик, последний представляет Будду Фан-Цен, а фигура пастуха символизирует роль мышления в человеческих связях (см. Ши Тао, самые известные полотна Серия «Воспитания Вкуса» [11, с. 95]).

Итак, в легендах всех народов мира мудрец, защитник, выполняющий функцию Отца, уподобляется пастырю-пастуху, который охраняет своё стадо. Маленький пастушок — это будущий защитник, будущий отец и воспитатель. Заметим, никакие другие професии в заголовках детского сборника не указаны — только та, что символизирует Отцовство и Учительство.

Изучение сборников детских пьес китайских авторов позволяет сделать выводы об органичности для китайского искусства воплощений детской темы. Китайская музыка XX в., как и китайская культура в целом, отмечена интенсивностью взаимодействий с Западом (как и реакций Запада на Восток и на Китай в частности). Китайские пианисты смогли утвердить в национальной традиции фортепианную игру: фортепиано стало инструментом китайского быта.

Детская тематика в фортепианных циклах, как видим, имеет много общего с соответствующими европейскими. Но она отмечена образно-смысловым своеобразием — учительство, как ведущая дидактическая идея программной организации пьес. Технически китайские музыканты смелее в игрово-творческом подходе коллективного авторства, в детской музыке Европы это не показательно.

Оригинален и подход китайских композиторов к фортепианной фактуре: последняя — категорически нерояльная, чембально-клавесинная. Такой тип фортепианной фактуры отвечает требованиям «духа времени», концентрируясь и в «стальном стиле» С. Прокофьева, и в «модернизме» пианистических открытий Г. Гульда.

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Борис Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 279 с.

2. Китайские четверостишия. Горечь разлуки. — М.: Издат.дом Летопись. — 2000. — 415 с.

3. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония И. С. Баха. — М. : Гос. муз. издат., 1931. — 304 с.

4. Ли Бо. Нефритовые скалы. — С.-Петербург: Кристалл, 2000. — 384 с.

5. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю. Автореферат канд.дисертації. — Одеса, 2006. — 16 с.

6. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф.канд.дис. — Одеса, 2004. — 17 с.

7. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоевропоцентризм : музыкальная культура на рубеже столетий. Книга 1. — Одесса: Астропринт, 2006. — С. 76–12

8. Рети Р. Тональность в современной музыке. — Л.: Сов.композитор, 1967. — 67 с.

9. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М.: Музыка, 1973. — 447 с.

10. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX-XX століть. Автореф.канд.дис. — Одеса, 2006. — 16 с.

11. Ши Тао, Ван Хонко. Самые известные полотна. Серия «Воспитание вкуса». — Чан-Ань: Издат. Чан-Ань, 2009. — 326 с.

Wang Chendu. Chinese Works of contemporary composers Capturing aspects of the ideas of «children's music».

The work is dedicated to Chinese music, the children of the XX century, in the sense that the images continued to display their gaming setup in the previous era. In Chinese painting baby — playing complemented emblematic and realistic fine. In music playing, sinonimizirovannoe child is present in the form of a combination with the symbols of the genre, stylistic quotations software, the concept of the whole.

Key words: *children's music — music for children; music style; musical genre; national character in music; playing music.*

УДК 786.2:39=811.581

Ван Ченьдо

Сочинения китайских современных композиторов как воплощение идей детской музыки

中国现代作曲家对于《儿童音乐》的诠释与描绘

主题的现实意义在于现代人类生活中，中西方文化艺术存在的趋势，例如韩国作曲家桑甬，中国作曲家谭盾都是通过创作从而完美诠释西方艺术的代表。当然这也包括中国其他的现代音乐作曲家所创作的钢琴音乐作品，所有的这一切，主旨皆为中西方两者艺术的完美结合。

本篇文章宗旨在于分析中国作曲家们创作的不同的钢琴音乐作品，而这对于欧洲音乐家想要了解中国文化与艺术也是同样具有意义与乐趣的。

本篇文章主要的方法论主要是指通过俄罗斯音乐学家阿萨菲夫以及他同时代的音乐学家的著作以及中国现代音乐学者马伟的著作，进行比较与分析。

本篇文章的学术新产物是指通过比较欧洲与中国作曲家创作的儿童音乐，以及中国作曲家丁善德、黄虎威的创作方式，音乐学者将会从中得到新的理念。

本篇文章的实践意义性在于这些现代作曲家的作品将被众多中国音乐小学以及中高级音乐院校广泛演奏，并用于音乐普及教育。

中国的儿童钢琴音乐，从历史角度来看，出现的时间正值是二十世纪，而要从创作形式，音乐内容以及演奏方式方面来看，其实早在这之前就已经出现了，山水画也是如此。在本篇著作里面所选取分析的作品，在中国都是非常具有研究价值以及普罗大众的作品。在我们引言里所提到的这些中国作者，都也是被大众所熟知的有名的从事音乐教育的老师们，因为他们的音乐作品不仅用于教学，同时对于民族音乐里的儿童音乐领域也起到相当重要的补充作用，而这些作品也同样借鉴了欧洲音乐的创作方式。

我们的分析从作曲家贺绿汀的《摇篮曲》开始，歌曲创作于二十世纪中期，作品与欧洲的浪漫派音乐风格相联

系，而这正体现了当时发生在中国的新音乐风格。作者通过音乐希望强调民族音乐风格色彩这个一提点，所以使用了旋律五声音阶和弦，从第一小节就可以看到，作者使用了主音六和弦的转位，而这个方式正是法国作曲家德彪西惯用的创作手法，同样第二小节也是如此，属音六合弦，第四小节的用在六级音上构建和弦来代表七和弦。作者通过将中国的五声音阶与西洋的浪漫派风格的和弦相结合，从而体现了精致优美的近似印象派的新音乐风格。

《摇篮曲》的中心发展部的速度是渐快而富有生气的，作曲家用降b小调的下属和弦，但是主音上的转调并没有体现出来：这是在主音上七和弦的再次转位，从而确立了在新主音上的旋律主音音调。

贺绿汀通过借鉴德彪西的和声运用，将和声功能简易化，从而构建了一幅感动人心且无忧无虑的美好画面，就如中国清代画中的儿童一样。

桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首》描述了一幅迷人的地域色彩，因为这里的风格跟中国其他地方完全不同。有意思的是，整部作品从《悼歌》开始来开启对内蒙古画面的描述，小曲中的第五首是《孩子们的舞蹈》,这是一副孩子们边唱边跳的画面，值得一提的是这首歌曲的节奏特点并没有很突出，而主旋律则贯穿于不同的音域。从对位角度来看，四七和弦，五七和弦可以很清晰地听出，但是都没有解决。

从第一小节到第六小节，第八小节到第十三小节，我们可以发现作曲家其实与听众进行了一个创作方式上的小把戏，这是指作者将旋律一直转位并将其从头至尾贯穿在不同的音域。很显然，这不是为歌手创作的，也不是为儿童创作的，但是儿童却可以时常发出一些间断性的来自旋律的不同声音。

作曲家李方的钢琴组曲《风情》并不是一部特别为儿童创作的作品，但对于儿童的描述依然还是有的，比如在第二首歌曲《山调》中，就出现了对于儿童玩耍进行描绘的具有戏剧表现手法的音符。

整首组曲的中心是第三首《捉迷藏》，这是对儿童心理的具体描绘。作曲家有意在一开始与结尾用半音变化并以缓慢的速度作为重点。在歌曲的中部，速度变为活泼快板，并强调全音减小和弦。由此我们可以发现，这种被浓缩的描述儿童玩耍的意向，其实在中国写生画中也有体现，两者也被紧密联系起来。同时，作曲家也将象征主义进行了结合，从这点来看，我们会发现歌曲一开始的半音阶形式，与儿童并无特别的联系，可这也是旨在成年人对儿童的高度关注与关怀。

在中国写生画中，儿童- 玩耍对象征意义其实是做了补充（一位皇帝的尊严，就是膝下之子终有一天可以继承其王位），从现实描写来看，其实这种象征意义承载了社会 — 与被揭发之间的关系。

在音乐这个领域，玩耍与儿童是同义词，只要提到玩耍，就会立刻想到儿童，但是不可避免的是这一音乐特点在艺术领域来看，其实也是一种象征主义，这种象征主义构成了体裁，风格，内容以及观念。

我们通过对这些作曲家的作品的分析之后发现，其实可以不难发现，他们都把象征主义与声调两者紧密地联系在了一起，这一观点被二十世纪伟大的音乐学家阿萨菲夫等人提出。这种方式 — 其实来自音乐中所体现的那广阔的含义，来自声音 — 音调的语言经验作为补充的因果关系，从十九世纪音乐家对这一领域的不断的探索一直到二十世纪，二十一世纪将宗教教堂艺术进行革新从而创造出新的风格与趋势。所以我们可以发现，尽管这个详细的分析属于整个欧洲，属于音乐学家阿萨菲夫的一部分，属于中国的音乐学研究者，或者从宽广面讲，属于整个艺术传统，这一方式充分地证实了本身不仅曾经轰动一时，古往今来，尤其是在今天，同样也被音乐学学者所认识。

从这一点来看，通过分析中国资料有关音调的方法论作为补充附加知识点，此外还通过对于音乐学家康能的《戏剧中心主义》以及阿萨菲夫的交响-多功能方法论两者进行比较。这个对比对于中国的音乐学研究者来说是很有趣的，因为欧洲的钢琴沙龙主义以及与她相近的阿萨菲夫的交响多功能主义拥有积极地《相切》思想，并且受到孔夫子以及中国诗歌经典《诗经》的鼓舞。

分析中国作曲家任光（1900-1941）的钢琴歌曲，客观地代表了二十世纪上半叶的传统音乐。他代表了二十世纪二十年代的一代艺术，当时这在全球范围内被称为是《新青年》。请参见当时法

国的《六人团》，《新简约》音乐家代表，他们是普罗科菲耶夫，巴托克，恒德米特等等。）任光是一位具有坚强信念并热爱民族音乐的创作者，自幼便喜欢民间音乐，会拉小提琴，吹号，弹风琴。1919年，他去法国勤工俭学，一面做杂工，一面坚持学习专业音乐只是，掌握作曲技法，也学会钢琴校音技术，直到1927年回到祖国。任光以写作电影歌曲开始了他的创作生活，影片《渔光曲》的主题曲，民族器乐合奏曲《彩云追月》都是他的代表作，除此以外还创作歌剧若干部。

与作曲家任光的作品有直接联系的还有一位作曲家，他就是王建中（1933年生人），中国作曲家，钢琴家，音乐教育家。他创作了许多钢琴作品，他成功地将中国民族音乐转换成可以用西方乐器演绎的音乐，从而体现出中西结合这一音乐观点。王建中与任光一同合作改编了作品《彩云追月》。王建中受到传统音乐美学的熏陶与影响，完整地保留了原本属于中国民族音乐的特点并将其高水准地诠释出来。这首音乐作品体现了丰富的钢琴表现力以及富有热情的中国民族音乐特点。

因此，歌曲《彩云追月》是作曲家王建中与任光一同创作的成果。这是一首创作于1935年的民族管弦乐曲，并由当时的百代国乐团首演，这称为当时中国二十世纪上半叶的一项革新产物。这一革新产物是指将民族管弦乐曲改变成钢琴曲。

王建中从创新的角度运用西洋作曲技巧，采取歐洲“探戈”舞曲節奏，並吸取我国江南丝竹优美轻松的音调和乐器组成特点。他曾在济南学习音乐，拥有细腻的创作方式，匠心独运地创作出意境深邃、舒适优美、富有神韵的小型器乐合奏曲。从他的钢琴作品中可以依稀听到法国作曲家德彪西的风格。

歌曲《彩云追月》采用了前奏曲的形式，但有变化，全曲从头到尾是一首完整的乐曲，但并没有准确地体现出组曲的风格（在全曲范围内每一部分都缺少专门的划分，但是从结构以及类型变化来看，可以把全曲划分为四部分，这四部分在形式上各有不同，并且由两个调划分开，分别是A 大调以及fis小调。乐曲一开始的主题来自瓦格纳的歌剧《罗恩格林》的主题。

如同瓦格纳一样，王建中也同样强调了主音到六级音的过渡，将A大调以及fis小调作为拥有共同音调的共同体。如果说瓦格纳的作品是变奏曲组曲的形式，那么王建中的作品所表现出的和声则更加明确，学院派，这些特点不仅让我们想起德彪西的音乐，更是想到英国学院派作曲家斯高特所创作的《莲花之国》。

斯高特的作品《莲花之国》由印度风格的近似于半音阶以及五音阶的方式创作；全曲由三部分组成，第一部分和第三部分是同一个调，而第二部分高潮的发展如同中国的四言绝句一样，他们分别是起（一开始）- 承(发展) — 转(高潮) — 合（结尾）。在承 — 转这两部分，作者用了五声音阶的华彩来描写。

相似的片段我们还可以从王建中的作品中发现，作曲家用自己眼中的欧洲创作出相似于欧洲的音乐，同时又不乏中国民族音乐的特色。

王建中与任光的这部《彩云追月》，有两个意向（白云，月亮），而这个意向则来自古老中国的象征美学。又比如说，中国唐代伟大诗人李白的诗歌《静夜思》中也提到这个意向。

床前明月光，
疑是地上霜。
举头望明月，
低头思故乡。

从艺术类型角度来看，王建中创作的这首《彩云追月》属于沙龙艺术：没有充满戏剧性的表现手法，而是更贴心心灵，更贴近宗教风格，并通过音乐拉近听众与美的距离。

如同在德彪西，拉威尔以及不同作曲家的音乐中体现的奏鸣曲-交响曲表现形式，在王建中这首乐曲中也同样体现。而奏鸣曲-交响曲这种表示手法其实如同中国的四言绝句一样，也是分为起承转合四部分。而对于传统的欧洲三句式来说，其实也是具有与中国传统四言绝句相同的部分：起-承-合。[关于这一观点请参见马伟的著作，6，c.3-5].

王建中的这部《彩云追月》是一首融合中西风格的作品，他有力地将欧洲学院-印象派艺术与中国传统相结合，在这种情况下，作曲家任光与王建中进行了合作创作。

通过分析，由此我们可以总结几点：

1)中国文化在二十世纪通过象征主义-印象主义以及借鉴欧洲中心对于音乐的表现方式从而将目光转向欧洲，两者得到紧密相连；

2）作曲家任光与王建中用创作音乐这一方式，作为中西方结合的具体实例，从而证明中国作曲家将民间民族音乐与西洋乐器的表现手法融为一体，创作出为听众而作的沙龙音乐。

分析任光与王建中的作品，通过钢琴音乐具体地折射出，将中西方音乐传统完美相结合。

分析象征主义-印象派的钢琴演奏风格与方法，在这种情况下，俄罗斯作曲家斯克里亚宾的练习曲Op.8　No.3，就体现了中国感觉的形式与欧洲古典音乐中传统戏剧表演手法紧密联系在一起。所以对于中国艺术来说，浪漫主义可以被称为是有机肥料，当斯克里亚宾的非戏剧性的戏剧表现形式这一观念证明了欧洲艺术领域与东方艺术内在的相近性，比如说法国画家高更，法国组曲家克洛岱尔。

为了展现建国三十年来音乐创作方面的成就，中国音乐家协会编写了《少年儿童钢琴曲选》。在这部选集里出现的作者有：丁善德，李重光，刘诗昆，李西安等等一系列作曲家。这部作品集清晰而又明确地编订了普罗大众的作品，并且在技巧难度上也是也是循序渐进。所以，曲集的第一部分－无论是从内容来讲，还是从结构，节奏型方面来讲都是简单而又优美的，这些作品是《青蛙跳舞》，《芦花公鸡》。而之后出现的作品结构变得复杂一些－他们是第三首《红头绳吧》，第四首《牧童的歌》。从第十四首开始《我爱祖国大油田选曲三首》，无论是从结构内容方面，还是从钢琴演奏技巧方面来说，都体现出充分地难度。而第十八首《欢乐的牧童》，对于年轻钢琴家来说也需要克服新的技术方面的难题。

显而易见，我们通过这部作品集发现无论是从钢琴技巧方面，还是从音乐教育方面，欧洲二十世纪作曲家巴托克的《小宇宙》，十九世纪的作曲家柴可夫斯基的《儿童集》都是与之相似的作品集。作曲家巴托克创作的《小宇宙》也是秉承从简单到复杂，从民族传统音乐到现代音乐这一理念，而这一理念都完完全全地折射在这部中国作曲集里，其中还包括宣传爱国主义，国际共产主义思想等等，因为我们可以从第十一首《放牛娃盼红军》，第十五首《心中的歌儿献给解放军》，第十六首《南海小哨兵》看出其端倪。

我们再把目光转向到这部作曲集出现的一个作曲家－黄虎威，1932年生人，1956年入中央音乐学院师从苏联作曲专家鲍里斯·阿拉波夫教授进修，随后在四川音乐学院任教，他正式出版、发表音乐作品共计123件。代表作品有钢琴组曲《巴蜀之画》、《欢乐的牧童》、《儿童小奏鸣曲》，长笛曲《阳光灿烂照天山》，小提琴曲《峨眉山月歌》等。此外还有舞蹈音乐、歌剧等。我们发现在这部作曲集里，有关欢乐牧童的主题一共有三首歌曲，他们分别是第五首《牧童的歌》，第十一首《放牛娃盼红军》，第十八首《欢乐的牧童》。对于无论是黄虎威，还是其他作曲家来说，都秉承一个观念，那就是人类普遍的象征 -放牧 -牧羊人- 亲子关系。

在作曲集中体现的文化修养观念，就如我们看到的，在这部作曲集有特别强调与关注。比如第七首《社员都是向阳花》，第十首《共产儿童团歌 — 简易变奏曲》，第十五首《心中的歌儿献给红军》，第十六首《南海小哨兵》。我们会发现，作曲集里的三首，分别是第五首《牧童的歌》，第十一首《放牛娃盼红军》，第十八首《欢乐的牧童》，都出现了一个共同的意向，这就是小牧羊人（牧童）。

而早在宋代时期，著名画家刘松年就描绘了这样一幅画面：牧童与老者。而牧羊人与牧童的关系其实也象征了在社会中人与人之间的关系。

因此，纵观全世界那些无数智者，国家保卫者，履行义务与职责的我们的先辈们，其实他们就好比是放牧人，时刻维护着自身的族群。牧童 — 这是未来的国家保卫者和教育者。我们会发现在这部作曲集里，遵循了一个唯一的主题，那就是亲子关系与教师教养。

通过分析中国作曲家创作的儿童歌曲，我们会发现对于中国艺术里的儿童主题得到了原汁原味的描绘。从二十世纪开始的中国音乐如同中国文化一样，都与西方文化紧密相连。而中国的钢琴家更是用高标准的演奏方式将中国民族传统文化完美体现。也正因为如此，钢琴在中国成为家喻户晓的乐器。

在这部钢琴作品选集中，我们看到儿童这一主题，同样在欧洲作曲家的作品中也有体现，但中国作曲家的作品具有其自身特点。同时中国的音乐教育者承担着主导作用，中国音乐家则更是大胆尝试新创作方式，而这在今天的欧洲，这一观念并没有得到很好的体现。

在中国作曲家创作的这些钢琴作品中，无论是从结构方面，还是从创作方式来看，从严格意义上来讲，都是属于非-钢琴，羽管键琴的范畴，而这种钢琴结构的创作类型，是非常符合时代精神的，具体表现我们可以从俄罗斯作曲家普罗科菲耶夫的《坚硬风格》，以及现代主义风格的钢琴家哥伦古尔德演绎中得到认识。

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И ПСИХОЛОГИИ

УДК 378.978

В. И. Нилова

Технологии развития критического мышления в музыкальном вузе: ментальная карта и синквейн на практических занятиях по истории музыки

В статье описывается применение технологии развития критического мышления (ментальная карта и синквейн) на практических занятиях по дисциплине «История зарубежной музыки». Технология универсальна и может быть использована при изучении любой дисциплины учебного плана в вузах, колледжах, музыкальных школах.

Ключевые слова: *технологии; критическое мышление; музыкальный вуз; история музыки; ментальная карта; синквейн.*

Федеральные государственные образовательные стандарты высшего профессионального образования (ФГОС ВПО) содержат много вызовов для современного педагога. На эти вызовы необходимо отвечать, причем отвечать довольно быстро, чтобы не «потерять» ни один выпуск студентов. Это очень важно, поскольку ФГОС ВПО, более чем предшествовавший ему ГОС ВПО, ориентирован на будущую профессиональную деятельность студента. Реализуя образовательный стандарт третьего поколения, мы, в прямом смысле, занимаемся проектированием будущего студента. Иными словами, обучая студента, мы участвуем в реализации масштабного образовательного проекта.

Компетентностный подход, положенный в основу ФГОС ВПО, является отличным стимулом для активной работы педагогической мысли. Такой подход не умаляет значения передачи знаний от педагога к студенту. Знания — необходимый элемент системной образовательной триады: знать, уметь, владеть. Но знания устаревают. Кроме того, в образовательном процессе знание само по себе бессмысленно, если оно не усвоено студентом, и если студент, усвоив знание, не знает, что с ним делать. Мы живем в то время, когда в образовательной деятельности ценится не память (бесконечное цитирование), а трансформация знания в умения и навыки. Поэтому современный педагог консерватории должен не только обновлять знания (и свои, и студентов), но активно работать над технологией — трансформацией знаний в умения и навыки. Современные музыкальные вузы, находящиеся в

конкурентной ситуации с вузами других специальностей и профилей, могут выжить и успешно развиваться при условии повышения технологичности обучения, приводящей к быстрому и качественному результату. Как, с помощью каких технологий можно достигать быстрого и качественного результата по дисциплинам, обеспечивающим теоретическую подготовку студентов в музыкальном вузе? Ответ на этот актуальный вопрос и предложен в данной статье.

Хорошо известно, что технологии развития критического мышления (*critical thinking*) пришли в российское высшее образование из школы, а в российские школы — из американских. В школьном варианте слово «технология» применительно к развитию критического мышления используется в единственном числе — технология «Развитие критического мышления». Применительно к вузу целесообразно говорить о технологиях (во множественном числе) развития критического мышления, диверсифицировать технологии относительно содержания, целей, задач изучения дисциплины, а также формируемых в процессе изучения дисциплины компетенций. В музыкальном вузе технологии развития критического мышления направлены не столько на формирование (точнее — развитие) навыков чтения и письма (как в школе), сколько *на осмысление музыки как формы интеллектуальной деятельности человека*. Это, в первую очередь, относится к дисциплинам, дающим студентам теоретические знания, например, «История музыки».

Для практических занятий с использованием технологий развития критического мышления целесообразно выбирать темы не изучаемые в музыкальных колледжах. В этом случае штампы восприятия музыки не будут сковывать воображение студентов. Также при выборе технологий предпочтение отдается той технологии, которая может быть использована выпускником консерватории в его самостоятельной профессиональной деятельности и помочь ему в первые годы работы строить успешную карьеру.

Изучение церковной музыки Средних веков в консерватории сопряжено с рядом трудностей, поскольку эта музыка имеет латинский текст, она теоцентрична и не преподаётся в колледже. Педагог должен сделать так, чтобы в слуховой опыт студента эта музыка вошла как часть современной музыкальной культуры или хотя бы перестала ощущаться как нечто чуждое (в худшем случае — как враждебное). Синквейн способен выполнить эту педагогическую задачу.

Вначале студентам предлагается изучить методические рекомендации педагога по составлению синквейна, подготовленные специально для занятия по латинскому монофоническому пению. Поскольку для студентов 1-го курса это новая форма работы, в методических рекомендациях разъясняется, что такое синквейн. В качестве подготовительного этапа к составлению синквейна рекомендуется чтение стихов, написанных верлибром. Для занятия со студентами 1-го курса по направлению подготовки 073000 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (профиль «Музыкальная педагогика») было выбрано стихотворение Поля Элюара «Музыкант»:

Чуть слышится где-нибудь звук инструмента,
В наивном сознанье мгновенно рождается
Музыка —
Музыка губ обнаженных:
Она наполняет пространство вокруг —
От края знакомой земли и до края
Земель незнакомых ...

Взгляни на него:
Его голова не от мира сего,
А руки — земные,
Прекрасные, тонкие руки.

Вначале студентам было предложено прочитать это стихотворение, а затем им было показано, как составить синквейн из стихов Элюара:

1-я строка — одно существительное, выражающее главную тему синквейна: **музыка**;

2-я строка — два прилагательных, выражающих главную мысль: **наивный, обнаженный**;

3-я строка — три глагола, описывающие действия в рамках темы: **слышится, рождается, наполняет**;

4-я строка — фраза, несущая определенный смысл: **«В наивном сознанье мгновенно рождается»**;

5-я строка — заключение в форме существительного (ассоциация с первым словом): **инструмент**.

Возможен и другой вариант синквейна с использованием лексики Элюара. Он будет отражать индивидуальное восприятие стихотворения другим человеком.

В церковной музыке главная роль принадлежит слову, поэтому приобретение опыта составления синквейнов по средневековой музыке следует начать с изучения переводов латинских текстов. Для этого вполне подходит следующее издание: Лебедев С., Поспелова Р. *Musicalatina*: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. — СПб.: Композитор, 2000.

В качестве примера можно взять средневековую секвенцию XI века *Victimaepaschali*. Алгоритм составления синквейна будет следующим:

• пропеть секвенцию без слов (источник: Пэрриш К., Оуэл Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. — М.: Музыка, 1975. №3);

• пропеть секвенцию со словами (основываясь на знании латинского алфавита);

• зафиксировать свое отношение и свои эмоции к мелодии секвенции *Victimaepaschali* в любой форме (вербальной, в виде символа, в цветовом решении и т.д.);

• прочитать русский перевод секвенции (в переводе С. Лебедева):

Да воспоют хвалу пасхальной жертве христиане.
Агнец спас овец,
Христос невинный примирил грешников с Отцом.
Смерть сразилась с жизнью в удивительном поединке.
Вождь жизни мертвый правит живой.
Скажи нам, Мария, что видела на пути?
«Гроб Христа живого
И славу видела Воскресшего,
Ангелов-свидетелей, платок [на голову] и пелены.
Христос, надежда моя, вознесся.
Он будет предварять своих [учеников] в Галилее».
Знаем, что воистину Христос воскрес из мертвых.
Помилуй нас, Царь-победитель!

• зафиксировать свое отношение и свои эмоции к тексту секвенции *Victimaepaschali* в любой форме (вербальной, в виде символа, в цветовом решении и т.д.);

• сравнить обе формы и отметить их сходство и различие;

• определить, какая форма фиксации своего отношения к секвенции и своих эмоций наиболее адекватно передает то, что вы услышали и то, что вы пережили в то время, когда пели мелодию и читали текст;

• после этого можно составлять сиквейн.

1-я строка — одно существительное, выражающее главную тему синквейна: **Христос**;

2-я строка — два прилагательных, выражающих главную мысль: **невинный, живой**;

3-я строка — три глагола, описывающие действия в рамках темы: **примирил, вознесся, воскрес**;

4-я строка — фраза, несущая определенный смысл: **помилуй нас, Царь-победитель!**

5-я строка — заключение в форме существительного (ассоциация с первым словом): **Агнец**.

В качестве материала для подготовки к составлению синквейнов могут быть использованы другие переводы латинских текстов из указанного ранее издания. Цель такой работы — овладеть необходимой лексикой, дабы при составлении сиквейнов избежать секуляризации содержания церковной музыки. Полезно по окончании работы над освоением лексики сделать глоссарий. Он понадобится при составлении сиквейнов на этапе работы с музыкой.

На открытом занятии 4 декабря 2014 г. в рамках проходившей в Петрозаводске конференции «Современные технологии преподавания в творческом вузе» года студенты составляли синк-

вейны по *Kyrie* из Мессы папы Марчелло Палестрины. В ходе групповой работы у студентов возникли разные варианты существительных, прилагательных и глаголов, а также фраз, имеющих ключевое значение. Такое разночтение весьма полезно, оно помогает студентам понять, почему сюжеты и образы Евангелия в принципе неисчерпаемы для музыкального воплощения на протяжении многих столетий.

Наука о музыке в течение многих десятилетий занимается изучением музыки как формы интеллектуальной деятельности. Арановский, в частности, предлагал, подойти к изучению этой проблемы с точки зрения *композиторской практики*. Он считал правомерным «рассмотреть вопрос о том, *как*, с помощью каких психологических механизмов композитор принимает то или иное решение. Например, *сознательно ли*, т.е. на основе рассуждения, прибегая к тем или иным доводам, к своему опыту, своим знаниям. Если дело обстоит именно так, то мы смело можем утверждать, что он при этом совершает некие мыслительные действия». Музыковед совершает мыслительные действия в процессе слушания музыки как художественного феномена и как формы интеллектуальной деятельности человека.

Создание ментальной карты развивает интеллект и укрепляет память — качества необходимые специалисту-музыковеду независимо от области его будущей профессиональной деятельности. Ментальная карта эффективнее конспекта, потому что при составлении её изучение материала идет быстрее. Ментальные карты можно использовать для закрепления знаний при самостоятельной работе и при изучении новой темы; также их можно использовать в случаях необходимости концентрированно изложить большой объем информации, для составления презентаций, при подготовке к выступлениям.

Большой эффект дает составление ментальных карт по музыке авангарда. Когнитивная установка при формировании компетенций с использованием технологии критического мышления — установка на личность композитора (*homomusicus*), а не на музыкальный текст. Такая когнитивная установка, понимаемая как парадигма музыковедческого мышления, при изучении данной дисциплины позволяет студентам четко разграничить предметные области дисциплин «История современной музыки» и «Музыкально-теоретические системы», в действительности имеющие точки соприкосновения. Использование данной технологии исключает нежелательное дублирование учебного материала и позволяет студентам услышать и осознать известные им музыкальные феномены, имена, события, в другой «оптике». При изучении темы «Дармштадские международные летние курсы новой музыки и западноевропейский послевоенный музыкальный авангард» студентам был дан список литературы и предложен алгоритм составления ментальной карты.

Компоненты ментальной карты:

• объект внимания (в данном случае Дармштадские международные летние курсы как историко-культурный феномен; объект заявлен как тема «Дармштадские международные летние курсы новой музыки и западноевропейский послевоенный музыкальный авангард»;

• основные темы и идеи, связанные с этим феноменом (в данном случае ценностные установки послевоенного музыкального авангарда; имена руководителей летних курсов и их концепции курсов; имена музыкантов, причастных к Дармштадским курсам; личностные взгляды и идеи композиторов послевоенного музыкального авангарда; музыкальные произведения авангардных композиторов);

• ветви, соединяющие объект внимания и связанные с ним основные идеи и темы (см. предыдущий пункт).

Составление карты:

• для работы над картой используется клавиша «Вставка»; с помощью фи-

гур и цвета создается визуальный образ процесса мышления и структурирования информации;

• объект (охарактеризованный как тема) обозначается словом, словосочетанием или символом (аббревиатурой) и располагается в центре листа (файла);

• рисунок (знак), символизирующий объект, должен вызывать ассоциации, создавать образ;

• каждое вытекающее из центрального образа понятие обозначается одним словом, вызывающим ассоциации и создающим образ;

• можно вначале зафиксировать цепочку ассоциаций, а затем определить их место в ментальной карте;

• все повторяющиеся ассоциации обозначаются одним словом;

• от центрального объекта (темы) нужно нарисовать ветви, соединяющие объект с вытекающими из него образами;

• на одной ветви пишется одно слово;

• карта может расширяться до полного исчерпания возможностей вывести из центрального образа (понятия) новых образов (идей и понятий);

• для разных ветвей используются разные цвета.

Рекомендации:

• после окончания работы над составлением ментальной карты посмотрите на нее «с высоты птичьего полета» и оцените, насколько сделанное вами соответствует задуманному результату; в случае необходимости внесите в карту коррективы;

• процесс составления карты не должен восприниматься как тяжелая работа; перед составлением карты настройтесь на то, что по окончании работы вы сделаете для себя маленькое открытие;

• работа над картой должна приносить удовольствие от самого процесса графической фиксации мысли и внутреннего слуха в яркой образной форме.

Применение технологий критического мышления в консерватории при изучении музыкально-исторических дисциплин — дело достаточно новое, но уже получившее положительную реакцию студентов. Составление синквейна и ментальной карты повышает эффективность работы студентов в группе, не говоря уже о том, что в этот процесс активно вторгается ролевая игра, обеспечивая мультипликативный эффект обучения.

---

1. Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности/ ред.-сост. М. Г. Арановский. — М.: КомКнига, 2007. — С. 12–13.

2. Лебедев С., Поспелова Р. Musicalatina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. — СПб.: Композитор, 2000. — 256 с.

3. Технология «Развитие критического мышления» [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://74214s002.edusite.ru/p66aa1.html, свободный. — Загл. с экрана.

4. Технология «Развитие критического мышления через чтение и письмо» [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://tech-lyceum.ru/3/ttt.htm, свободный. — Загл. с экрана.

The report describes the application of the technology of critical thinking development (mental map and cinquain) on practical lessons on the subject «The history of foreign music.» The technology is universal and can be used in the study of any discipline curriculum in high schools, colleges and music schools.

Key words: *technology, critical thinking, musical high school, music history, mental map, cinquain*

УДК 78.01

Н. А. Давыдов

Научная терминология — фактор интеллектуализации музыкальной педагогики

(К проблеме формирования самостоятельности профессионального мышления молодого исполнителя)

В статье указывается на отставание музыкально-исполнительской педагогики от современного развития научно-теоретических достижений исполнительского музыкознания. Ставится задача внедрения научно обоснованных понятийно-терминологических систем в музыкально-исполнительскую практику. Приведены примеры понятий и терминов, характеризующих широкий круг аспектов.

Ключевые слова: *авторская интенция музыкального произведения; акустика музыкального инструмента; акцентуация; артистизм; атакировочные штрихи; исполнительское творчество; музыкознание; исполнительское интонирование; интерпретация; исполнительское музыкознание; ритмодинамика исполнительского процесса.*

История мирового музыкального искусства чрезвычайно богата достижениями методологии и методики, в которых обобщен многолетний исполнительский и педагогический опыт в каждой его сфере, во всех формах исполнительства. Основа понятийно-терминологической системы отражает опыт музыкальной педагогики, которая сложилась на базе исполнительской практики видных музыкантов, а затем отделилась в самостоятельную отрасль как специальный предмет — методику музыкальных учебных заведений, которые готовят педагогические кадры.

Активизация научной деятельности на стыке XX-XXI столетий обусловила теоретическое обоснование специальной терминологично-понятийной системы как в отдельных инструментальных сферах, так и в целом — в музыкальной педагогике. Это может способствовать преодолению еще весьма распространенной эмпирики преподавания игры на музыкальных инструментах, созданию научно-теоретической базы формирования исполнительского мастерства, овладению студентами научно обоснованных понятий и терминов *исполнительской технологии*, призванной качественно раскрывать содержание исполняемого произведения, заложенное в его *риторике, форме, интонационно-образном художественном композиторском замысле*.

Анализ существующей методической литературы показывает, что в большинстве школ музыкально-исполнительских специальностей эта проблема не решается, чем тормозится процесс развития самостоятельности профессионального мышления моло-

дых музыкантов. В наше время активизировалась научная отрасль исполнительского музыкознания, которая существенно дополняет понятийную терминологию, где оптимально сконцентрированы средства и приемы сугубо исполнительской — риторической, артикуляционной, художественно-образной, интерпретационно интонируемой речи. Поэтому целесообразно обратить внимание педагогов всех звеньев обучения к уже апробированной технологической терминологии, которая используется преподавателями НМАУ им. П. И. Чайковского, в частности, в специальных классах кафедры народных инструментов.

Исторически сложились две разновидности музыкально-исполнительской терминологии: общая и инструментально специфическая. Обе являются следствием обобщения эмпирически исполнительского и педагогического опыта, отраженного в терминологических словарях, посвященных переводу иностранных слов и понятий, либо трактовке характеризующего их значения на языке оригинала (как, например, в Словаре музыкальных терминов Б. Яворского, в «Словаре жанровой терминологии» Е. Юцевича).

Бурное развитие научно-исследовательской работы в области музыкального исполнительства сегодня актуализировало проблему обобщения и пропаганды выводов и рекомендаций ученых. К сожалению, безусловная художественная ценность научных достижений в направлении исполнительского музыкознания еще достойно не оценена музыкальной педагогикой из-за отсутствия надлежащей информации; большинство этих материалов, исследовательских выводов, рекомендаций, попадая на стеллажи библиотек, разрознены, не включаются в учебный процесс педагогической практики, в процесс формирования методического методологического мышления в практику исполнительского искусства, как в отдельных его разновидностях, так и в целом, как прогрессивная тенденция, направленная на интеллектуализацию музыкального исполнительства.

Известно, что каждое научное понятие, термин несет сгусток информации, в которой обобщен опыт исполнительской, педагогической, методической практики и теоретических обоснований. Именно поэтому овладение исполнительским искусством, сочетаемое с параллельным усвоением научной понятийно-терминологической системы, должно активизировать профессиональный интеллект исполнителя и создавать глубинную научно-теоретическую методологическую базу как отдельного исполнителя, так и образовательной системы в данной области музыкального искусства в целом. Такой словарь нужно последовательно изучать в курсе специальной теоретической методики по каждой специальности (инструментальной, ансамблевой, вокально-хоровой, дирижерской) с целью интеллектуализации музыкально-исполнительского интерпретаторского искусства и на этой основе активизировать ускорение процесса формирования *самостоятельности* мышления молодых исполнителей.

На сегодня нами собрано и рекомендуется весьма широкое поле понятий и терминов, призванных активизировать собирательно-образное, ассоциативное, стилевое, национально выраженное, интерпретационное и технологическое, а также культурологическое мышление будущих музыкантов. Словарь является актуальным для включения в лекционные курсы специальных методик по всем *музыкальным дисциплинам и исполнительским специальностям* с такой рубрикацией: «артистизм», «исполнительское мышление», «жанрово-стилевое мышление», «инструментальная специфика», «история исполнительства», «работа над музыкальным произведением», «культурология», «школы», «технологическое мышление», часть которых получит освещение в этой статье.

Данная форма словаря является экспериментальной попыткой использования его не только как справочника, а и

для целостного чтения в лекционном курсе методики. Представленные в нём понятия и термины несут информацию для научного обогащения исполнительского музыкознания и должны усваиваться студентами в лекционном курсе по теоретической методике.

Артистизм

Артистизм

Два аспекта коммуникативного самовыражения психического взаимообщения музыканта со слушательской аудиторией: внешняя театральность и глубокая содержательность музицирования на сцене [7, с. 45]; «исполнительские выразительные средства», «интерпретаторское мышление».

Классификация типов темперамента музыкантов: Рассудительный, импульсивно-романтический, конструктивный, артистический, пластический, увлекающийся, бойцовский, лирический, пассивный, аморфный, чувствительный, вулканический, инертный, сумбурный, боязливый [7, с. 46].

Исполнительское мышление

Ассоциативность музыкального мышления

Образные представления под влиянием музыки (слухо-моторные, зрительные, эмоционально-чувствительные) в сравнении с впечатлениями от наблюдения за внемузыкальным миром [7, с. 36].

Исполнительский слух

Включает три параметра слушания:

• горизонтальное: в воображении, внутреннее, слухо-моторное, упреждающее, контролирующее и коррегирующее;

• многоплоскостное: ощущение параллельных компонентов фактуры, оркестровых, хоровых партий, окружающей среды, акустики зала, в котором исполняется произведение;

• фоническое: вертикальная перспектива соотношения громкости, звучание фактуры музыкального произведения: основного рельефа крайних голосов, вспомогательных, связующих, подголосков, гармонических тонов, звучность тишины мягких окончаний и начал мотивов и фраз, тишины в паузах и цезурах — в музыке с гомофонным изложением, а также фонической перспективы, достигаемой артикуляционно-штриховыми средствами в полифонии [7, с. 126].

Исполнительский тонус

Это психологический процесс модифицирующего эмоционального переживания исполнителем характеров звучания, адекватного развертывания художественно-образной системы во время исполнения музыкального произведения[7, с. 46].

Диалогичность исполнительской музыкальной речи

Это сопоставляемость элементов горизонтальной и вертикальной структуры музыкального произведения как необходимое условие грамотного воплощения разнообразной образной контрастности, архитектоники целостного музыкального произведения в процессе его артистического воплощения.

Эмоциональное мышление

Зрелость музыкального мышления как основная цель воспитания музыканта-исполнителя и необходимое условие художественного мастерства рассматривается нами именно в аспекте специфики исполнительского мышления. Сюда входят: контроль качества и образности звучания, т. е. узко направленное мышление исполнительскими средствами (динамическое, фоническое, артикуляционное, логически-последовательное, агогическое, тембровое, др.), а также мышление в широком значении: интерпретаторское, художественно-образное, драматургическое, психологическое, ассоциативное, инструментальное др. [7, с. 37].

Национальная характерность исполнения

Исполнительские подходы в художественном воплощении национальной идеи составляют сложную и чрезвычайно интересную систему взаимодействия признаков, должных быть уловленными и классифицированными современ-

ным исполнительским музыкознанием. Современное слышание от *исполнителя*, а не от гипотетической уникальности-совершенства композиции, «вычитываемой» непосредственно из записи нотного текста, образовало поворотный момент в развитии музыкознания. Утверждение исполнением вариантной множественности произведения в его звуковой вещественности неизбежно вызывает к жизни проблему градации проявления национальной выраженности творчества. [7, с. 22].

Этнологическая культура

Знаковые факторы культуры, в том числе и звуковая деятельность, являются показателем способа мышления людей определенной эпохи, создают самобытные символы этнической культуры, в частности, украинской [7, с. 135].

Этнология

Активизирует архаические пласты национальной, в том числе украинской, белорусской культуры.

Этнопсихология

Рассматривает человеческую сущность в музыкальном интонировании как общую для этносов разных народов.

Единство эмоционального и рационального факторов в исполнительском процессе

Две основные составные типологизации исполнительской личности (эмоционального и рационального типов). Существуют так называемые ситуационные художественные эмоции. Их сочетание путем своевременного (в период домашней роботы над музыкальным произведением) внедрение в русло развертывания содержания музыкального произведения способствует формированию психотехники артиста и стабильности игры на сцене.

Единство композиторского и интерпретаторского аспектов музыкального мышления. Основа исполнительского искусства интонируемого смысла.

Единство логики микроструктуры с логикой музыкально-игровых движений. Основа всесторонней комплексности исполнительского мастерства [7, с. 66].

Единство вертикального и горизонтального динамического напряжения.

Фактор полноценного акустически-динамического и тембрового озвучивания музыкального произведения [7, с. 135].

Единство понятий «техника от смысла» и «техника от клавиатуры»

Выразительное смысловое интонирование включает и чисто двигательно-эффектный, «спортивный» компонент [7, с. 136].

Жанровая метрика

Метрическая пульсация с распределением акцентуации сильных и слабых долей такта в зависимости от танцевального либо песенного характера музыкальных произведений разных эпох и народов. Способствует воспитанию исполнительской жанрово-стилевой культуры в раскрытии художественного содержания разнообразных музыкальных произведений [7, с. 96].

Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке

Жанровый генезис углубляет понятия о программности и функциональных уровнях исполнительской формы, об исполнительской стилистике и исполнительской семантике, расширяя пути сближения теории исполнительства и музыкознания; специфическая форма общения в «пространстве» социологизированного слушательского сознания в кругу контекстных условий формирования данного сознания.

Жест как разновидность межличностного общения

Сфера заинтересованности лингвистики, этнографии, этнопсихологии и др. Как разновидность межличностного-музыкального общения путём сосредоточенности внимания на существенных моментах творческого исполнительского процесса [7, с. 56].

Надэкспрессивность интонирования в хоровом искусстве связана с новейшими превращениями речевых основ музыки. Включает ряд новых понятий: музыкальная надэкспрессия, надэкспрессивное мышление в музыке, над-

экспрессивное значение (надэкспрессивная символика), надэкспрессивное интонирование, типы надэкспрессивных исполнительских средств, надэкспрессивные хоровые произведения, надэкспрессивный стиль [2, с. 12-13].

Жанрово-стилевое мышление

Барокковые жанры

«Жанровый каталог» барокко чрезвычайно богат явлениями, в которых собраны характерные черты мировоззрения целой эпохи (начало XVII ст.), когда зарождается основа для развития музыкального искусства, и потому не имел своего дальнейшего развития в музыке классиков и романтиков. Они являются своеобразными символами, олицетворениями бароккового этапа музыкального мышления. [13, с. 15–16].

Джазология

В связи с нестабильностью понятийно-категориального аппарата джаз определяют по-разному:

• как важный пласт современной музыкальной культуры (В. Конен);

• как вид музыкального искусства (словарь по эстетике);

• как род профессионального музыкального искусства (В. Фейертаг);

• и как один из видов массовой музыки, либо музыкальный жанр (В. Александров)[7, с. 227].

Эстрадно-джазовая музыка

Существует различие между «легкой» эстрадной и «серьезной» джазовой музыкой, которая проявляется в специфичности музыкального языка, импровизационной основе джаза, оригинальном звукопроизношении и фразировке, сложной многоплановой ритмической структуре, интонационном строе, который допускает отклонения от темперации [3, с. 13-15].

Жанрово-стилистическая модель

Включает множественность трактовок понятия «жанр», что обусловлено наличием разных аспектов его рассмотрения: от художественно-морфологических до сугубо музыковедческих, от четких видовых дифференциаций до полижанровых образований. Наиболее распространена дифференциация жанров на первичные и вторичные.

Вторичные жанры отличаются по типам либо по условиям музицирования. Эти две группы также могут быть представлены значительным количеством вариантов. Так, первая подгруппа вторичных жанров (по типу музицирования) логично делится на те, которые связаны со стабильными образцами формотворчества (фуга, рондо, соната) и те, которые определяются особенностями исполнения (бурлеска, юмореска, импровизация). Эта классификация направлена не на всесторонний охват жанровых явлений, а на определение основных групп и примеров, которые их конкретизируют.

Важным является также обязательность учета взаимосвязи между первичными и вторичными жанрами. Любой вторичный жанр может нести в себе черты первичных жанров, которые в определенном контексте признака вторичности получают значение основных. И наоборот — бытовые формы первичных жанров раскрываются во множестве проявлений и разновидностей вторичных жанров. Понятие «стиль» также многопланово, как и понятие «жанр».

Даже исторически стилевые явления развиваются по схожим принципам: от строгой дифференциации «высоких» и «низких» стилей, через их взаимодействие до полистилистики XX столетия.

Наиболее удобной является система стилевых образований, которая складывается из трех уровней: индивидуальный стиль композитора, стиль направления или школы, и стиль эпохи. Существует тесная связь этих уровней между собой, что проявляется во взаимноуровневом определении более конкретных проявлений через обобщающие (от индивидуального стиля до стиля эпохи) и, наоборот, от стиля эпохи до индивидуальных проявлений.

Дальнейшее их существование обусловлено переходом на уровень школ или направлений с обязательным обозначением ретроспективного источника

генетических черт, особенно через префикс «нео»: необарокко, неокласицизм, неоромантизм. Префикс «пост» менее функционально определен. Он фиксирует лишь временную последовательность [11, с. 13–14].

Индивидуальный стиль музыканта-исполнителя

Имеет три аспекта: диалектический, онтологический, музыкально-функциональный.

Диалектический аспект музыкально-исполнительского стиля предусматривает определение роли данного явления в процессах музыкального стилеобразования, в котором фигурируют две основные проблемы. Первая касается взаимовлияний разных уровней музыкально-исполнительского стилеобразования (индивидуальный музыкально-исполнительский стиль, национальный музыкально-исполнительский стиль, музыкально-исполнительский стиль исторического периода, др.), вторая — специфики, связанности исполнительского стиля и композиторского стиля.

Онтологический аспект индивидуального стиля музыканта-исполнителя — это функция определенной организации системы средств музыкальной выразительности.

Данный аспект является определяющим также для характеристики музыкально-исполнительского стиля как показателя специфики композиторского исполнительского интонирования, которое раскрывается последовательно на каждом из трех звеньев коммуникативной цепочки композитор — исполнитель — слушатель.

Инструментальный фольклоризм

Традиционные приемы народных музыкантов-певцов как фактор сохранения национальной самобытности музыкального исполнительства, дальнейшего развития интерпретаторского и технического мастерства в инструментальном профессионально академическом искусстве.

Типичные приемы барокко:

• Прием восьмушки (чередования легато шестнадцатых с нон легато восьмых);

• прием фанфары — исполнение арпеджированных последовательностей нон легато (И. Браудо).

Исполнительские выразительные средства

Вибрато

Оживление выразительности звучания путем активизации чередования громкости, и тембра [7, с. 134].

Внутренняя ритмика выразительных средств

Художественно-целесообразное соотношение композиторских (стабильных) средств музыкальной выразительности и исполнительских (мобильных) средств как основа профессиональной интерпретации музыкального произведения.

Внутренняя ритмика в штрихах проявляется периодической повторяемостью заданного характера линеарно-мелодического движения: меры активности атакировки в атакировочных штрихах (см. атакировочные штрихи); меры выдерживаемости длительностей в штрихах нон легато и стаккато; полноты и логичности соотношения между выразительными элементами в комбинированных штрихах, разнообразия пульсирования микро-метрических единиц в тремолировании, др. [7, с. 116].

Динамика

Имеет узкое (громкостное) и широкое значения. В узком значении, как процессуальная и контрастная, динамика, выполняет роль изящной разнообразной нюансировки и непосредственного эмоционального влияния на слушательскую аудиторию; она функционирует по законам аналогичным проявлению человеческих эмоций.

В широком значении динамика включает, кроме громкости, также и все другие средства исполнительской речи, призванные влиять на эмоциональную напряженность и сопряженность (термины Б. Асафьева), в частности, длительностная и голосовая масса, темпоритмо-динамика, агогика, артикуляция и тембр.

Громкостная динамика

Средство подробного микро-макро-интонирования, а также эффективный исполнительский способ общения со слушателем, поскольку развивается процессуально и контрастно аналогично проявлению человеческих эмоций [7, с. 116].

Динамика в штрихах, связанных с атакировкой, проявляется характером вхождения в звук: мягким, твердым, резким; в раздельных штрихах — мерой полноты выдерживаемых звуков, то есть их массой (постоянной либо модифицирующей); в штрихах легато и легатиссимо — напряженностью сливающихся тонов.

В комбинированных штрихах уровень динамической напряженности сопряженности создается суммой названных средств и приемов [7, с. 116].

Динамическая вводнотонность

Условное название предкульминационной прогрессирующей громкости как технологический способ смысловой доминантности, «вливания» в интонационно опорную точку; эмоционально-содержательно адекватна напряженности тяготения верхнего либо нижнего вводного тона в основной.

Условием виртуозного осуществления динамической вводнотонности является максимальное выдерживание крещендируемых тона или тонов [7, с. 120].

Динамика мелодико-гармонических связей

— определяет целостность контекста музыкального произведения;

— придает сугубо аналитическим представлениям содержательность, чувствительность восприятия;

— преодолевает границы, которые отделяют составные элементы один от другого;

— определяет целостность, в которой отдельные элементы при определенных условиях предстают неотделимыми.

Мелодия и гармония как система соотносимых понятий выявляют предельную степень выражения интегральных связей; взаимосвязь является условием их сосуществования» [5, с. 15–19].

Динамика мелодико-гармонических связей

Основанная на ладовом тяготении, она несет главное содержание композиторского замысла и потому в представлении исполнителя проходит на первом плане внимания.

Параллельно, ритмодинамика артикуляционно-штриховых и громкостных средств призвана раскрывать логику соотношений мелодико-гармонических связей путем реализации вертикальной и горизонтально-процессуальной сопряженности в конкретном интерпретаторском звукотворчестве [7, с. 118].

Электронная модификация баянного звука

Имеет несколько параметров:

— приспособленность звучания к любой акустике помещений, залов;

— эстетичность сочетания с другими музыкальными инструментами;

— регулируемость динамического соотношения звучности и тембра двух клавиатур;

— яркость высокого регистра;

— богатство тембровой палитры и «диффузию» красок звукорядов;

— гибкость нюансировки в атаке, продлении и завершении звука;

— возможность художественного использования остаточной послезвучности и педальных фонических звучаний;

— возможность не только динамического, а и интонационного вибрато, то есть, перехода к нетемперированной звучности» [15, с. 18-20].

Закон образования штриховой системы

Характеризующее проявление исполнительских средств: динамики, внутренней ритмики, артикуляции и тембра в произношении звуков.

Динамика проявляется:

— в атакировочных штрихах — мерой концентрации громкостного напряжения в начале звука (мягкой, четкой, резкой), при любом нюансе (от пианиссимо — до фортиссимо);

— в связных штрихах — мерой наплыва соседних тонов (легатиссимо — более напряженное, чем чистое легато-леджьеро);

— нон легато более напряженное своей массой, чем стаккато.

Внутреннюю ритмику любого штриха составляет неизменная повторяемость любого штриха в линеарной последовательности (стаккатность, нон-легатность, легатность, мягкость атаки, маркатность, сфорцандность). Названным соответственно характеризуется мелодическая линия (как певучая, гротескная, торжественная, лирическая, танцевальная, маршевая и т. п.).

Артикуляция в штрихах выявляется характером членения целого;

• сочетаемостью раздельного;

• характером соотношения прерывистого и беспрерывного звучаний;

• характером прекращения звуков и цезур между ними;

• характером связности тонов; глубиной легато.

Тембровые оттенки в штрихах создаются специфическим проявлением глубины, динамики и внутренней ритмики.

Таким образом, характеризующий аспект динамики, внутренней ритмики, артикуляции и тембра в контексте интерпретаторского интонирования составляют основу дифференциации штрихов не только по принципу «связно-раздельно», а и по другим признакам: мягко, активно, резко, кантиленно, кратко — с определенным ритмоинтонационным произношением и тембром [7, с. 122].

Интерпретаторское мышление

Авторская интенция музыкального произведения

Сущность авторского замысла, интерпретированного, то есть последовательно исполненными и сформулированными им самим цели, задач, импульсов, которые вдохновили художника избрать определенный жанр, комплекс выразительных средств, выстроить ту или иную образную концепцию, проследить: для кого, для чего и из каких соображений композитор пишет произведение [7, с. 63].

Авторская концепция

Смысл интонации в каждый миг, сопряжение моментов и в целом [1, с. 379].

Актуализация музыкального произведения в исполнительском интонировании.

Это такой способ выявления смысла музыкального произведения, которое исполняется в ситуации коммуникативного акта между исполнителем и слушателем и генерирует новую информацию.

В аспекте актуального интонирования музыкальное исполнительство рассматривается как самостоятельная творческая практика, то есть особый способ закрепления, творения и развития музыкального опыта человека.

Условием актуального интонирования является способность чувствовать музыкальные интервалы (в том числе и паузы) по горизонтали и по вертикали в их смысловом упорядочении, создавать ощутимую энергию напряжения в процессе исполнения нотного текста, концентрируя весь жизненный (в том числе и художественный) опыт, вследствие чего и возникает возможность включения слушателя в исполнительство, которое предусматривает, прежде всего обращенность к слушателю, который не является пассивной воспринимающей стороной, а претворяется на полноправного участника художественной коммуникации.

Актуальность музыкально-исполнительской практики реализуется, во-первых, как звуковая форма бытия музыкального произведения, во-вторых, как специфическое качество исполнительского текста, который репрезентует его теперешний статус, провоцирует вопросы о современности и является симптомом конкретного места и часа.

Музыкальное исполнительство рассматривается как определенный аналог устного дискусса, неотъемлемым компонентом которого является, как известно, интонирование, которое имеет две составляющих. Одна — нормативная, которая требует четкого прочтения нотного текста, то есть технично грамотного воссоздания его во всех деталях, включая ремарки, артикуляционные и динамические обозначения, др. Это фундамент не столько профессионализма, сколько ремесла.

Однако есть и другая, которой в современной практике увлечения виртуозностью не придается надлежащее значение. Имеется в виду коммуникативная составная интонирования. Как коммуникативная деятельность интонирование содержит в себе четыре основных признака: по ним определяются ценностные горизонты, ставится цель, организуются средства и предполагаются результаты. Все это вместе ориентировано на понимание и сочувствие, без которых невозможно донести идеи, заложенные композитором в нотном тексте, до слушательской аудитории.

Нельзя упустить из внимания, что в музыкальном интонировании как интерпретации, с одной стороны, и коммуникативного действия, с другой, принципиально разные задачи, средства «свидетельства правильности».

В первом аспекте — это адекватность авторскому замыслу, во втором — полноценный интерактивный контакт, участие в диалоге.

Актуализация музыкального произведения в исполнительском интонировании и допускает установление такого диалога со слушателем [4, с. 12-13].

Исполнительское творчество

Создание реального музыкального художественного образа на материале данных музыкального, воображаемого композиторского замысла и исполнительских выразительных средств, интерпретаторского мышления, театральности публичного представления [6, с. 31-34].

Чувство художественной меры в применении инструментальных выразительных средств выявляется:

• в мере стаккатности, мягкости, резкости, полноты, связности, громкости звучания и их сопоставления;

• в ощущении темпа, других средств воплощения музыкальной мысли, интерпретаторского видения музыкального художественного образа [7, с. 66].

Вокализация исполнения мелодии

Впевание тона в тон в контексте с логикой развертывания мелодической горизонтальной структуры музыкального произведения [7, с. 134].

Горизонтальная перспектива

Диалогичность динамического сопряжения в произношении структурно-смысловых соотношений [7, с. 135].

Импровизация (композиционная)

Имеет разновидности:

• средствами (вокальная и инструментальная);

• составом (сольная и ансамблевая);

• горизонтальным и вертикальным принципами (одноголосие и многоголосие);

• техникой (мелодические украшения колорированием и диминированием) и присоединением голосов — органум, дискант, контрапункт (абсолютная импровизация всей музыкальной канвы, которая звучит одновременно по всей вертикали);

• масштабом (частичная импровизация одного голоса на фоне музыкальной канвы, которая сохраняется на протяжении всей музыки, которая звучит;

• интерлюдия и импровизация, которая включается между частями созданной и исполняемой согласно с нотной записью музыки);

• формой — свободная импровизация связана с заданным музыкальным материалом» (Е. Ферган).

Переложение как процесс переосмысления средств оркестровой выразительности строится на:

• выявлении логики музыкального мышления, интерпретационных аспектов в процессе познания симфонической партитуры с точки зрения стилевого, интонационного и структурного анализа;

• определении основных принципов переложения и систематизации их технологического и художественного содержания;

• рассмотрении предпосылок создания новой темброво-интонационной системы как основы новой звучности при переложении музыкального произведения для оркестра народных инструментов;

• направленность переосмысленного оркестрового эквивалента звучания на исполнительскую интерпретацию [8, с. 16-17].

Подтекст музыкального произведения

• программа влияния на будущих зрителей-слушателей;

• основное произведение на сцене;

• внутренняя логика произведения как основа в поиске мотивации поведения героев на сцене (исполнителей музыкального произведения);

• внетекстовая смысловая реальность музыкального произведения;

• виртуальная сумма возможных интерпретаций, на которые могут влиять:

• аудио и видеозаписи исполнений произведения;

• реальные интерпретации, когда-то слышанные данным человеком;

• музыкально-критические статьи по результатам исполнений;

• варианты музыкального анализа произведения, которые интерпретируют его содержание;

• зафиксированные в нотной записи обработки как показатель скрытых возможностей текста;

• музыкальный контекст произведения;

• автокоммуникация (авторский подтекст);

• взаимодействие текста и подтекста;

• перевод подтекста в текст или закладывание подтекста в текст как потенция, которая может быть реализована.

Функция подтекста, так же как интерпретация, происходит лишь в актуальной жизни музыкального произведения в момент его реализации; реализованные подтексты могут составлять новые тексты. Подтекст можно воспринимать, ощущать,… но только лишь мы его описали, сформулировали — мы создали новый текст...» [9, с. 13-14].

Инструментальная специфика

Басовый вокал

Тембровая динамика низкого человеческого голоса, которая дифференцируется в разнообразной содержательности басовых партий с амплуа «персонажей-резонеров — анти-резонеров как комбинаторного обращения качеств, соотносительна или с пассионными коллизиями, которые утверждают позитивную героику, или с дифференцированием на резонеров и волеизъявляющих свою сущность индивидов, которые претворяют волю в действие-зло, или утверждаются пассивным либо активным противостояниям злу. Басовое пение не менее, чем фальцетно-«осветленное», воплощает надбытовой тонус выражения, сакральный смысл певческого «произношения» в целом, представляя одновременно полноту человечески-говорящей природы звукотворчества» [14, с. 11-14].

Баянный ансамблево-оркестровый инструментализм

Монотембральный оркестрово-ансамблевый стиль как проявление «неоклассических» тенденций музыки прошлого XX столетия, в которой баянный оркестр-ансамбль существовал как альтернатива симфонически-романтической «многокрасочности» тембров подобно оркестру-ансамблю народных академических инструментов, симфоническому духовому оркестру, ансамблю духовых, капелл бандуристов, ансамблей баянистов и др. [10, с. 11-14].

История исполнительства

Тембровая эволюция в украинской народно-оркестровой музыке

В основе тембровой эволюции действуют такие факторы:

• типологизация тембров в трех главных формах (тембр одного инструмента);

• натуральный тембр, созданный сочетанием одинаковых либо однотипных инструментов (ансамблевый);

• комбинированный тембр, созданный одновременным звучанием разных инструментов и оркестровых групп (оркестровый);

• иллюзорный тембр, обусловленный влиянием пяти основных факторов: регистра, динамики, гармонии, артикуляции фактуры;

• результатом чего является образование четырех видов иллюзорного тембра:

• регистрового, динамически-артикуляционного, гармоничного и фактурного;

• тембровой напряженности одного инструмента, которая способна пробить толщу оркестровой звучности.

Сочетаемость разных тембров может давать микстовые варианты тембров. Отражением тембровой эволюции стала классификация составов оркестров народных инструментов: струнно-смычкового и струнно-щипкового [12, с. 15-16].

Таким образом, результатом чрезвычайной активизации научно-исследовательской деятельности во всех основных сферах украинского музыкального исполнительства за последние десятилетия стало расширение понятийно-терминологического аппарата и, в целом, уже представляет данную область музыкальной теории — «исполнительское музыкознание».

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс // Асафьев Б.В. Избр. Труды. — Т. 5. — М., 1971. — С. 379

2. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: автореф. канд. дис.: наук. кер. О. В. Сокол. — Одеса, 2005. — С. 12–13.

3. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ- початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. канд. дис.: наук. кер. М. В. Черепанін. — Харків, 2007. — С. 13–15

4. Верба О. Варіантність у творчому процесі: атореф. канд. дис.: наук.кер. В.Г.Москаленко. — Харків, 2002. — с.18–19

5. Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура»: автореф. канд. дис.: наук. кер. М. П. Калашник. — Одеса, 1980. — С. 15–19

6. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: автореф. докт. дис.: наук. кер. А. П. Лащенко. — Київ, 2000. — С. 31–34

7. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. — Київ, 2010. — С. 399

8. Дейнега В. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності: автореф. канд. дис.: наук. кер. М. А. Давидов. — Одеса, 2006. — С. 16–17

9. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору: формування і функціонування: автореф. канд. дис.: наук. кер. І. А. Котляревський. — Київ, 2004. — С. 13–14

10. Калмиков С. Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичній стильовій проекції: автореф. кнд. дис.: наук.кер. О. М. Маркова. — Одеса, 2005. — С. 11–14

11. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття: автореф. канд. диС. : наук. кер. І. А. Котляревський. — С. 13–14

12. Трофимчук О. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці: автореф. канд. диС. : наук. кер. М. А. Давидов. — Київ, 2007. — С. 15–16

13. Тукова І. Функціонавуння інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. канд. диС. : наук.кер. М. А. КоваліноС. — Київ, 2003. — С. 15–16

14. Хон Чен. Феномен тембру-амплуа баса в оперному співі ХІХ-ХХ століть: автореф. канд. дис.: наук. кер. О. М. Маркова. — Одеса, 2008 — С. 11–14

15. Чайка Е. Национальная характерность как семантическое свойство исполнительской интерпретации: автореф. канд. дис.: науч. рук. Е. Н. Маркова. — Одесса, 2007 — С. 22

16. Шаров В. Расширение музыкально-выразительных возможностей баяна в его электронной модификации. — Автореф. канд. дис..., Киев, 1992. — 22 с.

The article indicates discrepancy between musical and performing pedagogics and modern development of scientific-theoretical achievements of performing musicology. The task of introduction of evidence-based conceptual and terminological systems in musical and performing practice for the purpose of activation of independence of professional thinking and in this way acceleration of process of formation of independence of creative, performing interpretation thinking of talented youth is set. Examples of the concepts and terms which characterize a wide range of aspects (technological, genre, stylistic, psychological, esthetic, art, theoretical) promoting formation of performing thinking of the young musician are given.

Key words: *author's intension of the music work; acoustics of the musical instrument; accentuation; virtuosity; attack strokes; performing creativity; performing process.*

УДК 78:159.9

JULIA KALEŃSKA-RODZAJ

Temperamental Determinanlts of Musical Performance Anxiety

96 young musicians (62 females and 34 males) aged between 16 and 20 years filled the Formal Characteristics of Behaviour — Temperament Inventory and Performance Anxiety Inwentory. Temperament structure among subjects with high PAI scores pointed to the effective stimulation regulation (high scores in emotional reactivity and perseverance accompanied by low scores in activity),but at the same time it was characterized by low adaptability to the conditions with high stimulative value. It turned out that perseverance is the temperament trait characteristic for male musicians. Females had significantly higher scores in PAI as well as in emotional reactivity and lower in endurance than males. The main predictor of performance anxiety level among Cracovian Musical College students was emotional reactivity (34% of the variability).

Key words: *musicians; musical performance anxiety; temperament; emotional reactivity*

Introduction

Situations of public exposition increase performance anxiety because of their considerable relation to one's self-esteem, competence and social needs (Chwedorowicz, 1990; Steptoe, 2001, McCormick & McPherson, 2003). Due to the fact that a musician's profession involves giving recitals, performance anxiety is an important and constantly present disturbing factor for many professional musicians (Fishbein, Middlestadt, Ottati, Straus & Ellis, 1988; Wesner, Noyes & Davis, 1990; Janiszewski, 1992; Marchant-Haycox & Wilson, 1992; Wilson, 1997).

In the literature dedicated to this subject the authors distinguish a few types of performance anxiety. These types include maladaptive (debilitating) versus adaptive (mobilizing) performance anxiety and reactive performance anxiety (resulting from bad preparation) (Sweeney & Horan, 1982). Referring to the temporal aspects of this phenomenon Kępińska-Welbel (1990) describes musical performance anxiety as a process which consists of three phases which are not limited to the time of public appearance: the pre-concert performance anxiety (related to a musician's preparation for the performance), the concert performance anxiety (accompanied by the sense of lack of control over one's performance) and the post-concert performance anxiety (a musician's retrospection of the performance accompanied by the cognitive dissonance between expected and obtained level of performance).

The study described in this article concerns maladaptive pre-concert performance anxiety experienced by the Cracovian Musical College students. Due to their age

(middle to late adolescence) and relatively small concert experience those students are especially vulnerable to the negative impact of such situation (Manturzewska, 1974; Sosniak, 1986, as cited in: Gabrielsson, 1999; Sękowski, 1989; Dymon, 1997).

In earlier studies the researchers often took into account personality and situational factors which condition and increase performance anxiety (see review by Gabrielsson, 1999). However, no particular attention was paid to the influence of temperamental factors related to the self-control and sex on performance anxiety. We decided to analyze this influence for the following reasons.

Firstly, earlier studies dedicated to the performance anxiety experienced by musicians were not sufficiently concerned with the question of its temperamental determinants. Results of two Polish researches which dealt with musicians' temperamental structure using Formal Characteristic of Behaviour — Temperament Inventory (FCB-TI) showed higher Sensory Sensitivity in musicians group (Jankowska, 1992, as cited in Zawadzki & Strelau, 1997; Chmurzyńska, 2012). This temperamental trait is defined as "the ability to react to sensual stimuli with low stimulative value" (Zawadzki & Strelau, 1997, p. 327). Jankowska concluded that this temperamental factor was the "special ability" of musicians in comparison with non-musicians (op. cit.). The results obtained by Chmurzyńska (2012) for the performers-participants in Chopin Competition showed, that while musicians obtain high stanine score at Sensory Sensivity, in comparison with non-musician groups they did not differ. Significant differences were noted in the Briskness, Perseverance, Emotional Reactivity range — professional pianists demonstrate lower level of these traits.

Secondly, temperament and performance anxiety have as their base the same processes of emotional arousal:

1) the system of temperament traits reflects a normal level of arousal characteristic of an individual (Zawadzki, Strelau,1997);

2) the level of performance anxiety depends on the intensity of arousal in a stressful situation. Performance anxiety can be regarded as a special form of general anxiety which is a much more complex phenomenon and has a broader scope as a psychological category (Craske & Craige, 1984). The most important motions which apply both to general anxiety and performance anxiety are activation and arousal. Psychological analysis concerning these constructs, made by Hebb (1955) and later by Duffy (1957), pointed to the elementary regulative mechanisms dealing with energetic and cognitive processes. Their elaboration can be found in Eysenck's and Gray's conception of temperament as well as in many other theories of personality and temperament (e.g. analysis made by Strelau, 1987). Such a system of psychological factors forms a complex pattern of interrelations between the indicated phenomena and opens up a possibility of searching for personality determinants of performance anxiety.

Thirdly, there are very few studies which take into account the sex differences in the context of performance anxiety. The results obtained in studies dedicated to general anxiety show that females are two to three times more vulnerable to the anxiety than males (American Psychiatric Association, 1994; Lewinsohn, Gotlib, Lewinsohn, Seeley, & Allen, 1998). These results are in line with the findings from studies focused on performance anxiety (Rae & McCambridge, 2004; Osborne & Franklin, 2002). Only a few studies point to more complex relationships such as the existence of sex differences in the context of responding to the performance situation and coping with performance anxiety (Abel & Larkin, 1990; Wolfe, 1990; Ryan, 1998, 2004).

The Regulative Theory of Temperament (RTT) by Strelau (1983, 1994, 2000) used as the basis of this research, provides an explanation of the fundamental mechanisms engaged in the activation regulation through the action. The term "activation" — crucial for this theory — was operationalized by "reactivity" and "activity". Summarising his own conception, Strelau (2000) wrote:

"Reactivity is a trait of organism which determines the greatness (intensity) of reaction characteristic for the individual" (p. 708). Low reactivity causes high demand for stimulation, and high reactivity leads to low demand. The source of stimulation includes one's own behaviour, inner state of the individual as well as physical and social surroundings. "The activity manifesting itself in quantity and range of actions being taken, characterized by certain stimulative value, plays an important role in the regulation of activation level" (ibid.). High activity level is accompanied by low reactivity and vice versa. The basic mechanism of action regulation consists in maintaining the optimal level of activation (Strelau, 1983, 1995b).

In the situations characterized by a very high stimulative value highly reactive individuals show decreased effectiveness when they do not have the possibility of lowering the stimulation level. Analogically, the decreased effectiveness can be observed among low- reactive people in conditions of very low stimulating value (Klonowicz, 1987). In situations exceptional in terms of motivational and social characteristics those differences may not manifest themselves in actions and can be transformed into psychophysiological or mental costs, which are higher for highly reactive people overburdened with intense stimulation. This means that the temperamental traits condition the adaptation to scholar and professional requirements (Strelau, 1983).

We assume that temperamental traits create a certain set of predispositions, which reflects the arousal level characteristic for the individual (Zawadzki &Strelau, 1997). The experienced performance anxiety level depends on the intensity of arousal provoked by stress (models extending the Yerkes — Dodson law, Wilson, 1997; Hardy & Parfitt, 1991). Such arousal is determined by the interaction between basic temperamental factors and particular situation. Keeping that in mind, we decided to search for temperamental determinants of performance anxiety.

The above deliberations allow us to put forward the following hypotheses:

1) *The temperamental structure of musicians differs from the structure typical for the general population, especially in terms of higher sensory sensitivity among musicians.*

2) *The level of pre-performance anxiety depends on the specific configuration of temperamental traits: low level of performance anxiety is related to the effective stimulation regulation.*

3) *Among musicians there are sex-related differences within temperamental traits and vulnerability to the performance anxiety.*

Method

Participants. The study was carried out on 96 students — instrumentalists (62 females and 34 males) in the senior years of the F. Chopin State Musical College in Cracow, aged between 16 and 20 (M = 17.8; SD = 0.61). Most of them were pianists (N = 71) and violinists (N = 25).

Materials and procedure. The research was divided into two phases, both of which took place during classes. In the first phase, the subjects responded to the Formal Characteristics of Behaviour — Temperament Inventory (FCB-TI) by Zawadzki and Strelau (1997). In the second phase they were asked to imagine themselves performing on the stage and subsequently to fill the Performance Anxiety Inventory (PAI) by Nagel, Himle and Papsdorf (1981).

Formal Characteristics of Behaviour — Temperament Inventory (FCB-TI). The inventory is based on the assumptions of Strelau`s Regulatory Theory of Temperament (1983). It includes 120 items, which create 6 scales: Briskness, Perseveration, Sensory Sensitivity, Emotional Reactivity, Endurance, Activity. The participant is required to give "Yes" or "No" answer to each item. This tool is characterized by good psychometric parameters, confirmed in a great number of studies (Zawadzki, Strelau, 1997).

The interpretation of results in FCB-TI may have two aspects: profile and functional one. Using the profile interpretation we can describe one's temperamental traits

one by one and his or her temperamental structure. It is also possible to analyse the stimulation regulation mechanisms. The functional interpretation deals with the meaning of traits and temperamental structure in the process of one's adaptation to the stimulative requirements of environment (Zawadzki & Strelau, 1997).

The Regulative Theory of Temperament describes two mechanisms of stimulation regulation. *Effective stimulation regulation* is the adequacy between external stimulation quantity and individual processing abilities: low abilities to process stimulation (low endurance and high emotional reactivity) are accompanied by low stimulation seeking, and high abilities to process stimulation (high endurance and low emotional reactivity) are accompanied by high activity.

Other trait patterns lead to the *uneffective stimulation regulation*: one's needs are contrary to his or her typical demand for stimulation. People with such temperamental configuration show a tendency to overstimulate themselves (excessive usual arousal) or understimulate themselves (insufficient usual arousal). The lack of effective stimulation regulation creates the *temperamental risk factor*. A long-lasting state of such incompatibility creates a risk of developing pathological behaviour (Strelau, 1995a).

Performance Anxiety Inventory (PAI). We used the Performance Anxiety Inventory (PAI) by Nagel, Himle and Papsdorf (1981, 1989) in order to assess individual performance anxiety levels. The inventory consists of 20 items concerning recital experiences of performance musicians. Because of using the visualization of performance music on a stage, our experimental version referred to immediate emotional state evoked. That's why we required "YES" (1 point) or "NO" (0 points) answers instead of 4-point scale answer originally proposed by authors. Due to this modification every participant could obtain from 0 to 20 points. Higher scores stand for intensive performance anxiety before the recital. The scale is characterised as being highly reliable (the α Cronbach index 0.89 for the whole scale), and the questions are formulated in a way allowing for subsequent assessment of all the three components of performance anxiety: physiological, cognitive and behavioural (Nagel et al., 1981, 1989).

Results

Musical performance anxiety. The distribution of the musicians' results in the Performance Anxiety Inventory (PAI) is close to normal[1] (M = 9.52, SD = 4.21), being slightly positively oblique — the results of more than 60% of subjects are above average (10 points). A mean female score stands at 10.95, SD = 3.83; a mean male score is 7.71, SD = 4.10. In our research the Cronbach's α index for PAI was 0.80, pointing to a high validity of its Polish version.

In order to verify the hypothesis about sex differences in the context of performance anxiety intensity we used the comparison of mean scores by Student's t test for independent samples. Females obtained higher scores in PAI (t (61) =-3.2, $p < .01$) than males.

Musicians' temperament structure. FCB-TI has separate norms for both sexes expressed on stanine scale. In order to check whether sex differences occur among musicians we compared mean raw scores obtained by the representatives of both sex groups using the t test for independent samples. The results are illustrated by figure 1.

[Please insert Figure 1. here]

As can be observed on figure 1, females obtained higher scores on the emotional reactivity scale (t(61) = -2.82, $p < .01$) but lower ones on the endurance scale (t(61) = -2.81, $p < .05$). What is more, women tended to obtain higher results on the perseveration scale (t(61) =-1.87, p = .064).

In order to verify the hypothesis about temperamental traits being especially sig-

[1] All of the most important differences remained significant while using the non-parametrical Mann-Whitney U test (Brzeziński, 1996).

nificant in the context of performance anxiety the scores obtained by musicians in temperament scales were transformed into stanine scale in line with norms recommended by FCB-TI. We then compared the transformed scores with the mean scores for the general population in each of the temperament scales using one-sample Student's t test. This comparison is illustrated by table 1.

[Please insert Table 1 here]

In comparison with the mean value for the general population, female musicians tended to obtain lower scores in briskness (t (61) = -1.93, p = .063). Mean scores obtained by male musicians in perseverance were higher than the mean for general population (t (33) = 2.20, p < .05).

Temperament structure of musicians with low and high PAI results. In order to verify the hypothesis about temperament structure differences between musicians with high and low PAI scores, we divided our participants into two groups according to their performance anxiety level (eliminating results placed between one standard deviation below and above the mean value): the scores below 6 points were regarded as low anxiety level(22 pupils) while those above 13 points were deemed high (19 pupils).

The comparisons of the mean raw scores obtained in each scale using the t test for independent samples revealed that musicians with a high PAI result got higher scores in emotional reactivity (t (40) = -3.32, p < .01) and perseverance (t (40) = -2.22, p < .05) than musicians with low scores in PAI.

In order to carry out a qualitative analysis of the temperament structure of musicians with high and low performance anxiety results we used the normalized scores (stanine scale). These results are presented in figure 2.

[Please insert Figure 2. here]

Temperament structure of musicians receiving low scores in PAI pointed to the high ability to process stimulation (high endurance and low emotional reactivity). However, their stimulation regulation was not effective, because those traits were accompanied by low activity. This means a tendency towards understimulation. High score in sensory sensitivity seems to confirm the above conclusions: it may reflect a certain kind of "hunger" for stimulation and tendencies to search for it (Zawadzki & Strelau, 1997).

Temperament structure of musicians experiencing intensive performance anxiety revealed features of effective stimulation regulation: low abilities related to stimulation processing (low endurance and high reactivity) were accompanied by low activity in stimulation seeking and higher intensity of behaviours relieving strain (high perseverance).

The analysis of correlation between temperament variables and performance anxiety. In order to describe the relationships between performance anxiety results and scores obtained in each scale of FCB-TI we conducted the analysis of point-biserial correlation of results obtained by both sex groups. Next, in order to analyse the relations not burdened with error part connected with sex factor for all results at once we used the partial correlation method. Point-biserial correlation matrices are summarized in table 2.

[Please insert Table 2 here]

The data shown in table 2 allows us to observe relationships typical for both groups: performance anxiety level correlates positively with results obtained in the emotional reactivity scale (FCB-TI). Clear relation between these variables was also confirmed by the correlation analysis with sex influence control.

The trait which turned out to diversify both sex groups was endurance (FCB-TI). It correlated inversely with the performance anxiety among males, but no such relation was observed among females.

The comparison between correlation results for all participants and the results of partial correlation without sex influence pointed to the significantly weaker relation between performance anxiety and perseverance and endurance (see table 2). The variability of results obtained in these scales seems to be in great part determined by sex. Finally, we observed that other variables were less re-

lated to performance anxiety when the sex influence control was introduced.

Regression analysis — searching for the predictors of the performance anxiety. One of the important goals of our research was to indicate the most significant predictors of performance anxiety among the 6 temperament variables taken into account. The stepwise regression analysis allowed us to find one performance anxiety predictor: emotional reactivity significantly predicted performance anxiety, $\beta = .58$, $t(95) = 5.16$, $p < .001$.Emotional reactivity also explained a significant proportion of variance in performance anxiety scores, $R^2 = .34$, $F(1, 95) = 25.80$, $p < .001$.

Discussion

The results obtained confirmed the assumption about the occurrence of performance anxiety among students-musicians, because over 60% of participants admitted that they had experienced it intensely before public performance. It may depend on the development stage of the college students, as well as on the specific character of musical profession. The first view might be substantiated by the developmental phenomena characteristic for middle and late adolescence, which are related to the emotional functioning, such as emotional lability, unsteadiness of mood and instability of self-esteem (Vasta, Haith, & Miller, 1992/1995; Obuchowska, 2001), as well as escalation of neurotic and anxiety symptoms (Manturzewska, 1974), connected with intensive experience of performance anxiety (Rae & McCambrige, 2004; Steptoe & Fidler, 1987).

The present research did not confirm the hypothesis concerning higher sensory sensitivity among musicians regarded as their "special ability" (Jankowska, 1992, in: Zawadzki & Strelau, 1997). The results obtained suggest that the musicians differ from the general population only in one aspect: higher intensity of perseverance among males. Strelau and Zawadzki (1997) claim that this feature points to one's tendency toward responding with anxietyand emotional tension in stressful situations, which might explain the higher level of performance anxiety observed among musicians.

The comparison between students more and less vulnerable to the performance anxiety which took into account the intensity of temperamental traits suggests that musicians with intensive pre-concert performance anxiety are more emotionally reactive and perseverative. Highly reactive people respond with emotions especially easy and intensely even to the most insignificant events, they tend to obtain lower results in stressful conditions and they often experience emotional tension (Zawadzki & Strelau, 1997). We discovered a strong linear relation between reactivity and performance anxiety, which might mean that the performance anxiety level among musicians can be foreseen by measuring the intensity of emotional reactivity.

In profile interpretation it should be noted that the temperamental structure of musicians with low level of performance anxiety does not support the assumptions about the effectiveness of stimulation regulation (figure 2). Such a constellation of traits indicates the tendency to understimulation (Zawadzki & Strelau, 1997, p. 151). Moreover the sensory sensitivity typical for musicians is related to the openness toward the others, perceptiveness and sensation seeking. For this reason people with such temperamental structure who choose the profession of musicians seem to take a good decision (op. cit.).

The temperamental structure of musicians experiencing intensive performance anxiety shows features of effective stimulation regulation, but at the same time it is characterized by poor adaptation abilities — such people are most efficient in situations characterised by low stimulation value. High indicator of perseverance means a tendency to conduct meticulous analysis of past events and experiences and long-lasting belabouring of failures, so for those people the profession of concerting musician seems to lead to serious psychological costs (Strelau & Zawadzki, 1997).

The results confirm our hypothesis concerning the existence of sex-related

differences in the context of temperamental traits and declared intensity of performance anxiety among participants. When compared with males, females obtained higher scores on emotional reactivity and perseverance scales (their reaction to emotional stimulus is more intense) and lower scores on endurance scale (lower resistance to emotions). The traits mentioned above have considerable influence on the functioning of females in stressful situations. The results obtained by Kaleńska (2004) with the Polish version of the Self–Statement Scale (Steptoe & Fidler, 1987; Tokarz & Kaleńska, 2005) seem to confirm those findings: directly before the performance females react with panic more often than males. They use statements related to the catastrophizing and helplessness, while males prefer statements which points to positive thinking strategy. Those findings are in line with relations described in literature dedicated to the subject (Ryan, 2004; Wolfe, 1990).

In our research the sex of the participants turned out to have significant influence on the relation between performance anxiety and individual temperamental traits: after excluding the influence of sex the previously noted relationship between performance anxiety and perseveration (stronger among women) and endurance (stronger among men) did not show up. The only temperamental trait, which maintained its high influence on performance anxiety, was emotional reactivity. What is more, we noticed that on the basis of its intensity, it is possible to explain 34% of the variability in performance anxiety scores obtained by musicians from Cracovian Music College.

Emotional reactivity describes the velocity and intensity of one's reaction in response to emotions-evoking stimuli. Futhermore, according to Klonowicz (1987) and Strelau (1983) reactivity is a key component of arousal mechanisms and a fundamental mediator in environmental, biological and behavioural relations. In the context of the findings concerning the temperamental structure of musicians with high/low performance anxiety this trait seems to be very useful while explaining the adaptive and maladaptive performance anxiety origins. Due to the fact that a person vulnerable to performance anxiety is generally characterized by high arousal, in stressful situation (while performing on a scene) his or her arousal level reaches the optimal value faster, and exceeding it evokes unpleasant experience of discouraging performance anxiety. On the other hand people with low reactivity reach the optimal value slower, so their performance anxiety experience may cause pleasant excitement.

However, it is worth noticing that the above explanation does not include all three aspects of performance anxiety (it would apply only to the physiological and — indirectly — behavioural aspects). That is why there is still a need to search for some additional factors explaining the relations between vulnerability to performance anxiety and temperamental traits in the context of personality characteristics and strategies of emotional regulation among musicians.

The results obtained point to the legitimacy of searching for the performance anxiety predictors among the temperamental traits. The practical implications of the Strelau's RTT seem to have great importance for the psychology of music. The identification of single traits and the general temperamental structure of a musician will help to describe some beneficial strategies of acting related to the training and performance of music as well as to the coping with performance anxiety and other disturbing factors. We hope, that our findings may significantly help the musicians during their work in such a difficult and demanding profession.

1. American Psychiatric Association. (1994). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (4th ed.), Washington, DC: American Psychiatric Association.

2. Abel, J.L., & Larkin, K.T. (1990). Anticipation of performance among musicians: Physiological arousal, confidence and state-anxiety, *Psychology of Music, 18,* 171-182.

3. Brzeziński, J. (1996). *Metodologia badań psychologicznych* [The methodology of psychological studies], Warszawa: PWN.

4. Chmurzyńska, M. (2012).Personality Conditions of Pianists' Achievements. In: E. Cambouropoulos, C. Tsougras, P. Mavromatis, K. Pastiadis (eds). *Proceedings of the 12th International conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Science of Music*, July 22-28, Thessaloniki, Greece.

5. Chwedorowicz, A. (1990). *Uwagi o sytuacji psychologicznej muzyka* [On the psychological situation of a musician], Paper presented at The International Seminar of Researchers and Lecturers in the Psychology of Music (pp. 475-481). Warszawa: AMFC.

6. Craske, M., & Craig, K.D. (1984). Musical performance anxiety: the three-systems model and self-efficacy theory, *Behaviour Research and Therapy*, 22 (3), 267–280.

7. Duffy, E. (1957). The psychological significance of the concept "arousal" or "activation", *Psychological Review, 64*, 265-275.

8. Dymon, M. (1997).*Przeszkody w procesie twórczym* [Obstacles to a creative process]. Rzeszów: WSP.

9. Fishbein, M., Middlestadt, S.E., Ottati, V., Straus, S., & Ellis, A. (1988). Medical problems among ICSOM musicians: Overview of a national survey, *Medical Problems of Performing Artists*, 3, 1-8.

10. Gabrielsson, A. (1999). Music performance. In: D. Deutsch (ed.), *The psychology of music*, 2nd Edition. London: Academic Press.

11. Hardy, L., & Parfitt, G. (1991).A catastrophe model of anxiety and performance, *British Journal of Psychology, 82*, 163-178.

12. Hebb, D. (1955). Drive and the C. N. S. (conceptual nervous system), *Psychological Review, 62*, 243-254.

13. Janiszewski, M. (1992).*Ergonomia zawodu muzyka* [Ergonomy of the musical profession]. Warszawa-Łodź: PWN.

14. Kaleńska, J. (2004). *Wybrane uwarunkowania tremy wykonawczej: temperament, samokontrola emocjonalna, autoperswazje werbalne* [Chosen determinants of performance anxiety: Temperament, emotional self-control, verbal autopersuasions]. Unpublished diploma work, Jagiellonian University, Cracow, Poland.

15. Kępińska-Welbel, J. (1990). Trema u muzyków [Performance anxiety among musicians], Paper presented atThe International Seminar of Researchers and Lecturers in the Psychology of Music, (pp. 469-474). Warszawa: AMFC.

16. Klonowicz, T. (1987). Reactivity and the control of arousal, In: J. Strelau, & H.J. Eysenck (eds.), *Personality dimension and arousal*, New York: Plenum Press.

17. Lewinsohn, P.M., Gotlib, I.H., Lewinsohn, M., Seeley, J.R., & Allen, N.B. (1998). Gender differences in anxiety disorders and anxiety symptoms in adolescents, *Journal of Abnormal Psychology, 107*, 109-117.

18. Manturzewska, M. (1974).Psychologiczne wyznaczniki powodzenia w studiach muzycznych [Psychological determinants of success in music studies], *COPSA, 149*.

19. Marchant-Haycox S.E.,& Wilson, G.D. (1992).Personality and stress in performing arts, *Personality and Individual Differences, 13* (10), 1061-1068.

20. McCormick, J., & McPherson, G. (2003). The role of self-efficacy in a music performance examination: an exploratory structural equation analysis, *Psychology of Music, 31* (1), 37-51.

21. Nagel, J., Himle, D.P., & Papsdorf, J.D. (1981).Coping with performance anxiety, *NATS Bulletin, 37*, 26-33.

22. Nagel, J., Himle, D.P., & Papsdorf, J.D. (1989).Cognitive-behavioural treatment of musical performance anxiety, *Psychology of Music, 17*, 12-2.

23. Obuchowska, I. (2001). Drogi dorastania: psychologia rozwojowa okresu dorastania dla rodziców i wychowawców [The ways of growing up: the developmental psychology of adolescence for parents and teachers]. Warszawa: WSiP.

24. Osborne, S.M., & Franklin, J. (2002). Cognitive processes in music performance anxiety, *Australian Journal of Psychology, 54*, 86-93.

25. Rae, G., & McCambridge, K. (2004).Correlates of performance anxiety in practical music exams, *Psychology of Music, 32* (4), 432 — 439.

26. Ryan, C. (1998). Exploring musical performance anxiety in children, *Medical Problems of Performing Artists, 13*, 83-88.

27. Ryan, C. (2004). Gender, children and performance anxiety, *Psychology of Music, 32*(1), 89-103.

28. Sękowski, A. (1989). *Osobowość a osiągnięcia artystyczne uczniów szkół muzycznych* [Personality and artistic achievements of musical school students], Monografie psychologiczne, vol. LVII. Warszawa: PAN.

29. Steptoe, A. (2001). Negative emotions on music making: The problem of performance anxiety. In: P.N. Juslin, & J.A. Sloboda (eds.), *Music and Emotions*. Oxford: Oxford University Press.

30. Steptoe, A., & Fidler, H. (1987). Stage fright in orchestral musicians: A study of cognitive and behavioural strategies in performance anxiety, *British Journal of Psychology, 78*, 241-249.

31. Strelau, J. (1983). *Temperament — personality — activity*. San Diego: Academic Press.

32. Strelau, J. (1987). Personality dimensions based on arousal theories. In: J. Strelau, & H.J. Eysenck (eds.), *Personality dimensions and arousal*, (pp. 269-286). New York and London: Plenum Press.

33. Strelau, J. (1994). The concept of arousal and arousability as used in temperament studies. In J.E. Bates, & T.D. Wachs (eds.), *Temperament. Individual differences at the interface of biology and behaviour,* (pp. 117-141). Washington, DC: American Psychological Association.

34. Strelau, J. (1995a). Temperament risk factor: The contribution of temperament to the consequences of the state of stress. In: S.E. Hobfoll, & M.W. deVries (eds.), *Extreme stress and communities: Impact and intervention*, (pp. 63-81). The Netherlands: Kluwer Academic Publishers.

35. Strelau, J. (1995b). Regulacyjna Teoria Temperamentu: z perspektywy 20 lat badań [The Regulative Theory of Temperament: 20 years of perspective]. In: W. Łukaszewski (ed.), *Kolokwia Psychologiczne, 5*, 11-21.

36. Strelau, J. (2000). Temperament. In: J. Strelau (ed.), *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. II [Psychology. Students' manual, vol. II], (pp. 683-719). Warszawa: PWN).

37. Sweeney, G. A., & Horan, J. J. (1982).Separate and combined effects of cue-controlled relaxation and cognitive restructuring in the treatment of musical performance anxiety, *Journal of Counselling Psychology, 29* (5), 486-497.

38. Tokarz, A., & Kaleńska J. (2005). Skala Samopoczucia Muzyka Przed Występem A. Steptoe i H. Fidler — opracowanie wersji polskiej, [The polish version of A. Steptoe`s and H. Fidler`s musician`s Self-Statement Scale], *Psychologia Rozwojowa, 10* (1), 125-135.

39. Vasta, R., Haith, M.M., & Miller, S.A. (1995). Psychologia dziecka [Child psychology]. Warszawa: WSiP. (Original work published 1992)

40. Wesner, R.B., Noyes, R.J., & Davis, T.L. (1990).The occurrence of performance anxiety among musicians, *Journal of Affective Disorders, 18*, 177-185.

41. Wilson, G.D. (1997). Performance anxiety. In: D.J. Hargreaves, & A.C. North (eds.), *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press.

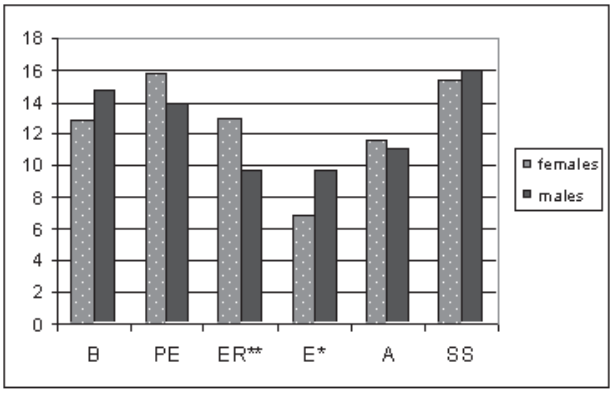
42. Wolfe, M.L. (1990). Relationships between dimensions of musical performance anxiety and behavioural coping strategies, *Medical Problems of Performing Artists, 5* (4), 139-144.

43. Zawadzki, A., & Strelau, J. (1997). *Formalna Charakterystyka Zachowania-*

Kwestionariusz Temperamentu (FCZ-KT): podręcznik [Formal Characteristics of Behaviour — Temperament Inventory (FCB-TI): The handbook], Warszawa: Pracownia Testów Polskiego Towarzystwa Psychologicznego.

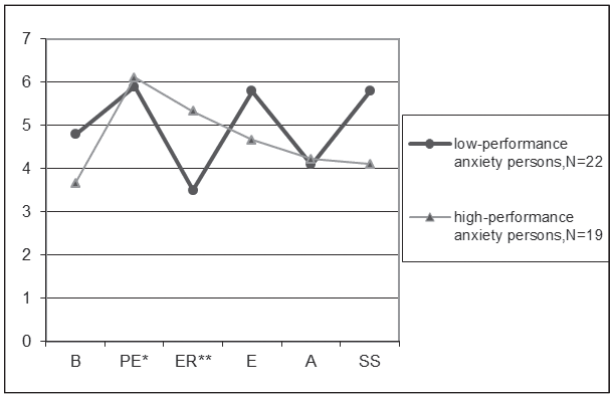
FIGURES

Figure 1. A comparison of raw scores between the group of females and the group of males on particular temperament scales, measured by the FCB-TI.



Note. * p < .05, ** p < .01
B — Briskness; PE — Perseveration; ER — Emotional Reactivity
E — Endurance; A — Activity; SS — Sensory Sensitivity

Figure 2. A comparison between the temperamental structures of musicians with low and high performance anxiety (FCB-TI scores shown on stanine scale).



Note. * p < .05, **p < .01
B — Briskness; PE — Perseveration; ER — Emotional Reactivity
E — Endurance; A — Activity; SS — Sensory Sensitivity

TABLES

Table 1. Arrangement of temperamental traits, studied by the FCB-TI, in a group of musicians' as compared with the value corresponding to the mean in general population

FCB-TI scales	**Females**			**Males**		
	M	*SD*	*M st*	*M*	*SD*	*M st*
Briskness	12.83	4.36	4.20	14.77	3.38	5.0
Perseverance	15.73	2.66	5.50	14.0	3.95	**5.91***
Emotional Reactivity	12.93	3.40	4.53	9.73	4.87	4.59
Endurance	6.90	4.15	4.77	9.73	5.59	4.91
Activity	11.63	4.51	4.83	11.05	4.86	4.36
Sensory Sensitivity	15.37	2.81	4.93	15.95	3.11	5.64

Note. * — a statistically significant difference ($p < .05$) between musicians and general population, M st — the mean of stanine scores

Table 2. Point-biserial correlation coefficients of performance anxiety and temperamental variables with respect to sex.

FCB-TI scales	Males	Females	Total	
			All variables	Controlling variable: sex
Briskness	-.252	-.076	-.221	-.140
Perseveration	.171	.270	.291*	.212
Emotional Reactivity	.568**	.475**	.590***	.520***
Endurance	-.499*	-.021	-.339*	-.257
Activity	-.060	-.093	-.051	-.080
Sensory Sensitivity	-.371	-.022	-.201	-.183
N =	34	62	96	

Note. *$p < .05$,**$p < .01$, ***$p < .001$

Уникальность Пендерецкого определяется не только талантом, воображением, глубоким знанием культуры, знанием классических языков и философии, но и проявлением постоянного интереса к литературе, новым течениям в искусстве и дендрологии. Любовь к природе, в особенности к деревьям, дала начало очередной необычной страсти композитора - закладке сада вокруг своего дома в Люславицах. Закладка и проектировка оригинального сада является особым видом работы композитора. Композитор оставляет в память о себе сад, созданный собственными руками. Деревья становятся также героями его произведений.

Ключевые слова: *креативность; Пендерецкий; музыка; сады; деревья*

УДК 787.79 (477)

И. С. Дружга (Резник)

Методические разработки бандуристов Зиновия Штокалко и Василия Емца

В статье проанализированы методические разработки «Кобзарского учебника» Зиновия Штокалко и исследования «Кобза и кобзари» Василия Емца.

Значительно расширив исполнительские черты бандуры, создав благоприятные условия для выступлений в мире, они подготовили почву для развития традиционного народного искусства в нетрадиционных для него условиях.

Ключевые слова: *бандура; ученик; кобзарство; кобза.*

Зиновий Штокалко — один из наиболее известных бандуристов-кобзарей XX века. На протяжении своей творческой жизни он аранжировал и сделал около 400 обработок для бандуры народных песен (казацких, гайдамацких, стрелецких, революционных, чумацких, бурлацких, парубоцких, шуточных), три былины, баллады, канты, псалмы, танцевальную музыку, трактовал кобзарские танцы — трепак, казачок, др.

Возникает важный, но спорный вопрос: возможно ли творить настоящее народное искусство своей нации на чужбине? Опираясь на многие исследования (В. Мишалова [5], В. Дутчак [1], Л. Майстренко [4] др.), попытаемся найти ответ на этот непростой вопрос.

Кобзарство — симбиоз культурной народной традиции с творчеством народного гения. И хотя в условиях эмиграции ему явно не хватает непосредственных контактов с отечественной действительностью, все же имеются все данные для воссоздания традиций.

Подчеркиваем, что ценность кобзарского искусства заключается преимущественно в его традиционности. Поэтому художественная реконструкция давних кобзарских произведений помогает не только современному кобзарству, но и всему украинскому национальному музыкально-поэтическому искусству.

З. Штокалко впервые систематизировал известные кобзарские строи, обобщенные по записям известных этнографов и фольклористов, разделяя их на *косой, кубанский, почаевский, жалобный*; вводит термин *«лебейских»* строев (от названия своеобразного кобзарского цехового языка — лебейско-

го, в котором слово «лебей» означает «старец», «мастер-музыкант»), применяя это название для обозначения звукорядов, используемых в старинном репертуаре.

Взяв за основу исследование Г. Хоткевича, посвященное харьковской школе игры на бандуре, и личный практический опыт, З. Штокалко написал в конце 50-х — начале 60-х годов XX века «Кобзарский учебник», где изложил свою трактовку проблемы своеобразия автентической бандуры и предложил свою позицию необходимости ее модернизации. Издание книги было осуществлено на Украине в 1992 г. под патронатом Канадского института украинских студий при Альбертийском университете.

«Кобзарский учебник» состоит из двух больших частей: теоретического «Вступления» и «Учебника» — практического курса развивающих упражнений с пояснениями. Во «Вступлении» дана краткая история инструмента; в общих чертах излагается суть самоучителя игры, что и позволяет отнести книгу к первой упорядоченной опубликованной бандурной литературе.

Автор рассматривает конструкцию инструмента, его составные части и характеризует три основных способа игры на бандуре.

В разделе «Об инструменте и его происхождении» подчёркивается, что ни одна из гипотез относительно происхождения бандуры научно не обоснована. Он приводит первые воспоминания о кобзе-бандуре, описывает ее внешний вид и эволюционные изменения, большое внимание уделяет этимологии названий инструмента, поднимает вопрос о так называемом «примитивизме» бандуры; также в разделе содержатся неоднократные обращения к материалам теоретических работ Г. Хоткевича. Штокалко выступает против усовершенствования, а особенно универсализации бандуры, ее хроматизации и исполнения на ней произведений мировой классики, написанных для других инструментов. Он убежден, что бандура не должна конкурировать с другими инструментами, сохраняя свою традиционную сущность. В разделе имеются некоторые ошибочные утверждения относительно отдельных исторических фактов — после Зиновия Штокалко исследователями были найдены новые данные из истории происхождения бандуры [5].

В практической части учебника бандурист опирается на комбинированный способ игры, предлагает ввести обучение по техническому развитию правой руки бандуриста, как ведущей на приструнках, используя приемы старой черниговской и полтавской школ.

Хорошо изучив простой исполнительский материал названных кобзарских типов, на втором этапе овладения инструментом нужно постепенно переходить к изучению и шлифовке более сложных приемов харьковского типа. После раздельной, тщательной обработки вышеназванных приёмов различных школ нужно использовать в исполнительской практике сочетание лучших элементов трех основных методик игры — харьковской, полтавской и киевской.

Опираясь на принципы харьковской школы игры, автор объясняет традиционные способы звукоизвлечения на бандуре двумя руками, рекомендуя при этом свой приём удара по струнам, который, по его словам, «можно окрестить как щипковый удар». Характеризуя основы игры каждой рукой, З. Штокалко указывает на два основных положения рук, описанные в начале XX века. Г. Хоткевичем в первом «Учебнике игры на бандуре». Первое, обычное, положение руки, которое обозначается большой буквой *«З»*, второе — это прием *старой черниговской школы: струна цепляется ногтем*. Он называется ногтевым и обозначается буквой «Н».

З. Штокалко рекомендует для игры на инструменте использовать искусственные ногти, которые должны быть подогнаны по длине и форме индивидуально, соответственно форме пальца бандуриста. Если у исполнителя ногти

мягкие, автор советует использовать специальный «пластический клей», накладывать его на ноготь, а сверху прикреплять слой тонкой бумаги. В прошлом кобзари применяли для усиления звука специальное приспособление, о котором рассказывал Н. Лысенко, описывая игру О. Вересая.

Вторая часть «Кобзарского учебника» состоит из развивающих упражнений, пьес и пояснений по способам их исполнения. Комплекс для развития исполнительского мастерства выстроен Штокалко по принципу постепенного технического усложнения. Автор предлагает сначала рассмотреть упражнения для каждого пальца правой руки, затем вместе для двух, трёх, четырёх пальцев. Следующий шаг в процессе развития исполнительской техники — упражнения на широкие интервалы: октавы, аккорды (трёхзвучные, четырёхзвучные, ломанные), сочетание приёмов игры с последующими заданиями. В отдельном параграфе даны упражнения для левой руки, также скомпонованные по принципу постепенного усложнения.

В целом «Кобзарский учебник» З. Штокалко содержит несложные, удобные и полезные упражнения, а также длинный ряд обработок украинских народных песен и авторских музыкальных произведений многих известных бандуристов (Г. Хоткевича, В. Щербины, Ю. Сингалевича, К. Мисевича, В. Емца, М. Телиги, А. Горняткевича, В. Кухты и др.).

Скомпонованный З. Штокалко репертуар для бандуры весьма объёмен; охватывает все жанры украинского народного мелоса (исторические, казацкие, гайдамацкие, бурлацкие, чумацкие, крепацкие, бытовые, шуточные и песни о любви). В 1996 году этот репертуарный сборник выдающегося бандуриста диаспоры под названием «Кобза» (в редакции профессора А. Горняткевича) благодаря содействию Канадского института украинских студий увидел свет в издательстве «Таксон», а в 1997 году был переиздан в Украине [3].

На первый взгляд, может показаться, что песенный материал, собранный в этой работе более шестидесяти лет назад, является устаревшим, либо технически чрезмерно простым для современного исполнителя эпохи стремительного развития научных и компьютерных технологий. Ведь традиционное кобзарство и народная музыка в частности, её думный характер исполнения, больше эмоционален, чем современный профессиональный.

Василий Емец [15(27).11.1890 — 6.01.1982, Лос-Анджелес, США] — выдающийся бандурист-виртуоз, композитор, ученый, мастер бандур, общественный деятель. Родился в селе Шаровка Богодуховского района Харьковской области. Учился в Охтырской гимназии. Учась в пятом классе, в 1907 г. занимает свое место в оркестре гимназии, где играет на мандолине, балалайке и гитаре, покупает себе бандуру и уже не расстается с ней всю свою жизнь, учится сам и учит других.

6 декабря 1911 году молодой исполнитель впервые выступил со своим концертом в городе Охтырка. Публика приветствовала его бурно, но за это выступление бандуриста чуть не выгнали из гимназии. После окончания гимназии В. Емец поступил на отделение естествознания физико-математического факультета Харьковского университета. Тут он продолжает свои выступления, ведет кружок бандуристов. Но за участие в подготовке празднования 100-летия со дня рождения Т. Г. Шевченко его исключили из университета, и он был вынужден перевестись в Московский университет.

Но и там продолжает концертировать. В 1914 году на всеславянском концерте, вместе с актером Малого императорского театр Максимовичем, представляет Украину. В Москве появляется еще одна школа — Емца. Он выступает с бандурой в Большом императорском театре на концерте — ярмарке в пользу жертв войны. Позже, в том же театре участвует в концерте в честь оперного певца Ивана Алчевского, и

именно тогда издательство «Русское слово» одарило его титулом виртуоза. По окончанию университета музыкант недолго учительствовал в женской гимназии города Сосница Черниговской области. В 1917 году Василий Емец переехал в Киев и организовал первую капеллу бандуристов, дебют которой состоялся 3 ноября 1918 года в известном киевском театре Бергонье. Бандуристы выступили с большой программой, которая включала «Казацкий поход», песню про Морозенко, песню «Летал орел», «Думу про смерть бандуриста» и тринадцать народных исторических и бытовых песен.

В 1919 году большевики вступают в Киев, и Емец эмигрирует за границу, где даёт концерты в городах Чехословакии и Германии. С 1922 году он ведет школу игры на бандуре в Праге, в которой учились около полусотни бандуристов. Среди них были и студенты, и профессора, и ученые. В 1934 году Емец переезжает во Францию и продолжает концертную деятельность — принимает участие в концертах французских музыкальных обществ, организованных «Федерацией французских артистов». Особенным было его выступление в Ницце, на Французской Ривьере, в 1934 году, которое состоялось на большой концертной площадке в присутствии 5000 зрителей из многих стран мира. Время от времени бандурист посещал Америку, а в 1936 году переехал туда на постоянное проживание. И сразу же начинает свой первый концертный сезон из Канады, во время которого посещает города Монреаль, Торонто, Гамильтон, Лондон, Виннипег, Саскатун, Риджайн, Эдмонтон, Калгари, Ванкувер и многие фермерские поселения.

В январе 1937 году в зале Института просвещения города Виннипега состоялось празднование 25-летия кобзарской деятельности Василия Емца. После Канады он гастролировал по США и давал множество концертов по всем крупным городам: на усовершенствованной бандуре играл классическую музыку, свои инструментальные произведения. 30 августа1938 году женился на дочери предпринимателя Ильи Готри — Марие из Миннеаполиса. Немного позже семейная пара поселяется в Голливуде. Там В. Емец занимается изготовлением бандур, пишет композиции, статьи.

Во время продолжительной творческой жизни за пределами Украины он, кроме научно-публицистического вклада, создал чудесный профессиональный бандурный репертуар, основу которого составили переложенные произведения и оригинальные авторские пьесы для бандуры. Основным его музыкальным трудом является композиция — поэма «В горах Украины», созданная по мелодиям гуцульского танца «Аркан» с дополнениями некоторых мотивов песни «Овчар на сопилке трепетно играет», коломыйковых рельефов, а также мотивов казацких дум. Среди оригинальных произведений композитора выделяются «Перезвоны», музыкальная фантазия «Над Днепром», «Из Карпатских гор», вариации «Дуновение украинской ночи» на песню «Ночь какая, Господи», «Дождик», «Снегирь», пьесы «Гомон с Украины», «Танцующие снежинки», «Аркан», вокальные произведения патриотического содержания «Казак Шаровка», «Про Круты» и др. с яркой национальной окраской.

Емец является автором нескольких десятков статей на тему бандуры, написанных на украинском, чешском, французском и английском языках; работы «Кобза и кобзари» (Берлин, 1922), «Кобза-бандура» («Днепр», Чикаго, 15 мая, 1926), «Возрождение кобзы» («Тризубец», Париж, 16 января 1927), «К истории возрождения нового кобзарства», «Наше государство» (14 января 1954), «К мартирологам кобзарства» («Календарь Свободы», Джерси Сити, 1956) и др. Кроме того, учёный разработал и издал в Торонто (Канада) учебник для самостоятельного изготовления бандур «Доброе дело». Научно-публицистическая работа В. Емца в эмиграции имела большое значение, ибо она выполняла важную просветительскую миссию среди мирового сообщества, знакомя

общественность как Америки, так и Европы с богатой украинской культурой через восприятие одного из ее ведущих пластов — кобзарское искусство.

Теоретический труд «Кобза и кобзари» была написана в 1923 году и издана в Берлине издательством «Украинское слово». Книга повествует о происхождении и бытовании украинского национального инструмента — кобзы, о жизни известных кобзарей, о кобзарских братствах и их деятельности, а также о возрождении и усовершенствовании кобзы. Работа состоит из предисловия и шести глав, в конце дан список литературы о кобзарских думах и кобзарях.

В предисловии автор отмечает особенности географического положения Украины, роль культурных влияний многих народов и племен, которые побывали на украинской земле, на украинскую музыкальную культуру, способность украинского народа использовать их, приспособить, описывает характерные черты российской и украинской музыки, говорит о самобытности кобзы.

Первая глава называется «Несколько слов об украинском национальном инструменте и его происхождении». В ней исследователь описывает строение кобзы и названия ее частей, строй, способ игры, а также все известные версии происхождения бандуры, некоторые из них подвергает сомнению, говорит о значении инструмента для народа.

Вторая глава, «Кобзарские напевы», повествует о природе исполнения дум и песен из репертуара кобзарей. Автор рассказывает о неповторимости их исполнения как в разных регионах, разными певцами, так и одним исполнителем в разные дни.

В третьей главе «Кобзари старых времен» В. Емец приводит воспоминания о кобзарях с древнейших времен — это «Слово о полку Игореве», киевской летописи 12 века, изображения на фресках киевского собора св. Софии, рассказывает о популярности кобзы в казацкие времена, о расцвете кобзы в 17-18 веках, о кобзарях и кобзарских капеллах при дворах российских царей и польских королей, приводит указ Анны Иоанновны 1738 году об открытии Глуховской музыкальной школы, где обучали также игре на бандуре, повествует о славе и гонениях на кобзарей.

Четвертая глава, «Слепые кобзари и возрождение кобзы», посвящена судьбе кобзы после уничтожения Запорожской Сечи, тому, как кобза становится инструментом убогих калек, а не вольных казаков, описывает творчество и жизненный путь известных слепых кобзарей, уделяет много внимания личности Остапа Вересая, отмечая его чрезвычайно эмоциональное влияние на слушателей. В главе описано творчество кобзарей, которые выступили на 12-м археологическом съезде в Харькове в 1902 году, освещена подвижническая деятельность известных художников, сохранивших для поколений бесценный кобзарский репертуар и заботившихся о слепых кобзарях. Автор говорит о возрождении кобзы, концертных гастролях кобзарей 1911-1912 годах по Украине и за ее пределами, о создании в Киеве первой кобзарской капеллы в 1918 году.

Пятый раздел, «Кобзарские братства», включает информацию о братствах, их устройствах, ритуалах и языке. Тут автор цитирует описание одного из братств, представленное в статье профессора Сперанского, которое в переводе на украинский язык было помещено в книге Д. Ревуцкого «Украинские думы и песни исторические».

В шестой главе, «Из жизни украинских бардов», автор повествует о сложности жизни кобзарей в конце 18 — начале 19 века — нищенстве, гонениях и т. д. [2].

В. Емец вошел в плеяду выдающихся представителей кобзарского искусства не только своими научными публикациями, высоким исполнительским уровнем, оригинальными произведениями и переложениями для бандуры, а также и своими поисками по усовершенствованию инструмента. Он стремился создать бандуру, технические возможности которой позволили

бы легко исполнять произведения, написанные для фортепиано.

На протяжении восьми лет проводилась экспериментальная работа, она завершилась изготовлением инструмента с 14-ю басовыми струнами и 36-ю приструнками. На ней В. Емец в 1946 году исполнил первую часть (*Adagio*) «Лунной сонаты» Л. Бетховена, вызвав искренний восторг и удивление слушательской аудитории техническими возможностями своеобразного инструмента.

Испробовав возможности этой бандуры на исполнении классического репертуара, В. Емец продолжал работу по ее усовершенствованию, постепенно включая дополнительные струны.

На последней изготовленной им бандуре харьковского типа (1952), которая имела 62 струны, расположенные по хроматизму, он прекратил эксперименты. Значительное расширение бандурного звукоряда в сочетании с равноправной игрой обеих рук дало возможность перекладывать и исполнять произведения Л. Бетховена, Ф. Листа, А. Дворжака, П. Чайковского, др.

Таким образом, благодаря творческому подходу и популяризации бандурного искусства через сочетание в репертуаре произведений мировой музыкальной классики и традиционного автентического украинского репертуара, В. Емец и З. Штокалко существенно расширили исполнительские границы инструмента и, тем самым, создали не только благоприятные условия для выступлений с бандурой по всему миру, но и подготовили почву для возможностей функционирования традиционного украинского народного искусства в нетрадиционных для него условиях.

---

1. Дутчак В. Кобзарський підручник Зиновія Штокалка: теоретичні та практичні узагальнення // Бандура. — № 71-72. — С. 21–23.

2. Емец В. Кобза и кобзари / Василий Емец. — 1-вое изд. — Берлин Украинское слово, 1923. — 111 с.; Емець В. Кобза и кобзари / Василий Емец. — 2-е изд. — Н. Й. Говерла, 1959. — 111 с.;Емец В. Кобза и Кобзари / Василий Емец // Украинское слово Берлин, 1923 (3-е изд. — К. Музыкальная Украина, 1993). — 111 с.

3. Жеплинський Богдан — Кобзарскими Тропами [Электронный ресурс] / Бандурист многих талантов (Ззиновий Штокалко // Режим доступа к ресурсу: http://www.ukrlit.vn.ua/article/1232.html

4. Майстренко. Л. Зиновий Штокалко — бандурист виртуоз // Бандура (Нью-Йорк). — 1981. — № 3-4. — С. 2–7.

5. Мишалов В. Зиновий Штокалко // Бандура (Нью-Йорк). — 1981.- №. 3-4. — С. 15–21.

This article analyses the methodical activities of Zinovij Shtokalka's «Kobzarskiy Book» and «Kobza and kobza-players » which belongs to Vasiliy Yememets.

Widen the performer boarders of the pandora they created not only favorable conditions but also prepared the foundation for development traditional Ukrainian folk art in untraditional for that conditions

Key words: *Pandora; textbook; kobzarstvo; kobza Zinoviya Shtokalko; Basil Yemets.*

Сведения об авторах

Андросова Дария Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Ван Ченьдо — соискатель Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Гончарова Виктория Сергеевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель специального фортепиано Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева.

Давыдов Николай Андреевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Наиональной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

Дроздова Елена Олеговна — педагог-методист Киевского института музыки имени Р. М. Глиэра.

Дружга (Резник) Ирина Сергеевна — соискатель Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

Дурнева Инна Анатольевна — старший преподаватель кафедры специального фортепиано Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева.

Душный Андрей Иванович — кандидат педагогических наук, доцент кафедры народных музыкальных инструментов и вокала Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования, заслуженный деятель эстрадного искусства Украины.

Нилова Вера Ивановна — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова, Заслуженный деятель искусств Республики Карелия, Заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Старикова Елена Николаевна — аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки, методист НИИ МКС при Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

Хе Теньхуй — соискатель Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Чайка Елена Владиславовна — кандидат искусствоведения, проректор по науке ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», доцент.

Julia Kaleńska-Rodzaj — PhD, Psychology Department, Pedagogical University of Cracow, named after the National Education Commission (Poland).

Joanna Posłuszna — PhD, Department of Psychology, Maria Skłodowska-Curie University (Poland).

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Е. В. Чайка
Специфика национально-стилевых показателей
в музыкально-исполнительском творчестве 4

В. С. Гончарова
Сравнительный анализ исполнительских трудностей этюдов
К. Черни и Ф. Шопена 9

И. А. Дурнева
Поздние фортепианные сонаты Л. Бетховена:
к вопросу о постижении и исполнительском воплощении
идейно-художественных концепций
и основных параметров стиля 17

Е. О. Дроздова
Гитарное искусство как научная категория
исполнительского музыкознания 25

Хе Тьенхуй
«Баритонизация» басового пения
в басовых партиях XIX века и в произведениях Дж. Верди 33

А. И. Душный
Приоритеты деятельности баянистов-аккордеонистов
Западной Украины XXI века: аналитика и унификация 40

ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Д. В. Андросова
А. Пануфник — Г. Свиридов:
типология стиля переходного поколения
на примере фортепианных концертов композиторов
(к юбилею А. Пануфника) 48

Joanna Posłuszna
Hortus Musicus. Creator and His Work — Music and Garden 54

Е. Н. Старикова
Особенности воплощения «витражного мышления»
в «Цветах града небесного» О. Мессиана 62

Ван Ченьдо
Сочинения китайских современных композиторов
как воплощение идей детской музыки 69

Ван Ченьдо
Сочинения китайских современных композиторов
как воплощение идей детской музыки 76

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И ПСИХОЛОГИИ

В. И. Нилова
Технологии развития критического мышления
в музыкальном вузе: ментальная карта и синквейн
на практических занятиях по истории музыки 82

Н. А. Давыдов
Научная терминология — фактор интеллектуализации
музыкальной педагогики
(к проблеме формирования самостоятельности
профессионального мышления молодого исполнителя) 87

Julia Kaleńska-Rodzaj
Temperamental Determinants of Musical Performance Anxiety 98

И. С. Дружга (Резник)
Методические разработки бандуристов
Зиновия Штокалко и Василия Емца 109

Сведения об авторах 115

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

Искусствоведение

№ 5 (2014)

Редактор *Г. Н. Гржибовская*
Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *А. В. Климашонок*

Подписано к печати 30.04.2014
Формат 189x283
Гарнитура Times New Roman
Тираж 50 экз.

Издательство «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкая 6, оф. 3,
тел.: +79780219280, +79788913701 e-mail: antikva07@mail.ru