

Міністерство культури, молоді та спорту України

Національна академія мистецтв України

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

Одеська організація Національної спілки композиторів України

**МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ТВОРЧА ІНТЕРНЕТ-
КОНФЕРЕНЦІЯ**

**«ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ: ТРАДИЦІЯ І
СУЧАСНІСТЬ»**



30 квітня – 02 травня

Одеса – 2020

ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ КОНФЕРЕНЦІЇ:

Олійник Олександр Леонідович – ректор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України.

Оганезова Ольга Вадимівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з учбової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Самойленко Олександра Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Маркова Олена Миколаївна – заслужений працівник культури України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Завгородня Галина Федорівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики і композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Муравська Ольга Вікторівна – доктор мистецтвознавства, в. о. професора кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Мірошниченко Світлана Володимирівна – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Зима Людмила Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, ст. викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Волкова Галина Вікторівна – аспірант, викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Любенко Наталія Володимирівна – аспірант, музичний редактор Національного одеського філармонійного оркестру, викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

30 квітня (четвер)

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО:

Олійник О., ректор Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України.

Оганезова О., проректор з учбової роботи, доктор мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

Самойленко О., проректор з наукової роботи, доктор мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Маркова О., заслужений працівник культури України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)

Метафизика истории музыки в определении неоготики-неоренессанса эпох романтизма и пост-поставангарда

Осмысление искусства как эпохального приобретения, которое соотносится, в том числе, с историческим опытом в *метафизическом – над-физическом значении*, демонстрирует, вопреки перманентному физическому обновлению человечества, культурные «кольцевые» повторности, обычно обозначаемые как «ренессанс-возрождение» или термином с приставкой нео- и уже тем демонстрируя мусикийскую концепцию истории как круговращения. И тем самым высвобождается *эвристический* потенциал исторического музыкознания и исторического культуроведения, поскольку такие метафизические подходы указывают на социально-культурные признаки, освоенные на предыдущем историческом этапе с выработанными историческим же опытом способами ориентировки в нем.

Целью данной работы является истолкование историко-метафизического качества этапов музыкальной истории середины XIX века и современности в их неоготическом-неоренессансном преломлении, которое отражает сущностное мыслительно-типологическое соотношение времен при их физически-человеческом различном выявлении. Методологической основой выступает концепция внеевропейского и европейского ренессанса Н. Конрада, А. Меза и А. Лосева, а также историческая герменевтика Б. Асафьева в развитие позиций И. Тэна и Г. Вёльфлина. Особый акцент сделан на принципиальной сближенности позиций готики и Ренессанса, заявленной в концепции А.Лосева [8], поскольку традиционное в

исторической науке и в искусствоведение антитетическое их истолкование выстроилось в игнорирование византийского православного истока христианской европейской культуры в целом (см. у О. Муравской [11]).

XIX столетие вошло в историю как век романтизма, хотя художественное направление романтизма в нем заняло хронологически скромное место в первой половине столетия. Романтическая эпоха осознавала себя в концепции *религиозного Возрождения* (на европейском Востоке и в России это Православное Возрождение) после действующих и атеистующих наступлений на Веру в предыдущие столетия, парадоксально сочетая данный антирационалистический заряд с демонстративным эгоцентризмом в художественно-артистической сфере и в культе позитивистского настроения в науке.

В центре художественных свершений XIX в. стоят музыкальные открытия реализма Могучей кучки Новой русской школы – и этого же типа направленности во французской лирической опере Ш. Гуно. В работе Ван Минцзе отмечено, во-первых, музыкально-художественно принципиально разное воплощение реалистического принципа (речитатив как «правда слова» у кучкистов и ариозность-романсовость у Гуно). А во-вторых, и это главное, в концепции французской лирической оперы, решенной в масштабах и типах номеров большой оперы (с хорами, балетом, 5-тиактность), выдвинут новый тембр – *лирическое сопрано*, которое представляет «усеченный» вариант «россиниевского» («совершенного») сопрано, охватывавшего диапазон от сильных нот малой октавы до «легкой» колоратуры третьей октавы (об этом в книге А. Стахевича [14, с. 111-113]).

Лирическое сопрано – это «антиромантическая» героиня, слабая и детски искренняя, это «женщина-девочка» в эстетике «молодежной волны» 1860-х (60-тидесятники из века в век – метафизическая данность истории!), в которой женщины-«нигилистки» остригали «под мальчика» волосы, в эстетике «синего чулка» отвергали женственную привлекательность наряда и др. Лирическое сопрано – это «избавленность» диапазона от сильных нот в первой (тем более в малой) октаве с особого рода «легкостью парения» в колоратуре верхнего регистра, который лишается героической загрузки *bel canto* в пользу *возвышенной игровой* выявленности. И в этом качестве женский голос (до этого этапа всегда воспроизводивший возможности мужского пения кастратов-фальцетистов), во-первых, впервые в истории лишается своей базовой мужской модели, а, во вторых, явно воспроизводит гордость церковной музыки Франции эпохи готики и Ренессанса – фиоритурность техники мальчиков-дискантистов.

Напоминаем, Ш. Гуно был священником-аббатом, как и Ф. Лист, францисканцем, что свидетельствовало о памяти о православных истоках христианской церковности в эпоху Оксфордского и Старокатолического религиозных движений в Европе эпохи романтизма (см. в книге О. Муравской [11]). Заметим, современники Ш. Гуно, в том числе приближавшиеся к концепции лирической оперы Дж. Верди, Р. Вагнер, П. Чайковский, к «лирическому сопрано» не обращались – этот тембр стал исключительно

французским достоянием от Ж.Бизе и Л.Делиба до К.Дебюсси и Ф.Пуленка. И только русский кучкист Н.Римский-Корсаков в своей «Снегурочке», в «Царской невесте» и др. воспроизвел принцип лирического сопрано как воплощения христианской и православной в своей основе идеи *церковного без-волия* в заявлении высшей кротости духа (для Франции – это заветы Золушки, для Руси – кротчайшее неппротивление Бориса и Глеба).

Так сугубо музыкально всплыл в творчестве французской и оперной школ *неоготический* штрих выражения характера-нрава, который как бы и соотносим с театральным амплуа «инженю», но отличается от последнего высоко-духовной *озаренностью* выражения. Заметим, романтическая опера, чрезвычайно широко пользовавшаяся «рыцарские», взятые из Средневековья и Ренессанса сюжеты, культивировала *сильные*, в том числе «сверхсильные» женские характеры (см. Норма, Лючия ди Ламмермур в одноименных произведениях В. Беллини и Г. Доницетти, др.), что снимало религиозную избранность христианской женственности.

Гуно как бы восполнил христианский церковный потенциал оперного творчества романтической эпохи – вне концепции романтической оперы, обратив внимание на те глубоко религиозные основания «простоты сердца», которые питали и питают христианские основы мировоззрения. И то, что Гуно осознавал аналогию своих устремлений к готике как таковой (но не «готического романа» романтизма), свидетельствует еще один оперный пример: «Ромео и Джульетта» на шекспировский сюжет, гениально апробированный в сочинениях Н. Ваккаи и В. Беллини. Христианская коррекция весьма кощунственного в церковном прочтении сюжета У. Шекспира осуществлена была всеми названными авторами. Но только Гуно создает «Джульетту-девочку», готовой в снах-грезам феи Маб осуществить любовь-мечту, тем уходя от «противления родителям» и демонстрируя в пении «легкого» сопрано детскую «простоту нрава».

Но есть в указанной опере Гуно еще один знаменательный штрих: дуэт Ромео и Джульетты, решенный в жанре *мадригала*, как он задекларирован в названии номера. Конечно, дуэтное пение никак не соответствует культуре ансамблево-хорового звучания исторического мадригала, но здесь важно иное: прямая ссылка на эстетику Ренессанса, причем, раннего. В нем мадригал синонимизировался с кантом-кондуктом трех-, а то и двухголосия, то есть в пограничье с *готическими* предпочтениями рыцарской духовной сольной лирики. Ш.Гуно – единственный из крупных композиторов XIX века, который выдвинул музыкальные приметы *неоготического – неоренессансного* мышления, которое утверждается как одна из принципиальных сущностных линий искусства XX века.

Показательна указанная соединенность у Ш.Гуно признаков готического и ренессансного искусства, предшественники и современники которого склонны были нарочито противопоставлять их как «мрак средневековья» и «осветленность» Ренессанса. Именно к французской культуре и искусству апеллировал в середине XX в. А. Лосев, защищая идеологическое и художественно-мыслительное единство указанных эпох, в

том числе подчеркивая христиански-церковную направленность обоих, что принято было вуалировать в характеристике Ренессанса.

Лосев справедливо указывал на локальность противостояния готики и Ренессанса в культуре Италии (пережившей разгром остготского Православного королевства в V в. и затем медленно прдвигавшейся к Христианству, в основу которого изначально, от первообщин положен был философский неоплатонизм-неоаристотелизм), - и совершенную несовместимость аналогичного подхода к Франции и другим странам Европы, в том числе восточнохристианским.

Эту «перетекаемость» готического и ренессансного во Франции замечательно улавливается в анализах музыкального наполнения французской *галликанской* [5, с. 398-399] церкви, которой Европа обязана рождению «литургической драмы» (по Г.Кречмару – и оперы как таковой [7, с. 27-30] в XII-XIII вв., то есть в эпоху «пламенеющей готики», и ренессансному рождению первого композиторского имени Г. де Машо в XV ст. Исследовательница певческой культуры Франции Э.Симонова [13, с. 11] однозначно пишет о «вокальном искусстве в многоголосном литургическом пении, огласившем в XII-XV вв. готические и ренессансные соборы Европы» (курсив Е.М.). Симонова подчеркивает внутреннюю театрализацию литургии, в согласовании с бытием Православной Французской (до середины XIII в.), а затем Галликанской, не сливавшейся с Католичеством, церкви [там же]: «(Литургия)...эпохи "пламенеющей готики" превращается в настоящий театрализованный спектакль...».

Аналогия по вероисповедальной и эпохально-исторической близости – к русскому староцерковному троестрочию («путовому» пению), о существовании которого знали и в XIX ст., но расшифровка которого осуществлены были в 1980-е годы украинским, впоследствии российским исследователем А. Конотопом. Органическая близость к *православной* готике Франции XIII в. очевидна, как и к раннемадригальной, сложившейся в византийски оснащенной Флоренции на грани XIII-XIV вв. (об этом [11]). Путевое пение («русская готика») пришло в Москву из Новгорода (если было в Новгороде, было и в Киеве) в XV в., там было записано «киноварными пометами» - представив в эпоху Андрея Рублева, четко ассоциированного с Русским Ренессансом, наследие готики, неотделимой от учителя названного иконописца-живописца готического стиля новгородца Феофана Грека. Слиянность Готики (с большой буквы в осознание величия этой эпохи) и Ренессанса для Руси не вызывает сомнений.

Отсюда – проблема трактовки Ренессанса и Готики, противопоставлявшихся в Новое время (и закрепленное совмещением готики с «варварством» в субкультуре «готтов 1980-х»). Данный подход, как отмечалось выше, выдвинут был в Италии с трактовкой готики от итальянского *gotico* – необычный, варварский [16] и отождествленного з *tedesco*, то есть «немецким». Обращаем внимание на логическую несогласованность этих терминов, которую справочные издания никак не поясняют.

Однако исторически достоверным является то, что готика родилась в середине XII ст. на севере еще православной Франции [16], и искусство этого рода было «культовым по предназначению и религиозным по тематике» [16]. Элементы этого *храмового* стиля подчеркивали вертикаль – и сложились на почве Бургундской архитектуры [там же]. А Бургундия – одна из восточных земель Франции, которая исторически определилась в самостоятельное королевство стараниями *готтов, точнее, вестготтов*, которые крестились в IV ст. и ревностно исповедывали эту Веру, пока не были завоеваны немецкими племенами франков.

Готтское присутствие было свято для православной Франции-Галлии, принявшей в XI ст. как королеву Анну Киевскую, поскольку началом Франции (так она называлась от времен Карла Великого, то есть с VIII в.) была Галлия Меровингов с центрами в Марселе и Арле, то есть Галлия готтских правителей на будущем французиком юге. Праведность христианского служения Меровингов стала образцом для восприемников, вдохновила культуру салонов в XVII-XVIII ст. [1, с. 190-192].

Готтов не отождествляют с немцами, ссылаясь на Иоанна де Галонефонтебуса, оторый указывал, что готты претендуют на происхождение от шотландцев («скоттов» - Е.М.) и говорят «как англичане» [17]. Это свидетельствует лишь о неполноте разделения кельтов и германцев, которые образовали со временем несовместимые расовые линии. Приведенные исторические сведения поясняют, почему готика стала средоточием религиозного мышления, с опорой на византийское Православие в искусстве, которое в «смягченном» выявлении в галликанизме стало весьма востребованным в европейском разноконфессиональном раскладе, особенно в немецком мире, который на уровне XVI-XVII вв. через лютеранство контактировал с православной сферой(см.у О. Муравской [11,с.142]).

Именно Франция, наследовавшая Галлию Меровингов, сохранила вместе с византийством память о готтском Православии, начиная готические строения с наследования Бургундии – готтского королевства. Готический стиль, «ужасюще величественный» [16], отличал наследование византийской учености – и это осознавал великий реформатор Русского Православия Петр Могила, который материалы для своей реформы готовил в галликанской Франции [10], короли которой со времен коронованного Жанной д'Арк Карла VII клялись на верность нации и государству на Реймском Евангелии, написанном кириллицей [12].

Как бы неоднозначны ни были пути появления этого Евангелия во Франции, оно свидетельствует византийство галликан и контактность с православным славянским Востоком – и несовместимость с «варварством». И основная идея этих сопоставлений – показать не-антитетичность готики и Ренессанса, поскольку «возрождение Античности» в Ренессансе XIV-XVI является сознательной исторической неправдой «прогрессистов» Нового времени, которую добросовестно и откровенно высказывал А. Лосев в своей монументальной книге «Эстетика Возрождения» [8].

Великий исследователь был энтузиастом возвеличивания философского наследия Византии, передавшей Руси заветы *ученого монашества* уровня Нестора-летописца, Димитрия Ростовского, киевлянина Паисия Величковского, воспитанники которого основали православный интеллектуализм Оптиной Пустыни, продолжения которой дают у XX ст. философские достояния П. Флоренского и киевлянина Н. Бердяева. А. Лосев категорически отстаивал не-противоположность готики и Ренессанса, указывая на унаследованность обоих относительно философии Античности в виде неоплатонизма-неоаристотелизма, соединенных с рационалистическими установлениями, которые в границах готической схоластики («школьной», то есть высокопрофессионально разработанной науки) раскладывались в виде позиций «реалистов», а носители ренессансного «гуманизма» утверждали в защите механики эмпиризма.

Принципиально общим у представителей готики и ренессансного сознания было то, что и первые, и вторые исповедывали «двоемирие» ценностей, добытых целосностью Веры и дифференцированностью рационально-логических выкладок. Музыкально-поэтическим выражением готики стало творчество трубадуров-миннезингеров, тогда как Ренессанс выдвинул труверов-майстерзингеров, которые ссылались на первых как на своих предшественников, но выделив строгую полифонию мадригалов и шансона, унаследовавших подголосочное трехголосие канта-кондукта-мотета эпохи *дискантистов*.

Это все – тембрально контрастная полифония *моноподийного* наполнения, поскольку все голоса представляли варианты главного напева, который размещался в теноре и который был чаще нижним, но и средним голосом, выпевавшимся мужским голосовым тембром, над которым «парили» дисканты, и к которым в XV-XVI ст. присоединился контр-тенор. Богословские православные основания контрастной полифонии очевидны, ее принципиальное трехголосие объясняется церковной символикой Троицы.

И если классика европейского искусства XVII–XIX столетий, окрыленная идеями Прогресса, определялась в развитие реалистически-жизнеподражательных тенденций Ренессанса, то XX столетие устами П. Валери еще в 1896 году было обозначено как торжество «системы Леонардо да Винчи» [3], то есть выделен стал *неоренессансный* смысл прошедшего века, который полностью оправдал заявление великого поэта и теоретика искусства в выявлении символически-условного, умозрительно-аллегорического миропонимания, которые образовали стереотип художнического мышления минувшего столетия.

В музыке XX века – торжество полифонии-гетерофонии, то есть контрастной, от староцерковной идеи производной полифонии, теории которой до сегодняшнего дня не сотворено, а Новое время ее игнорировало с присущим ему негативизмом относительно всего церковного. Тут Вольтер со своим жгучим призывом по адресу церкви «Раздавите гадину!» полностью совпадал со спокойной констатацией И. Канта – «Вера и Разум – между ними

пропасть», то есть к церковной музыке научный подход не может быть применен.

Старинная контрастная полифония есть детище гомилетики, которая отмечена простотой монодийного охвата всех разнотембровых голосов, принципиально сроднена с народной гетерофонией, возродилась к жизни в творчестве А. Скрябина, И. Стравинского, Н. Леонтовича, С. Прокофьева, А. Онеггера, Э. Виллы-Лобоса, Б. Бриттена, О. Мессиаана, также в додекафонном варианте в Нововенской школе (и в этом плане Фуги А. Глазунова, П. Хиндемита, Д. Шостаковича и др. – компромиссны относительно полифонии Новой и Новейшей истории).

Для XX века жанры мадригала и пассиона, мистерии стали широко востребованными, тогда как в XIX ст. их «не замечали» почитатели И.С.Баха и техники контрапункта. Неоготические внедрения в неоренессанс XX ст. заявлены были «Парсифалем» Р.Вагнера (1882), «Девой Избранницей» К.Дебюсси (1888) и «Сыном звезд» Э. Сати (1896). Но простота типологичности на уровне архетипических конструкций оказалась востребованной и возведенной в профессиональный абсолют в поставангарде в начале XXI ст.: «Ода мифам» Е. Вангелиса и Гимн Стене в «Первом императоре» Тан Дуна наравных (почти одновременно созданы в 2002–2006 годах) сосредоточены на линейности, окруженной сонором. Оперы-мистерии О. Мессиаана «Святой Франциск Ассизский» и гепталогия «Свет» К. Штокхаузена венчают перекрестье XX и XXI столетий.

Но главный неоготический срез в музыке начала XXI века – «Конец времени композиторов» [9], отодвижение композиторского авторства в решении исполнительского выступления-Представления, а также внеличностный-цитатный метод коллажирования в композиции, завещанной гением *византиста* Дж.Тавенера и творчеством одесского высокоталантливого композитора Г.Успенского. Кантата последнего «*Qua vadis?*» («Куда идем?») (2002 г.) многозначительно обозначила раздорожье музыкально-профессиональных путей в начале текущего столетия.

Литература

1. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. Москва: Просвещение, 1978. 608 с.
2. Асафьев Б. Симфонические этюды. Ленинград: Музыка, 1971. 264 с.
3. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи. *Об искусстве, сборник, предисловие А.А. Козлова. 2-е изд.* Москва, 1993. С. 25–55.
4. Ван Минцзе. Партія сопрано в опері «Царева наречена» М.Римського-Корсакова. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологі. Музикознавство.* Київ, НАКККіМ, 2018. Вип 1(10). С. 286-291.
5. Галликанизм [А.Лопухин. *Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Ред.С.Аверинцев. Т. I.* Москва, 1993. С. 398-399.
6. Кантемирова А. Культурные ценности православной Молдовы и их внедренность в идею христианского рыцарства Запорожской Сечи. Бакалавр.раб. ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса, 2019. 69 с.
7. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: Academia, 1925. 406 с.
8. Лосев А. Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1982. 623 с.
9. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва, Русск.путь, 2002.295с.
10. Митрополит Петр Могила.

URL: https://antimodern.wordpress.com/2013/01/12/st_petr-4/

11. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
12. Реймское Евангелие
13. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto. Автореф.канд.дисс.Спец.17.00.02 – муз.искусство. Москва, 2007. 35 с.
14. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
15. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Готи_\(субкультура\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Готи_(субкультура))
16. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Готика>
17. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Готы>.

Рощенко Олена Георгіївна,

*доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри
Харківської державної академії культури (Харків, Україна):*

Метод романтичного автобіографізму у творчій спадщині Рихарда Штрауса

Автобіографізм – ведучий метод романтизму, згідно якому відбувається ідентифікація автора з втіленням ним у художньому творігероєм, – відображений у творчій спадщині Р. Штрауса на двох рівнях. Перший з них пов'язаний з тими творами, з котрими пов'язані безпосередні авторські коментарі щодо їх автобіографічного змісту. Такий тип автобіографізму представлений у симфонічній поемі «Життя героя» (1898), опері «Без вогню» (1901), «Домашній симфонії» (1903), а також в «Інтермецо або Бюргерській комедії з симфонічними інтермедіями» (1924), авторські програми яких містять безпосередні вказівки щодо того, що тут композитор втілює власний музичний образ/портрет. Характерно, що автобіографічна тетралогія у творчості Р. Штрауса розподіляється на дві діалогії – симфонічну і оперну. Декларований композитором автобіографізм, сформований у трилогії рубежу XIX – XX століть, набув продовження двадцять років потому, у «бюргерському інтермецо». Звернення до декларованого автобіографізму у спадщині Р. Штрауса охоплює чверть століття у майже 60-десятирічному творчому шляху композитора. Декларований прояв методу автобіографізму набуває ознак наскрізності у творчості Рихарда Ш.

До другого рівню слід віднести ті твори композитора, в яких, незважаючи на відсутність безпосередніх авторських зауважень, на основі застосування методів екстраполяції, порівняння та декодування, уможлиблюється встановлення спільних образно-тематичних ознак з творами першої категорії. У творах, котрим не притаманні декларовані автобіографічні змісти, містяться характерні завуальовані автобіографічні сюжети або міфологеми. Відзначимо, що коло творів, котрим властивий прихований автобіографізм, значно перебільшує у кількісному відношенні автобіографічну симфонічну діалогію у спадщині композитора. Але не тільки кількісний показник відіграє тут свою роль. У широкому колі творів композитора з прихованою автобіографічністю відбувається варіативне помноження-віддзеркалення тих усталених сюжетних мотивів, що закладені «Житті героя» або «Домашній симфонії». При переході з твору до твору

автобіографічні сюжетні мотиви трансформуються, еволюціонують, але, поруч з цим, зберігають ключові семи-коди, завдяки яким відбувається їх ідентифікація з характерними ознаками відбиття творчої особистості композитора у його власному художньому втіленні.

Одним з наскрізних сюжетних мотивів, завдяки яким метод автобіографізму набуває значення універсального у творчості Р. Штрауса, є широко тлумачна батальність, наявна у багатьох його творах. Батальність у творчості Р. Штрауса не слід розуміти у суто мілітаристському сенсі. Натомість йдеться про метафоричне розуміння баталії як агону, філософського, інтелектуального суперництва, поєдинку релігійних уявлень, словесного двобію, протистояння на рівні життєвих принципів, що набуває інколи реалістичного, іноді фантастичного, а часом і гротескового характеру. Втілення цього сюжетного мотиву у творчості Р. Штрауса слід тлумачити як своєрідне перетворення романтичної теми фаустіанського тяжіння до самопізнання та усвідомлення основ світобудови.

У симфонічній поемі «Життя героя» – першому творі, якому Р. Штраус надав ознак декларованої автобіографічності, батальність представлена крізь духовний двобій героя-художника, титана, в образі якого композитор відобразив самого себе, і гротесково представлених критиків – інтелектуальних пігмеїв, поразка яких вирішено наперед.

Агон сімейного масштабу відображено у другій частині автобіографічної дилогії «Домашня симфонія» і «Інтермеццо».

Однак подібні словесні двобії і притаманне їм музичне рішення виникають у творчості Р. Штрауса значно раніше, ніж у поемі «Життя героя». Персонажі попередніх поем композитора – герой-блазень, що веде псевдонаукову суперечку з ученими мужами («ТільУйленшпігель», 1895), герой-філософ, який вступає у дискусію з вченими-схоластами, відстоюючи нову світову істину («Так говорив Заратустра», 1896), або «лицар сумного образу», який веде водночас трагічно і іронічно тлумачні лицарські бої з вітряками і стадом баранів («Дон Кіхот», 1897) варіативно втілюють сюжетний мотив інтелектуального двобію. Спільним фактором в інтерпретації сюжетного мотиву інтелектуального протистояння у симфонічних поемах Р. Штрауса стає його іронічне тлумачення: герой отримує моральну перемогу, завдяки карнавалю осміюванню застарілих істин. Показово, що музичне втілення цього наскрізного сюжетного мотиву у симфонічних поемах «Так говорив Заратустра» і «Життя героя» вирішено у жанрі пародійної фуґи.

Отже, ще до появи перших автобіографічних творів у творчості Р. Штрауса спостерігаються втілення сюжетного мотиву інтелектуального поєдинку, з якими пов'язується вияв методу автобіографізму у спадщині композитора.

Втілення наскрізного мотиву інтелектуального поєдинку спостерігається і у музично-театральних творах, з якими не пов'язана декларація методу автобіографізму. У стані духовного протистояння старому світу перебуває Іоканаан – пророк християнства, чий проповіді

звучать як вирок зреченому на швидку загибель царству Ірода («Саломея», 1905). В опері «Електра» (1908) головна героїня як уособлення праведної помсти протистоїть підступному оточенню. В опері «Аріадна на Наксосі» (1912) ідея агону від суперечок митців щодо черги виконання двох різних вистав виростає до суперництва автономних сюжетів, що, поєднані досить навіженою ідеєю, утворюють нарешті своєрідне художнє ціле. У балеті «Легенда про Йосифа» (1914) ідея агону знов подається крізь призму духовного протистояння двох світів, що уособлюється в образах Йосифа і жінки Потіфара. Перетворення співачки Амінти з ідеальної на вперту, яка веде безперервні суперечки з власним чоловіком, переводить сюжетний мотив словесного двобію з філософського на побутовий рівень відображення («Мовчазна жінка», 1935) та відповідає характеру сімейних стосунків у родині Р. Штрауса, втілених в творах композитора з декларованим автобіографізмом. Твором, в якому батальну тему розкрито крізь призму воєнної символіки, постає опера «День миру» (1936). Справжні словесні двобії ведуть між собою закохані герої – бог і людина – у буколічній трагедії «Дафна» (1937) і веселій міфології «Любов Данаї» (1940). Сюжетний мотив агону в останньому музично-театральному творі Р. Штрауса – розмовній п'єсі з музикою «Капричіо» (1941) – запроваджено крізь призму суперництва мистецтв: поезії і музики, уособлених поетом Олів'є і музикантом Фламандом. Знаком примирення між мистецтвами і митцями стає спільно створена опера, в якій автори відображують «самих себе і події сьогоднішнього дня». Отже, створення автобіографічного твору, базованого на інтелектуально-митецькому двобії і синтезу мистецтв та об'єднанні талантів художників стає темою останньої музично-театральної фантазії Р. Штрауса. Підсумком розвитку наскрізної для творчості композитора сюжетного мотиву інтелектуального двобію стає ідея єдності конфліктуючих сил.

Сюжетний мотив інтелектуального суперництва у спадщині Р. Штрауса відображує складний духовний шлях композитора, упродовж якого він сміливо вступав до лицарського двобію з войовничими спалахами рутини. За постатями вигаданих персонажів композитор відтворив прагнення до відстоювання ідеального у мистецтві, здобутого у відважних інтелектуальних баталіях.

Таким чином, у творчості Р. Штрауса виникає справжня автобіографічна міфологія, сформована навколо свого «Я»: композитор як учасник романтичного карнавалу, змінюючи зовнішні шати, відчуває внутрішню єдність з героями «вічних сюжетів» – Дон-Жуаном і Дон-Кіхотом, Уйленшпігелем і Заратустрою. Автобіографічний метод, набуваючи як декларованого, так і прихованого виразу, набуває значення наскрізного у творчій спадщині композитора. Завдяки методу автобіографізму виявляється властивий композитору романтичний стиль мислення, що спостерігається на різних етапах його творчого шляху.

Демська-Трембач М., *doctorhb, profesor (Warszawa, Polska)*:
**НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ПУТЕЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ.
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ И УВЛЕЧЕНИЯ ЛЮДОМИРА МИХАИЛА
РОГОВСКОГО**

К ОТКРЫТИЮ

„После многих лет путешествий своей души по Индии и Персии я превзошёл экзотику в себе и начал добывать из своей души исконный польский фольклор”¹ – писал в 1936 году Людомир М. Роговский. После свыше десятилетнего отсутствия в стране рождения композитор прибыл в 1938 году в Варшаву, где была исполнена его симфония „Радостная”. Для Людомира Роговского – как создателя музыки – это был переломный момент, потому что его эстетические идеи материализовались в форме оркестровых партитур. Строительным материалом симфоний явилась „гамма типичная для славян”, то есть семиступенчатая шкала, которую называл „славянской”. По мнению Людомира Роговского эта шкала представляла собой своеобразный синтез шкал из целых тонов и персидской шкалы „*Zirefskend*” (c-d-e-fis-g-a-b).

Путь к этому „славянскому выводу” начался ещё в период молодости композитора – до начала первой мировой войны, когда он начал странствовать по стране и по Европе и когда он начал совершенствовать свою композиторскую, дирижёрскую и вокальную мастерскую, и когда наконец начал в Вильнюсе и в Варшаве свою профессиональную деятельность как музыкант, композитор, дирижёр, организатор, а также как писатель и публицист.

Людомир Роговский, как и многие польские артисты начала XX столетия, пытался раскрыть „тайну национальной души”, а его выводы оказались очень оригинальными. Он был убеждён, что существует тесная связь польского искусства с „древней культурой, находившейся где-то в районе Персии”. Изучая „наше народное наследие: обычаи, суеверия, одежду, жилища [...], – признавался композитор, – я увидел, что истоки всего этого, и наших прадавних мелодий также, находятся на Востоке”. Компромисс, заключённый между западным способом использования средств мастерства и восточным их происхождением, помог композитору построить оригинальную звуковую систему и создать индивидуальный музыкальный язык.

Начинания в сфере композиторской мастерской, поддерживались Людомиром Роговским, порядочным философским обоснованием: это должна была быть сознательная реформа музыкального языка, имеющая поддержку в итогах углубленного понимания природы, природы и человека. Найдя опору в философии времён своей молодости, Людомир Роговский, не вызовет никаких сомнений. Людомир Роговский перенёс, основную для его времён философскую проблематику на грунт создаваемой эстетики, и поместил её в эссе с 1919 года – „Музыка будущего”². Очень широкие

¹ Из фортепьянного очерка симфонии „Радостной”, датированной на 2 апреля 1936 года.

² L.M. Rogowski, *Muzyka przyszłości. Przyczynki i szkice estetyczne*, Lublin 1922. Этот очерк был переведён на русский язык.

философские связи композитора были тесно связаны с разными течениями философии жизни, зато основные предпосылки мировоззрения артиста во многих вопросах имели ницшеанскую и бергсоновскую родословную. В понимании Людомира Роговского действительность подвергалась непрерывным изменениям. По его мнению, жизнь – это натуральная, стихийная энергия, побуждающая людей к активности и к экспрессии; она также детерминирует эволюцию искусства.

Когда, во времена Людомира Роговского вырисовывалось сознание упадка европейской культуры, многие артисты пытались обновить свою „западную” творческую мастерскую. В творческой деятельности польского композитора откликнулись идейные тенденции его эпохи как в необходимости новаторского подхода к музыкальной форме и конструкции, а также в очаровании культурой стран Востока.

Восточный след

Польское очарование странами Востока, понимаемое как культурная категория, имеет более длительную, а не только двадцативечную историю. „Сармацкое” пристрастие к „чудесам Леванта” находило отражение в одежде и обычаях, а также в коллекционировании эксклюзивных предметов и драгоценностей. Попытки реабилитации стран Востока, как элемента, составляющего прочную часть польской истории, предприняли, в минувшем столетии многие артисты. Этот тип мышления получил Людомир Роговский, в известной степени, по семейному наследству. Стоит однако сослаться на фрагмент его последних автобиографических признаний: „Впечатления, которые оставили след во всей жизни Людомира Роговского, были песни, напеваемые няней, чтобы успокоить ребёнка [...]. Песни, которые пела эта старушка, были пречудесные. Они навсегда запечатлелись в детской душе и понуждали композитора на протяжении всей своей жизни искать их по всему миру. Они были своеобразной путеводной звездой его жизни до тех пор, пока он не нашёл эти редкие остатки языческих времён, грубоватые, но в то же время пахнувшие землёй [...] примитивные песни Славян”. Он разыскал их „в глухих пущах Белой Руси, а также в польских Татрах”.

Стало быть суровость и простота народного примитива увлекла Людомира Роговского также, как и его ровесников Бартока, Шимановского и Стравинского. В поисках близких, родных связей, Людомир Роговский сверил западную точку зрения: сделал другие установления, касающиеся места польской музыкальной культуры в Европе, и пытался доказать, что „мы являемся первым народом Восточной Европы, но не последним – Западной”³. Людомир Роговский не был единственным артистом в те времена, который повернул стрелку компаса на Восток. В области литературы и изобразительного искусства предпринимались попытки реабилитации стран Востока, как составной части польской культуры. Представитель польского экспрессионизма, Ян Штур, размышлял

³ L.M. Rogowski, *Pro domo sua*, „Muzyka Polska”, 1937, nr 10, s. 460.

следующим образом: „А может быть из *ex Oriente* благотворный выйдет свет? Там была колыбель европейских народов. А может и повторное рождение исчезающего мира начнётся на Востоке”⁴. В свою очередь, польский музыковед, Адольф Хыбиньски строил догадки, что изменение направления интересов – в сторону Востока – „дало бы возможность духовного возврата к примитивной и одновременно художественной музыке Праевропы”⁵.

Может быть ещё в этом мышлении резонировали определения польских романтических пророков. Именно это поэт, Циприян Камиль Норвид, объяснял, что каждый считает, что его „родина находится в центре мира”⁶. Польша, как такой „центр мира” издавна понималась через её население как страна между культурами, цивилизациями и народами. Этот „польский топос” Циприян Камиль Норвид понимал как место, расположенное в культурном универсуме, выражая это следующими словами: „Моя родина не оттуда поднимает чело, / Я телом из-за Евфрата, / А духом из Хаоса, / Плачу чинш миру”⁷. Открытым же остаётся вопрос: расположена ли цивилизация славянского региона на перекрёстке или же на распутии европейских культурных путей между Востоком и Западом. Распутье указывает место, где мы выбираем дороги. Это пункт, в котором единство и множество заключены в едином целом, включающем в себя потенциально обе возможности: возврат к единству и восход к множеству⁸.

Две перспективы разрешения польской дилеммы идентичности, перенесённые в музыкальную сферу, означают общинное единство с культурой и духовным наследием Европы, и в то же время возможность использования достояний, которые ввиду географического расположения, быстрее и легче проникли *ex Oriente* в Польшу. Именно такой тип мышления и такую особую ценность переживаний получил Людомир Роговский в дар с места своего рождения – из Люблина, где синтез нескольких культур был абсолютно нормальным явлением. „Свет идущий с Востока” (*ex Oriente lux*) озарял жителей этой земли, так же как и жителей восточно-славянских земель и обо-гащал сокровища многовекового опыта, приобретённого на стыке культур. Можно поставить рискованный тезис, что именно „люблинский топос” внушил Людомиру Роговскому определённые артистические предпочтения – как человеку, находящемуся на стыке культур.

Символичное красноречие получил мир между Востоком и Западом в люб-линской фондовой часовне Владислава Ягеллы. Король, воспитанный в кругах византийской культуры, привёз в Люблин русских художников, чтобы они украсили внутреннюю часть часовни на замковом холме (1418 год).

⁴ J. Stuhr, *Czego chcemy*, „Zdrój”, 1920, z. 5/6, c. 57.

⁵ A. Chybiński, *Wschód i Zachód w muzyce*, „Muzyka”, 1929, nr 1, c. 18.

⁶ C.K. Norwid, *Gorzki to chleb jest polskość. Wybór myśli politycznych i społecznych*, Kraków 1984, c. 181.

⁷ C.K. Norwid, *Moja ojczyzna*, op. cit.

⁸ Ср.: A.W. Mikołajczuk, *Między latinatas a cyrillianitas – na rozdrożu europejskiej tożsamości*, w: T. Kostyrko (red.), *Kultura wobec kręgów tożsamości*, Poznań-Warszawa 2000, c. 203.

Может это желание под-держания на рубежах христианства стараний во имя унии двух конфессий легло в основу решения монарха дополнить готический объект фресками в духе эстетики поздневизантийского рода? – Размещённая на польско-русском стыке, часовня Святой Троицы была свидетелем важных исторических событий, одновременно свидетельствуя о том, что атрибут божественного совершенства – свет идущий с христианского Востока – освещал христианский Запад, а на люблинской земле возник незначительный след, который приобрёл характер символа прочности человеческих свершений. Именно в этом культурном феномене родной земли Людомира Роговского можно найти решение дилеммы европейскости; можно показать единство в культурном величии или хотя бы попытаться найти компромисс. Нужно также вспомнить и о другой пограничной полосе, с которой столкнулся композитор с ранних лет своей жизни: богатой музыкальной культуры, а также высокой и народной культуры.

В кругу восточных влияний

В первые десятилетия прошлого столетия в польской культуре и искусстве были интенсифицированы поиски новых средств выражения, новых колористических решений и новых техник. Артисты искали собственный путь, совершая экзотические путешествия в страны ближнего и дальнего Востока. В кругу этой тенденции находится напр. II Симфония Шимановского, некоторые его песни и сценичные произведения. Популярной темой в кругу молодых композиторов оказались японские уты. На эти поэтические тексты ссылались Пётр Перковский и Александр Тансман.

Восточные мотивы появились у Людомира Роговского в *Trois Poemes de Yuan Tseu Ts`Ai* для среднего голоса и фортепиано (1920). На запросы парижской среды написал в 1916 году трёхчастную *Bibelots chinois* для флейты, челесты и фортепиано, признанной критиками как „свежее и яркое”. К этой группе композиций, связанных с восточными мотивами, принадлежит также *Fantasmagories (Призраки)* для оркестра (1920 год), описанных критиками как „путешествие французского человека, пересытившегося жизнью на Дальнем Востоке”. Строительным звуковым материалом *Fantasma-gories (Призраки)* явилась персидская шкала – *Zirefkend*, что придало музыке оттенок экзотического, загадочного колорита. В заглавиях пяти частей всего цикла автор употребил имена индийских богов: Мая, Кришна, Ганези, Кама, Агни. К восточному направлению творчества Людомира Роговского принадлежит также камерный балет для трёх исполнителей „*Z ogrodów Haran-al.-Raszyda*” (1933 год).

„Среди можжевельников и боярышников” – путь к источникам культуры славян

Концепции Людомира Роговского, подрывающей корни западной формации культуры, сопутствует оживление славянского мифа. Об его значении свидетельствует жизненное решение композитора с 1926 года. Именно тогда

он покинул Родину и направился в зону славянской ривьеры: поселился в Дубровнике и там умер в 1954 году.

Начала поисков Людомира Роговского в области „архе” отечественной музыки следует искать в период огромной активности молодого выпускника варшавской и лейпцигской школ, то есть во время пребывания композитора в Вильнюсе (1908-1911 гг.). Людомир Роговский вёл инструментальные и хоровые ансамбли, предпринял попытку основания филармонии (1909 год), занимался публицистической деятельностью. Именно тогда, как творец-новатор поставил вопрос: „Куда ведёт наша дорога? Как её найти, как узнать что это именно она, как пробиться к ней сквозь боярышники и можжевельники, которые ограничивают наши движения”⁹. Людомир Роговский совершил также путешествие по белорусским и польским усадьбам. Именно тогда местные белорусские крестьяне пели ему старые песни, которые он записал, а избранные переделал для белорусского смешанного хора.

С пребыванием композитора в Вильнюсе связано возникновение „Белорусской сюиты” для симфонического оркестра. Мы, к сожалению, не знаем этой, состоящей из четырёх частей, с программными заглавиями, сюиты. Мы не знаем этого произведения, потому что его партитура была затеряна. Однако вильнюское общество услышало „Сюиту”, исполненную 25 ноября 1910 года. Это произведение оказалось также в варшавской программе – в концерте Людомира Роговского в Варшавской Филармонии 28 апреля 1914 года. Рецензент журнала „Колосья” тогда писал: „Через колодец всего славянского – Белоруссию – через вслушивание в её пейзаж, народ и его обряды, к нам пришёл, чтобы полностью освободиться в мистической тоске, проходящих как время и мысли” [...]¹⁰.

В регионе на границах государств и жизненного опыта берёт своё начало неославянская программа искусства, которую Людомир Роговский презентовал в мае 1926 года в Праге. Он представил взгляд на народную музыку в „Обращении к Друзьям Музыкантам Всей Славянской Братии”. Тогда он спрашивал: „Разве сила выражения и суровость музыки Сметаны, Мусоргского, Монюшки, Дворака, Борордина, Венявского [...] основывается на их следовании системе и канонам музыки Запада?”. И отвечал: „У нас, славян, есть ненарушенные до сих пор сокровища, забытый язык, собственные невысказанные слова”. Итак, он предложил заняться всеобщей реконструкцией духовного и технического праисточника культуры славян. Он сам принимал активное участие в этом мероприятии. Как проявление стремлений композитора к сближению славян, путём изучения их народной культуры, в частности, свидетельствует репертуар для смешанного хора в Дубровнике. Композитор подготовил народные песни: польскую „Hej idem w las” и украинскую „W sinah drewka stojała” (1931 год). Славянский сборник дополняли народные песни с Юга: македонская „Belo done”, боснийская „Juž

⁹ L.M. Rogowski, *Pro domo sua*, „Kłosy”, 1914, nr 1, s. 27.

¹⁰ „Kłosy”, 1914, nr 7, s. 36.

siedem dni” и хорватская „Сóгуš моја” (изданный в 1938 году как „Три югославские народные песни” для смешанного хора).

Славянские вдохновения

В славянский климат заключён одноактный балет Людомира Роговского – „Купала” (с марта 1926 года), который многими считался первообразом „Гарнаси” Шимановского (1930 год). „Купала” был поставлен в Варшаве и пользовался хорошей репутацией у рецензентов¹¹. Балет овеян дохристианскими мотивами праздника летнего солнцестояния – когда день равен ночи – гулянье накануне дня Ивана Купалы. О традиции этого праздника Людомир Роговский описал в статье под заглавием „Купала” с 1928 года. При этом он сослался на воспоминания из Вильнюса: „Я видел ночь Ивана Купалы на Антаколе. Странно было то, что большинство людей хорошо знало, что прибыли от святой Мильды, святыня которой подобно была на этом месте”. По этому поводу, конечно, „пускали венки, прыгали через костёр, пели, искали цвета папоротника”¹². Действие балета Людомира Роговского происходило как раз на лесной поляне, от заката до рассвета. Людомир Роговский искал корни этого праздника, и у него даже появилась гипотеза, что возможно он связан с диониссийскими таинствами. Можно предположить, что в данном случае видны вдохновения ницшеанского происхождения. В этих обрядах композитор нашёл и отечественные символические элементы: присутствие огня и воды он интерпретировал как символ плодovитой любви, а поиск цвета папоротника – как символ посвящения.

Мотив „праздника Ивана Купалы” появляется ещё раз: как третья картина в другом балете-пантомиме – „Каравай” (с 1938 года)¹³. Это произведение было написано Людомиром Роговским по сценарию известной польской художницы – Зофии Стрыеньской, которая конечно не упустила случая украсить свой сценарий рисунками. Композитор разместил сцену праздника Ивана Купалы среди горцев, у костра, через который прыгают разбойники. Не обошлось также и без цвета пароротника, в звуковом же наслоении цитат из фольклора и народных песен. Заключённый в четырёх картинах балет-пантомима, охватывает мотивы, связанные с сельскими обрядами и обычаями, а следовательно деревенская свадьба (первая сцена), включение свадебного обряда надевания на невесту чепца, сцены похода с каравем, то есть с церемониальным хлебом, выпеченным для торжества бракосочетания (как символом плодородия). Вторая сцена указывает на весенний обряд соломенного чучела, а конкретно – утопление чучела, которое символизирует смерть – Мажанны. Весь балет завершается дожинками, то есть праздничным срезанием колосьев, которые потом

¹¹ О балете писал Фелициан Шопский: „Музыка этого балета содержит народные и танцевальные мотивы и живёт ритмической жизнью этих мотивов”. Ср.: F.Szopski, *Z opery*, „Kurier Warszawski”, 15.12.1926, nr 344, с. 6.

¹² L.M. Rogowski, *Kupała*, „Teatr Ludowy”, 1928, nr 6, с. 108.

¹³ Сохранилась рукопись „Каравай”.

заплетаются в венец. Ритуал праздника урожая в славянском мире был связан с культом Свентовида – бога войны, урожая, судьбы и предсказаний.

Из области славянской мифологии выходит произведение из четырёх частей для смешанного хора и малого симфонического оркестра – „Языческие взгляды” (с 1951 года). В нём появляются славянские божества: в первой части – „Апострофе” – бог согласия, Лада. В следующей части, связанной со свадьбой, („Хмель”) принимает участие Дажьбог – по украинским поверьям, дающий богатства, патрон супружеского союза и Сварог, то есть „бог небесного огня, наказывающий за прелюбодеяние”. Вторая часть „Видение” – „Пища” – упоминание погребального обряда славян, составной частью которого были танцы и приём в честь умершего, когда его останки сжигали, а потом приём, то есть пища (поминки). И наконец финал „Видения”, который превращается в манифестацию общины славянских народов. Её выражает хор в следующих словах: „Наша земля, это мы сами, не один враг не выдерет тебя у нас, мы её не отдадим, с земли наша Слава”. Тематику „Видения” надо связывать с балетом-оперой „Сирена” Витольда Малишевского (с 1927 года), либретто к которой написал Людомир Роговский по басне Ганса Христиана Андерсена. Однако герои произведения получили „славянские” имена – Бирут, а владычица Балтийского моря – Юрата. В произведениях Людомира Роговского, вдохновлённых славянской мифологией и обрядностью, наблюдается сильное влияние народной музыки. Он не избегал мелодических цитат; черпал идеи и замыслы из ритмики польских танцев. В его творчестве также много музыкальных мотивов церковного происхождения.

В поисках собственного звукового языка – меандры творчества

Постулат радикальной реформы музыкального языка был с самого начала одним из самых важных вопросов программы Людомира Роговского. По его замыслам, это должна быть сознательная деятельность, в области создания звукового материала, на основании углубленного понимания природы и природы. Композитор сперва ввёл в свои произведения комплекс шкал: пяти-, шести- и семиступенчатых. Именно они должны составлять фундамент „музыки будущих времён”. После многих экспериментов где-то около 1936 года он резюмировал их следующим образом: „в этом направлении на протяжении всей моей жизни шло всё моё музыкальное творчество”. „Симфония Радостная” и „Видения” удовлетворяли амбиции композитора, чтобы служить опорой для его творчества и иметь опору на собственную музыкальную грамматику.

Увлечения Людомира Роговского были связаны также с ритмом, этим „живущим и стихийным элементом господней жизни”. Не один раз он делился своими наблюдениями в сфере восприятия: „каким способом замедление или ускорение не расстраивает чувство эластичности и логики ритма” или: „чем является акцент, меняющий принципиальным и категорическим образом ощущение ритма”. Ритм создал ещё одну плоскость ассимиляции структуральных и экспрессивных черт польского фольклора.

Таким образом, он рекомендовал композиторам, чтобы они углублялись „в эти капризные, а также сочные, в своей характеристике, польские ритмы”, Образцом для Людомира Роговского была ритмическая мастерская Фридерика Шопена, художника, который „разъяснил себе неточность ритма и согласился с ним как с признаками жизни”. Особенно интриговал Людомира Роговского шопеновский темп рубато – это „неравенство, нетерпеливость ритмики”, а также „частое и совершенное синкопирование, создающее отчётливые и полные жизни акценты ”.

Подведение итогов

Людомир Роговский оставил относительно стройную эстетику, в которой поиски сути искусства, стремление к совершенству произведения, соблюдение традиций тесно связаны с нуждой новинок, так как поиски национальных черт с универсальными ценностями. Музыкальное мышление Людомира Роговского формировалось в особенной пространственной и временной ауре пограничных регионов.

Жанровая доминанта этого композитора происходит от западно-европейской традиции, а индивидуальная экспрессия идентифицирует Людомира Роговского с исторической эпохой и местом происхождения. Его музыкальное творчество полно идейно-артистических меандров, но служит выражению польского характера искусства, погруженного в славянском, а одновременно стремится в одном направлении: к образованию оригинального языка музыки.

Звучит в творчестве Людомира Роговского поздний романтизм, модернизм перелома столетий, бросается в глаза очарование то импрессионизмом, то экспрессионизмом. Можно также услышать спор дионисийских и аполлоновских стихий, у истоков которых была философия Ницше. Появляются также типично польские мотивы.

Композитор был уникальной индивидуальностью, жил во времена первого авангарда XX столетия, который позже добровольно превратился в отшельника, чем обрёл на забвение себя и свои оригинальные взгляды и идеи. Сам сохранил веру в ценность созидательного труда, ведь его смысл заключается хотя бы в надежде, которая содержится в следующем абзаце: „всегда надо считаться с тем, что пробудиться хотя бы несколько, хотя бы только один, усыпленный, но не умерший”¹⁴.

Козаренко Александр Володимирович,
заслуженный артист України, доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри Львівського

¹⁴ L.M. Rogowski, *Muzyka przyszłości*, op. cit., c. 84.

національного університету імені І. Франка (Львів, Україна)

Універсальний світ композитора Бориса Лятошинського

В основу універсалізму творчості Б.Лятошинського покладено категорії: міфологізму, есхатологізму, панславізму, провінденціалізму і тотальної знаковості музичного тексту.

Міфологізм відсунув межу історичної ідентифікації вираження у глибину праслов'янських часів. Есхатологізм зумовив виділення категорії трагічного як центральної в музичному баченні Лятошинського. Провінденціалізм детермінував ідею синтезу музичних універсалій Заходу і Сходу, втіленням якого виступає кода Четвертої симфонії, що презентує єднання західної і східної цивілізацій.

Панславізм як розвиток центральної ідеї українського інтелектуалізму похідний від Т.Шевченка і концепції українства Кирило-Мефодієвського братства, реалізований творчо в Слов'янській увертюрі, Слов'янській сюїті, у Слов'янському концерті, в усій сукупності творчої спадщини, що охоплює єдність українського та іншонаціонального слов'янського оточення.

Тотальна знаковість музичного тексту зумовила створення композицій Лятошинського як музичного «тайнопису», який потребує свого розшифрування, враховуючи як національні, так і глобальні музично-семіотичні процеси.

Набитович І., доктор філологічних наук,
професор університету ім. М. Кюрі-Склодовської (Люблін, Польща):

Музикологічні студії Дарії Віконської

Матеріали про українську письменницю, мистецтвознавця,
культуролога м. Тернопілля – Дарію Віконську.

Сокол Александр Викторович

Доктор искусствоведения, профессор,

заслуженный деятель искусств Украины,

член-корреспондент АМУ, академик Академии высшей школы,

Одесская национальная музыкальная академия

имени А.В.Неждановой

К определению понятия «гуманизм» в психологическом образе мира

Необычайно широкое и имеющее всеобщее для психологического образа мира человека и его образа жизни понятие «гуманизма», в связи с естественным изменением ситуаций мира, нуждается, с нашей точки зрения, в некоторой современной интерпретации и обновлении.

Многочисленные разновременные обобщенные понятия и определения гуманизма в истории приводятся в Википедии. Здесь в «классификации» обозначены: древний гуманизм, классический, теистический гуманизм, атеистический, коммунистический (марксистський (социалистический, натуралистический (научный), нормативный, либеральный, пролетарський, светский (секулярный) гуманизм, трансгуманизм и др. (3, с. 2-6). Все это

относится по содержанию к понятию «психологического образа мира», которое вначале следует пояснить.

Категория психологического образа мира подробно рассмотрена нами в книге «Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль» [11]. Опираясь на А. Н. Леонтьева [5, с.252-254], мы определяем, что психологический образ мира – это «смысловое поле», «система значений», совокупность восприятий, представлений, знаний, образующих пятое квазиизмерение, «в котором открывается человеку объективный мир» [11, с. 27]. Эту категорию можно понимать как обобщающую такие понятия как «мировоззрение», «миропонимание», «мироощущение», «мировосприятие», «идейно-художественная концепция» и др., относящиеся к человеческой духовности [11, с.30]. И конечно же, в образ мира входит, как наиболее важное, понятие «гуманизма», в свете которого рассматриваются «смыслы» духовного и материального мира человека.

Здесь нам необходимо привести построение структурных и понятийных выражений различных понятий, вскрывающих наименования их гуманистических и антигуманистических разновидностей (всего их вместе с их основными сочетаниями - 258) в психологическом образе мира.

Приводим полную схему основных понятий психологического образа мира.

Психологический образ мира:

1. Обыденный – антиобыденный;
2. Мифологический – антимифологический;
3. Эстетический антиэстетический;
4. Научный – антинаучный;
5. Экзистенциальный;
6. Пустотный: вакуумность, нулевость.

Образы мира исключают друг друга по целям, методам, формам мышления. Их сущность подробно рассмотрена в нашей работе «Исполнительские ремарки...» [11, с. 27, 30, 45-49, 50-51. 53-54, 66, 161, 162].

Цель **обыденного** образа мира – польза, материальные блага.

Мифологического – вера, бессмертие, царство небесное.

Эстетического – прекрасное, удовольствие.

Научного – истина (понятия, категории, суждения, умозаключения, научные предложения).

Пустотного – освобождение от мышления, тела, мира. релаксация, погружение в ничто, нирвана.

Приступая к определению понятия «гуманизма» и его места в психологическом образе мира, первое неожиданное познавательное впечатление получаем от «специфики» научного знания: в «Мифологическом словаре» нет понятия «гуманизм» (изд-во «Советская энциклопедия») отсутствует понятие «гуманизм»! [7, 1991]. Однако, в «Философском словаре» под ред. И.Т.Фролова [12, 1986 г.] это понятие есть. В приведенных нами понятиях ясно, что понятия слева являются гуманистическими, а правая

– антигуманистическими. Однако, возможны и «парадоксы» и диалектика в их оценке, что мы покажем в дальнейшем.

«Согласно определению, приведенному в Уставе Международного гуманистического и этического союза, гуманизм – демократическая, этическая жизненная позиция, утверждающая, что человеческие существа имеют право и обязанность определять смысл и форму своей жизни» (3, с.2). В определении Американской ассоциации гуманистов признаки гуманизма – «способность и обязанность вести этический образ жизни» – это «прогрессивная жизненная позиция», «способность к «самореализации и в стремлении принести большее благо человечеству» (3, с.2). Заметим, что в «Мифологическом словаре» также отсутствует понятие «этики».

Интересно, что перед приведенными нами определениями из Википедии вначале приводится перспективное для нас определение древнеримского политика и философа Цицерона: «гуманизм – высшее культурное и нравственное развитие человеческих способностей в эстетически законченную форму в сочетании с мягкостью и человечностью» (3, с.2).

Мы привели первые два определения и дефиницию Цицерона, чтобы показать необычную насыщенность определения древнеримского политика и философа, Если рассмотреть признаки, приведенные им в определении, то мы увидим, что выше понятия гуманизма в психологическом образе мира и в образе жизни человека ничего в мире нет.

«Гуманизм», по Цицерону, это не просто «культура и нравственность», то есть этичность, но «высшее развитие» человеческих способностей? к которому должны стремиться люди и общества, иначе они находятся только на пути к «гуманизму». Это – не просто «этический образ жизни», а способность вести его в высшей форме.

И что знаменательно – все высшее «культурное и нравственное развитие» должно быть приведено в «эстетически законченную форму», то есть должно стать прекрасным, стать **искусством**. То есть «культура» - совокупность материальных и духовных ценностей человека, - вся культура должна стать прекрасной, достичь уровня искусства. И нравственность – общение, поведение, взаимоотношения со всем окружающим миром – природным, человеческим, духовным – стать искусством. Здесь каждый должен стать творцом – художником, артистом, строителем прекрасной духовной и материальной действительности, мира людей, животных, растений, всей природы и «небесного» мира.

Что поражает еще больше? Это необходимость жить, все творить и общаться в «сочетании с мягкостью и человечностью». Обратим внимание на «мягкость», которую Цицерон, очевидно, считает основой взаимоотношений людей и отношения к миру.

Если мы будем искать самое высшее слово, признак в понятии человечности, то самым «мягким», порождающим благо, добро, радость в жизни человека и в его отношении к людям и к живой природе будет слово «**любовь**» - привязанность. устремленность и симпатия человека. У

множества великих мудрецов древности, философов мы встречаем это понятие. Есть даже боги и богини любви.

Это понятие является наивысшим в «Диалогах» Платона с его учителем Сократом. (У1-У в. до н.э.). И оно обсуждается в первом диалоге. Поставлен вопрос о том, что является главным, первым в жизни? Чему надо учиться и чему учить людей? И решение принято однозначное. Это – «любовь». И это – в первом диалоге! (8).

Знаменательно, что в Евангелии два первых «закона» также посвящены любви: «... возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею. И всею крепостию твоею и всем разумением твоим, и ближнего твоего как самого себя» (Евангелие от Луки. 2. с.1101). Бога следует любить как идеал для себя: «будьте совершенны как совершен Отец ваш небесный». (Евангелие от Матфея. 2, с. 1017). И поэтому необходимо сделать себя таким, чтобы можно было любить себя. А потом – так же любить других как Бога и самого себя..

Причем, в Евангелии – этом Центре взаимосвязи Бога, человека и жизни выражение чувства любви является неограниченно гуманистичным в отношении к людям, Например, вопрос: можно ли считать приемлемыми в нашей жизни «врагов», ненавидящих нас и им подобным. Читаем в Евангелии от Луки слова Христа: «Но вам, слушающим, говорю: любите врагов ваших, благотворите ненавидящим вас. Благословляйте проклинаящих вас и молитесь за обижающих вас» (1. Святое Евангелие от Луки, с. 149-141). Это отношение к определенному «отрицательному» миру людей мы можем назвать «отношением гуманистического позитива к гуманистическому негативу». В «нормальном» человеческом смысле понятие о «враге» включает в себя совсем не благо и добро, то же самое творят с нашей обыденной точки зрения и «проклинаящие» и «ненавидящие» нас, и «гонящие» и «обижающие». (Попутно заметим, что в «Мифологическом словаре» (7) отсутствует определение слова «враг».

Нет в мировой литературе, философии в священных писаниях более возвышенной похвалы любви и выражения ее значения для жизни человека, чем в 13-й главе из Первого послания апостола Павла к Коринфянам. «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, — нет мне в том никакой пользы». (2, с. 1257). То есть человек без любви – ничто, даже если тело свое отдаст на сожжение и даже если имеет всякое познание и всю веру. Вот какое (через отрицание) «благословение» есть для того, в ком есть любовь. И поражающим сознание является высказывание о том, что любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится». Обдумывая интуитивно это высказывание, проэцирующее нас на анализ современного состояния мира, мы можем предугадать, что нас

ждет в будущем, хотя нигде в средствах информации это пророчество не рассматривалось.

Рассмотрев значение любви в психологическом образе мира человечества, мы, обращаясь к определению гуманизма у Цицерона, можем предложить заменить его «мягкость и человечность» понятием «любви». Более того, «мягкость и человечность» у него названы в конце определения, мы же можем предложить понятию «любви» более значущее место, а именно – первое.

Тогда предполагаемое «уточненное» определение будет выглядеть так: Гуманизм – **любовь к миру с высшим культурным и нравственным развитием человеческих способностей в эстетически законченную форму.** Это означает, что следует стремиться любить преобразовывать в форму искусства

Весь наш обыденный, мифологический, эстетический и даже научный образы мира. А также – и экзистенциальный и пустотный. Богини искусства у древних греков – МУЗЫ призывали воплощать всю жизнь в музыкальном искусстве только в положительных чувствах. Переживаниях.

Что здесь еще не рассмотрено, хотя, однако, является очень важным? Это понятие «способностей». Не навыков, знаний, умений - как вести себя в конкретной ситуации. А «высшее развитие способностей» к тому, чтобы в любой ситуации мира находить верное решение, ведущее по путям любви и искусства (прекрасного).

И эти способности есть в человеческой природе, нам только нужен гуманизм и высшие способности к нему - любовь и ее выражение в эстетически законченной форме культуры и нравственности.

Эту новую точку зрения Сокол А.В. развивал в 4-х передачах «Гуманизм и музыка» на «Думская ТВ» (10), где, в ходе рассуждений варьировал свои истолкования определений «гуманизма» и пришел к выводам, которые мы здесь кратко изложили и будем излагать далее.

Есть и определенные парадоксы в конкретном воплощении гуманизма в определенной «ситуации» мира (термин А.Ф.Лосева. 6). Например. В Евангелии от Луки Христос призывает множество народа: «если кто приходит ко Мне и не возненавидит отца своего и матери, и жены и детей, и братьев и сестер. а притом и жизни своей, тот не может быть моим учеником» (2. Глава 14, п. 26, с.1109). То есть, чтобы быть со святым, следует уйти от мира людей, которые пока не покаются и являются греховными, даже если это твои родные, и даже если такова твоя жизнь. Это - ситуация перехода к христианской святости. Здесь приходят мысли о том, что ситуациями мира возможно объяснить все виды гуманизма, которые названы в Википедии и которые иногда можно считать и гуманистичными и антигуманистичными (в определенном отношении к другим ситуациям мира). И понимать, что переход от одного вида гуманизма к другому возможен только при отрицании моментов предыдущего гуманизма, которые «ненавистны» в новой ситуации мира.

И человек не может точно знать, что желать и что его ждет в будущем. И эта ситуация рассматривается во втором «Диалоге» Платона. Диалог посвящен вопросу: «о чем следует просить Бога?». Оказывается – ни о чем конкретном лучше не просить. А можно только молиться: «Господи. Дай мне хорошего. а если можно. то и прекрасного» (8). И это потому, что человек не знает, какой будет ситуация мира и что принесет ему исполнение его желания. То есть. его гуманистический по отношению к нему образ в его желании при выполнении в будущем может не получить гуманистически положительного воплощения. «Ситуации мира» бывают непредсказуемыми и в чем-то негуманистичными по отношению к прошлому..

Важны также еще и моменты исторической, жизненной диалектики понятия «гуманизма». Приводим высказывание, которое подтверждает это явление: «в христианстве заложена высшая человечность, так как оно опирается на богочеловечность и на христианский персонализм, на признание высшей ценности всякой человеческой личности. Но в истории христианского мира можно было бы установить три стадии; бесчеловечность в христианстве, человечность вне христианства, новая христианская человечность» **(3. С.6).**

Есть и прямо отрицательное отношение к понятиям, которые обычно считаются гуманистичными. Например, в китайском «Дао де дзин» читаем: «Устраните «человечность». Отбросьте «справедливость». И люди вернутся к почитанию и любви» (4. Глава IV, с. 132). Здесь имеется в виду, что если мы «повесили» какие-то «ярлыки» («бесчеловечный», «несправедливый») на человека или какое-то общественное явление, то это не значит, что этих людей не за что почитать и главное - любить. В конкретной ситуации мира они могут оказаться более благими, добрыми, любящими и любимыми, чем другие – «человечные» и «справедливые».

Мы кратко попытались затронуть сущность, диалектику и парадоксальность определения понятия (скорее – категории) гуманизма, его зависимость от «ситуаций мира», и показали центральный элемент, «точку» в определении - понятие любви, без которой и гуманизм и сама жизнь человека есть «ничто». А должны в душе «пребывать сии три: вера, надежда, любовь, но любовь из них больше» (апостол Павел).

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. М.: Московская патриархия, 1983.
2. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. По благословению Святейшего Патриарха Алексия. Одесса. 2015, 1383 с..
3. Википедия. Гуманизм. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 21.11.2017).
4. Дао-Дэ цзин, Ле цзы, Гуань-цзы: Даосские каноны / новый перевод, вступ. ст., комм. В.В.Малявина. М.: «Издательство Астрель»; Издательство АСТ», 2002. 542 с. с : ил. - (Китайская класика : новые переводы, новый вид).
5. Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения. М: Педагогика, 1983. Т.2.
6. Лосев А.Ф. Знак, символ. Миф: Труды по языкознанию. М.: Изд-во Московского университета, 1982.
7. Мифологический словарь /гл. редактор Е.М.Мелетинский. М. : Советская энциклопедия, 1991.

- 8 Платон . Диалоги. М.: Мысль, 1986.
9. Святое Евангелие Господа Нашего Иисуса Христа. Свердловск: «Урал-Советы», 1991. – 256 с., илл. 5.
10. Сокол А.В. Выступления на Одесском телевидении «Думская Т.В.» с передачей-монологом «Александр Сокол = Гуманизм и музыка». 25.10. 2019, 9.11.2019, 6 12.2019, 30.3 2020. Многочисленные повторения всех выступлений на YouTube.
11. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса: Моряк, 2007. 276 с.
12. Философский словарь / ред. И. Т. Фролова. 5-е изд. М.: Политиздат, 1986.

Зінків І., доктор мистецтвознавства,
професор Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка (Львів, Україна):

Категорія модальності як тип організації музичного матеріалу.

Колесник Олена Сергіївна,
доктор культурології, професор Чернігівського
національного університету (Чернігів, Україна)

«КОТИГОРОШКО», «КОРОЛЬ ЛІР» В. ШЕКСПІРА ТА «ТЕМНА ВЕЖА» С. КІНГА ЯК ВАРІАЦІЇ ОДНІЄЇ ТЕМИ

Майже точно в середині тексту однієї з найвизначніших шекспірівських трагедій – «Короля Ліра» - знаходиться тривірш:

Child Rowland to the Dark Tower came

His word was still “Fie, fo and fum

I smell the blood of a British man”.

Дослівно:

Чайлд Роланд до Темної Вежі прийшов

Його слово завжди /як і раніше було таке: «Фі, фо і фам

Я чую кров британця».

Ці слова зазвичай тлумачаться як цитата з невідомої балади, присвяченої заголовному герою французької «Пісні про Роланда». При цьому залишається не яким, чому пер Франції набуває титул «Чайлд» (звернення до молодого британського джентльмена) і, найголовніше – чому від французького рицаря йде британський дух.

В інших коментарях вказують, що це – уривок зі старовинної балади, і пов'язують його з казкою про Джека – переможця велетнів. Цей корнуольський переказ є широко відомим; зокрема, його переповів К. Чуковський. В ньому велетні дійсно промовляють віршик, який починається з “fie, fo and fum...” (в британському фольклорі це зустрічається часто). Але ж в історії Джека нема ані Роланда, ані Темної Вежі.

При перекладі плутанина зростає. У Б. Пастернака, автора найвідомішого в СРСР перекладу, читаємо:

На Черную башню наехал Роланд.

А великан как ахнет:

Британской кровью пахнет.

Цього ж велетня «успадкував» і О. Сорока (чий переклад взагалі-то набагато точніший, ніж у Пастернака):

И черную башню увидели вдруг.
Подъехал Роланд, а великан: «Ффух!
Чую, чую человеческий дух».

В українському перекладі М. Рильського теж зустрічаємо велетня:
Роланд до вежі темної підходить,
А велетень відтіль: «Ух, ух!
Британський чую дух!»

Тільки у М. Кузмина невигажливо:
Вот к башне наш Роланд идет.
Опять тот молвил: «Фу-фу-фу!
Британской кровью как несет!»

Хоча й тут залишається незрозумілим, хто такий «той», а вежа перестає бути Темною. Ніхто з перекладачів не звернув уваги, що Темна Вежа (саме з великої літери) – це ім'я певного об'єкта, а не лише його «кольорова» характеристика. Цей топос добре відомий в сучасній культурі. Не лише в фентезі, але й у не-фантастичних жанрах цитадель ворога часто набуває архетипових рис Темної Вежі.

Тривірш відсилає нас до однієї зі знакових британських казок. Українською вона була видана в складі збірки «Казки туманного Альбіону» (перевидана як «Юний Роланд») видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». Проілюстрував її знаменитий В. Єрко.

В прозовий текст казки включений віршик, який промовляє ельфійський король при наближенні героя:

Fee, fi, fo, fum,
I smell the blood of a Christian man,
Be he dead, be he living, with my brand,
I'll dash his brains from his brain-pan.

Дослівно: «Фі, фай, фо, фам, // Я чую кров християнина, // Чи він живий, чи він мертвий, своїм мечом // я виб'ю йому мозки з черепу». Це так само традиційно як в російських казках «фу-фу-фу, русским духом пахнет». До речі, у Шекспіра йдеться про «британський дух» - це не релігійний і не етнічний, а національний визначник. А саме поняття «британськості» в його часи було новим та політкоректним – воно передбачало єдність держави, яка складалася з чотирьох окремих територій, та формування політичної нації з чотирьох дуже відмінних етносів.

В оригіналі ці слова говорить супротивник героя. У Шекспіра точка зору змінена, слова віддані оповідачу від третьої особи, який підсумовує всю першу частину історії повідомленням:

Child Rowland to the Dark Tower came.

Герой подолав усі перешкоди і дійшов до вирішального етапу.

Цей рядок справив значний вплив на подальший розвиток англійської літератури. Зокрема, він надихнув Р.Браунінга на створення поеми *Childe Roland to the Dark Tower Came*, де йдеться про кошмарнуподорож по

спустошеній землі, яка приводить героя до страшного місця, де загинули усі його попередники, і де тепер він повинен кинути виклик темним силам.

Цей самий рядок – *Childe Roland to the Dark Tower came* – став епіграфом, який потроює смислову глибину «Елідора» А. Гарнера, одного з найцікавіших англійських фантастів. В його повісті йдеться про сучасного хлопця Роланда, якому судиться виконати епічне завдання.

І нарешті, Темна Вежа, яку шукає дехто на ім'я Роланд, добре відома всім шанувальникам творчості С. Кінга.

На яке ж першоджерело посилаються усі ці різноманітні твори?

Ось короткий зміст казки. Три принци та принцеса Елен грали в м'яча біля церкви. Принцеса пішла шукати м'яча, і випадково обійшла церкву проти сонця, в результаті чого її унесли ельфи. Брати, один за одним, йшли її шукати, але не поверталися. Нарешті, наймолодший, Чайлд Роланд, за допомогою чарівного меча та поради Мерліна, дістався до країни ельфів, потрапив до Темної Вежі їхнього короля, переміг його в бою і змусив звільнити сестру та братів.

Ту саму архаїчну структуру, пов'язану з ініціаційною обрядовістю, уявленнями про потойбічний світ та складні стосунки Космосу та Хаосу ми бачимо в українській казці «Котигорошко». Змій викрадає дівчину Оленку, старші брати один за одним йдуть її шукати, знаходять, але зазнають поразку. Згодом чудесним чином народжується й виростає молодший брат, Котигорошко, який, отримавши могутню зброю, вирушає у дорогу, перемагає ворога, та повертає сестру і братів.

Цю ж схему ми знаходимо і в казках інших народів, причому однією з найближчих до української є молдавська версія. А відтак, в кожному варіанті є цікаві деталі, яких нема в інших, своя історично-побутова конкретика, свої психологічні нюанси.

Наприклад, досить рідкісним мотивом у «Котигорошку» є велика кількість братів – шестеро, сам Котигорошко стає сьомим. В інших національних версіях фігурують три брати й одна сестра. Ім'я цієї сестри можна вважати стійким мотивом: Елен в англійській версії, Оленка в українській (пор. Зміючку-Оленку в казці про Телесика, яка активує негативний аспект цього амбівалентного образу). Нарешті, це ім'я відсилає нас до «Іліади», найславетнішої з оповідей про викрадення красуні.

В українській версії дівчина походить з селянської родини і несе батьку й братам їжу в поле, йдучи по борозні; змії проводить іншу, фальшиву борозну, котра приводить жертву просто до його палацу. Англійська принцеса з сільським господарством не пов'язана, відповідно, причина біди тут інша. Мотив обходу церкви проти сонця відсутній в «Котигорошку», але знаходить паралель в інших слов'янських казках. Хатинка на курячих ніжках повинна обернутися до героя передом, до лісу задом – адже з точки зору міфопоетики не принципово, чи обертається споруда, чи герой обходить її навкруги. Це обертання (пор. «перевертень») виводить людину з Цього світу до Потойбічного. Роланд, діставшись до Темної Вежі, тричі обходить її

проти сонця, повторюючи: «Відчинитися, двері! Відчиніться, двері! Дайте мені зайти!».

Всередині Вежі знаходиться прикрашений золотом зал, освітлений сонцеподібним самоцвітом. Але для людей це прекрасне місце є смертельно небезпечним. В українській версії переможені просто сидять у в'язниці, в молдавській – у них відрізані ноги, які потім доводиться приживляти живою водою, в англійській – їхнідуші перебувають поза тілами.

Цікавим є закінчення англійської казки. Битва з королем ельфів закінчується перемогою Роланда. Проте противника він не вбиває, лише звільняє полонених. Це нагадує валлійську історію про Крайтілад, красуню, чії два залицяльники не отримують остаточного рішення, а повинні змагатися кожного 1 травня (межа зими та літа) до кінця світу, коли сезони перестануть змінюватися й настане вічність. Йдеться про рівновагу двох світових принципів, жоден з яких не може отримати остаточну перемогу, поки світ залишається таким, яким він є. Варто згадати, що Крайтілад є одним з прототипів шекспірівської Корделії.

«Котигорошко» відрізняється від аналогічних казок своїм подвійним сюжетом, оскільки пригоди героя не закінчуються врятуванням родичів. Зрада братів, приводить до подальших перипетій. Більш того, тема зради повторюється ще раз, з побратимами. Мотив зради братів в «Роланді» відсутній – зате він присутній в шекспірівському «Королі Лірі».

Сюжет «Чайлда Роланда» та обидва сюжети «Котигорошка» є варіаціями на тему так званого «основного міфу» індоєвропейської традиції – історії суперництва двох богів – небесного та підземного – забогиню землі / весни / влади. «Основний міф» в тому вигляді, в якому його реконструювали В. Іванов та В. Топоров викликає сумніви у багатьох спеціалістів. Однак, сюжет про любовний трикутник з міфологічним підтекстом дійсно лежить в підґрунті європейської культури.

Мінімальною формою «основного міфу», є сюжет про захоплення дівчини (принцеси) силою хаосу та її повернення захисниками космосу. Любовна лінія може бути або підкреслена, або редукована, в останньому випадку викрадач втрачає риси небажаного претендента, а стає лише втіленням усього чужого.

Якщо рятівник дівчини не є її родичем, в кінці фігурує шлюб, який підвищує статус героя і стверджує загальний лад у країні та світі. Іншим варіантом є повернення дівчини до власної сім'ї.

В цій сім'ї привертає часто буває три брати та одна сестра – що змушує згадати також легендарних засновників Києва. Саме Либідь, лебедина діва, натякає на космогонічне значення цієї легенди. Адже лебідь – це птах, який уособлює три рівні Космосу: небо, землю та підземний (водний) світ. Згадаймо також, що грецька Єлена – найвідоміша з викрадених красунь – була донькою Зевса-лебедя, і теж лебединою дівою.

Чи мають ці давні міфи якийсь зв'язок із сюжетом шекспірівської трагедії?

На перший погляд, структури «Чайлда Роланда» та «Короля Ліра» не схожі. Однак, якщо звести обидві фабули до архетипів, виразно проступає спільна структура. Починається все з того, що принцеса накликає на себе нещастя, що переростає у кризу влади в країні. Подолати кризу може лише обраний герой, який знаходить свою Чорну Вежу. Едгар, вимовляючи рядки, розглянуті на початку статті, ідентифікує себе з таким міфологічним героєм. Саме після цих слів він переходить до активних дій. Якщо «старші» не можуть подолати кризу, то починає діяти той, від кого не чекали успіху. Тільки у казці йдеться про «об'єктивну» подорож до Іншого світу, а в п'єсі – про «перевернутість» Цього світу, де вижити може тільки божевільний. І, звісно, в трагедії за визначенням не може бути хепі-енду.

Три рядки про Чайлда Роланда - одне з ключових місць усієї п'єси, яке водночас позначає сюжетний водорозділ та підвищує загальну сакральність трагедії. Тому режисери, які вирізають цей вірш, викидають один з ключів до розуміння тексту.

Увага до начебто незначних деталей здатна вплинути на усвідомлення загального сенсу твору, відкрити його новий вимір – углибину тисячолітньої традиції – та побачити культурні мости, які сягають через тисячі кілометрів.

Андросова Д.В.,

*доктор искусствоведения, профессор ОНМА
имени А.В.Неждановой (Одесса, Украина)*

Моцартовская клавирность пианистической палитры Глазунова-исполнителя и композитора и выраженность связи с поколением шестидесятих годов XVIII и XIX столетий

А.Глазунова и В.Моцарта не принято сравнивать – уж больно разными они предстают с портретов и фотографий: массивный, благополучный в целом и достаточно долго проживший на грани XIX и XX вв. русский мастер – и хрупкий, рано ушедший из жизни, но успев за свои неполных 36 лет создать избыточно многое. И все же сопоставление напрашивается, поскольку: оба были «вундеркиндами», полностью оправдавшими и сверх того возлагавшиеся на них надежды современников и почитателей их юного таланта; оба были убежденными аристократами по стилю мышления и поведенческому принципу; оба составили эпохальное «симультанное» стилевое сгущение, определенное их бытием на грани столетий и выходом в творчество на волне молодежного подъема «шестидесятников» XVIII и XIX веков.

И выделяем еще одну связующую нить русского и венского классиков: Глазунов по стилю фортепианной игры и обращенности к «а-рояльному» пианизму составил пианистическое воплощение той линии, которую исследователи называют «моцартианством» XIX и XX столетий (см.у Л.Шевченко [5]) и которая составила промодернистскую составляющую совокупной стилистики XX века. С учетом того, что с А.Глазуновым связывают традиционалистскую стилистическую позицию, и это совершенно

справедливо, нельзя забывать о том, что и традиционалисты, и модернисты-авангардисты отзывчивы на то, что принято называть «дух эпохи» [2]. И эта «эпохальная одухотворенность» обязывает традиционалистов в тех или иных моментах приближаться к образам-средствам модерна, тогда как самых радикальных модернистов обращаться к традиционным ценностям искусства и культуры.

В случае А.Глазунова в композиторском творчестве все помнят о его увлеченности саксофоном, академически тогда еще неосвоенном инструменте, и менее всего ассоциируют его наследие с фортепианным творчеством и пианистическим запасом самого автора.

Первая позиция, которая составляет соотнесенность Моцарта – Глазунова – их вписанность в «шестидесятничество», разнесенное на столетие. Метафизика истории наглядно запечатлется в повторяемости социального окраса 60-х годов, которые в четкой обозримости со времен Нерона, то есть первого столетия новой эры, выдвигает молодежную социальную экспансию, чреватую потрясениями основ государственной и религиозно-нравственной системы. Моцарт вошел в «шестидесятничество» очень юным, но вполне сознательным музыкальным деятелем, поскольку с шести лет, то есть с 1762 г. с триумфом гастролировал в Германии, Австрии, Франции, Великобритании, Швейцарии, Италии, с исполнением в Лондоне в 1765 г. его Первой симфонии.

А. Глазунов реально-жизненно вошел в кучкистское сообщество в конце 1870-х, но был принят на равных и в строе стилистических устоев, сформированных балакиревцами в 60-е. В книге немецкого музыковеда Д. Гойови [6] отмечено “рано обнаружившееся дарование «вундеркинда» от композиции”, а глава о подростке Глазунове называется в этой книге “Гимназист и композитор”: пятнадцати лет великий Римский-Корсаков называет своего ученика Сашу Глазунова своим другом [6, с. 16-17]. Первая симфония Глазунова 1881-1882 г. написана была автором в неполных 17 лет. И хотя юный мастер совершенно органично воспринял стилистику “кучкистов”, но обнаружил качество, чрезвычайно сдержанно проходившего у поколения М. Мусоргского, тянувшихся к “правде речитатива”: *лиризм* дарования.

И если моцартовский «шестидесятнический» стилевой индивидуализм составил особый смысл в демонстрации национального единства Венской школы, то заимствованное «шестидесятничество» Глазунова резко обозначилось креном к *лиризации-монологизации*, непоказательной для петербуржцев, но зато сблизившей «друга Римского-Корсакова» с П.Чайковским и Московской школой в целом. Пронароднические-продемократические нравы кучкистов оппонировали подчеркнутому аристократизму «москвичей», в частности, «галлисизмам» Чайковского. Но это последнее А. Глазунов принял с энтузиазмом – «Иоланта» П. Чайковского была интересна и приятна автору «Стеньки Разина», чему свидетельство «галлисизмы» в балете “Раймонда” 1895-1898 гг.

В.Моцарт определился в предсимволистском стилевом ключе – его адраматические-ритуализированные сценические концепции «Cosi fan tutti» и «Волшебная флейта» стали достойной параллелью к литературно-живописному протосимволизму У.Блейка.

Для А.Глазунова символистский срез П.Чайковского, до сегодняшнего дня недооцененный в отечественном музыкознании, настроенном на слышание у него «интонационного реализма» и проходить мимо просерийных смысловых зашифрованностей автора «Пиковой дамы» (см. об этом в работе Н.Шакун-Фильченковой). Склонность А.Глазунова к полифонической конструктивности роднила его с великим учеником П. Чайковского С. Танеевым, церковные идеалы которого органично сближали его с символистским художественным ареалом и показательной для него надличностной эмоционально отстраненной лирикой.

Что касается пианистических установок А. Глазунова, то начинал он как композитор-пианист, и значительная часть его композиций предназначена именно для этого инструмента. По свидетельству Д. Шостаковича, «играл хорошо» на фортепиано, правда, отмечал, что «техники по сегодняшним меркам» Глазунов не имел. Но играл «ловко и артистично, в том числе - ...с сигарой, зажатой между третьим и четвертым пальцем»; играл «все, также и труднейшие пассажи» Мастерски играл партитуры, что называется, “с листа”. И в виде вывода Шостакович формулировал следующее: существовала некая «тайна» в его игре, тайна, которая выносит исполнителя «на волну успеха» [6, с. 116].

В процессе развития композиторского дара Глазунова симфонически-оркестровые сочинения стали превалировать в его творчестве. Однако в числе последних сочинений – полифонические формы, предназначенные для клавира-органа (см. работу Е. Марковой [3]). В этом плане появление Первого, f-moll (1911) и Второго H-dur (1917) фортепианных концертов исторически-биографически закономерно: “срастание” собственно клавирно-фортепианных и оркестровых композиций.

В таком же духе функционировали фортепианные Концерты у Моцарта – их намного больше и их гораздо чаще играют, чем глазуновские. Но они также «связали» клавишные и оркестральные сочинения автора «Свадьбы Фигаро» в неповторимый интонационный симбиоз, глубоко отличный от последовательно симфонизированной-оркестрализованной концертности Л. Бетховена. Концерты Глазунова по внешним композиционным меркам совпадали с бетховенской и листовской традицией, однако по существу глубоко отличались от них *лирической славильностью выражения*, начисто отстранявшей театральную драматическую диалогичность. Оба Концерта Глазунова написаны «на случай», содержат явную гимническую подоплеку

Фортепианные концерты композитора по времени их написания (1911, 1917) появились в социально и стилистически переломные моменты в исторических событиях и в художественных устремлениях музыкантов. 1911 – это Китайская революция, 1917 – Великая Октябрьская революция в России, победа Мексиканской революции, это появление «Петрушки»

И. Стравинского, «Лунного Пьеро» и «Ожидания» А. Шенберга, «Allegro barbaro» и «Замка Герцога Синяя Борода» Б. Бартока в 1911, а в 1917 состоялся выход французской Шестерки (как сообщество композиторов Шестерки действовали в 1917-1923) и поворот И. Стравинского от фовизма «русского» периода к неоклассицизму («Свадебка» в трех редакциях - 1917-1923).

Первый концерт посвящен Л. Годовскому, дирижеру, своим творчеством символизировавшего высоту профессиональных традиций, которые в 1911 году были потрясены яростным выходом примитивизма и экспрессионизма И. Стравинского, А. Шенберга, Б. Бартока и др. к «новым берегам». Позиция же Глазунова - поддержание и развитие *традиций* как базы культурного строительства вообще.

Такой «консерватизм» Глазунова сродни осознанному противостоянию В. Моцарта «прогрессивному» реформизму Х. Глюку, для которого последний сопряжен с политическим прореволюционным тяготением к «партии королевы». Убежденный монархизм Моцарта не принимал такого рода политических поворотов – накануне революционного потрясения Париж оказался категорически неприемлемым для великого защитника самозначимой музыки.

Монархизм А. Глазунова четко обнаружился в посвящении Концерта *Николаю II*, воплощавшего традицию государственности - и на фоне событий Русской революции 1917 года Глазунов неоднозначно определил свое отношение к происходящему: стабилизация, сохранение традиций русской государственности. В основе строения Концерта – вариации-сюита, выстроенные в развитие гимна «Боже, царя храни», охватывающего тематизм прелюдийного *Andante sostenuto*, моторику последующих *Allegro – Allegretto scherzando - Allegro moderato*. Такая последовательность показательна для *французской* сюиты, получившей специальное развитие в циклах Дебюсси – Равеля в начале XX века и воспроизводившей опыт облигатных концертов XVII ст.

Славильный принцип музыкального выражения в композиции создает в образной установке нечто весьма знаменательное для сегодняшнего дня стилистических приоритетов: минималистская «эмансипация консонанса» [1, с. 26] отстранившей агрессивность-конфликтность искусства XX века ради *радостности* и *элементарной значимости утверждения архетипических фигур-смыслов, черпает в возрождении аконфликтного искусства начала минувшего столетия.*

Современное исполнительство, с оглядкой на открытие «репетивной» техники как основы *пианизма* в фортепианном звукоизвлечении, с воодушевлением обращается к «бесконфликтной драматургии» классицистско-романтических сочинений эпохи торжества символизма. Концерт А. Глазунова op. 100 для фортепиано с оркестром по объективным причинам не исполнялся в СССР и до последнего времени не известен был в Украине. Имеется запись его представления Московским симфоническим оркестром, под дирижированием Ю. Николаевского, за фортепиано –

Дмитрий Алексеев. Пианист реализовал ту жанрово-стилистическую программу, которая заложена композиторским текстом: concerto da chiesa, quasi-духовный концерт – в аналогии к Третьему концерту С. Рахманинова.

Указанный гимнический надличностный лиризм сочинений для фортепиано А. Глазунова исключает оркестральные контрасты, направляет изложение в русло *моцартианской клавирности* звукоизвлечения, в которой существенной составляющей выступает пианистическая «полетность» техники *perle*, бывшей знаком салонной одуховторенности во времена Моцарта, а в современности соотносимой и с «виртуальным салоном» Г.Гульда, и с клавирной моторикой дансинга.

Литература

1. Андросова Д. Минимализм в музыке. Учебный пособие для вузов мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с.
2. Гегель Г. Лекции по истории философии... «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени.
3. Маркова Е. Прелюдии и фуги А.Глазунова для клавира. Дипломная работа. Библ. ОНМА им. А.В.Неждановой. 70 с.
4. Степанова О.Ю. (2018) Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Кандидатська дисертація, 17.00.03 СДПУ імені А.Макаренка, Суми. 224 с.
5. Шевченко Л.М. Альтернативи бетховеніанства – моцартіанства у піаністичних перевагах ХІХ – ХХ століть. *Культура і сучасність. Альманах. № 2 2018*. Київ, 2018. С.11-118.
6. Gojowy D. Alexander Glasunow. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. Unter Einbeziehung des biographischen Fragments von Glasunows Schwierigersohn Herbert Günter. München: Paul List Verlag GmbH & Co.KG, 1986. 160 S.

Лю Бинцян,

доктор искусствоведения, профессор,
проректор з наукової роботи Тяньшаньського університета
(Тяньшань, КНР)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПОКАЗАТЕЛИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЦЕССУАЛЬНОСТИ

Выше обращено было внимание на *музыкальный* компонент *исторического* знания Древности, наличие которого обусловлено истоком исторических описаний - в посмертном поэтическом восславлении героев. Так определился *мусический* статус истории, олицетворенной музой Клио в пантеоне богов и героев Древней Эллады, что имеет прямые аналогии к истокам исторического знания, очевидно заложенного в описания гимнов древнекитайской Шицзин.

Древнегреческий генезис европейского культурного мира обращает внимание к восточным, индийским-египетским стимулам этого первого, освященных богатством гимнотворчества, в той или иной мере сохраненного в восприимчивости к ним классической Античности, ассоциируемой с культурой Древней Греции. Имеют свою аргументацию и другие концепции европейской общности составляющих ее наций – важно осознание этих

общих корней и ритмизирующей исторический континуум *периодичности* в проявлении различного и сходного в ней.

Актуализация интегративной направленности отношений Восток – Запад в современном культурном мире обращает внимание на аналогии в национальных проявлениях внутри указанных культурных общностей. При этом Китай для Дальнего Востока выступает в исторической метакультурной значимости, соотносимой с признанной ролью греческой культуры для европейского мира:

«Китай, или Среднее Царство – как с незапамятных времен именуют его китайцы, – страна, раскинувшаяся на необъятных просторах Восточной и Центральной Азии. ... Китайская письменность стала основанием письменности корейцев, вьетнамцев и японцев. Многие изобретения китайцев, такие как шелк, порох и компас, являются достоянием всего человечества. В Китае впервые появились фарфор, бумага, кисти, тушь и книгопечатание.» [4, с. 620]

В этом же характере описание соотношений Европа – Китай находим у А. Лосева: «...Эллинская и римская античность стала древностью и всех европейских народов, китайская античность заняла такое же место в истории культуры и других народов Восточной Азии» [11, с. 19].

Итоговое значение в историческом смысле имеет тезис Л. Гумилева относительно культурной значимости Китая в планетарном измерении: «...Общеизвестное слово «Китай» соответствует таким понятиям как «Европа» или «Левант» (Ближний Восток), а не таким, как «Франция» или «Болгария»...» [6, с. 73]

В пояснение этого «синоцентризма» и в объяснение взаимодействия культур Дальнего Востока ссылаемся на аргументацию вьетнамского ученого Фан Динь Тана, автора книги «Проблема 'Восток – Запад' и дальневосточная художественная культура» [21]. Оговаривая отрицательные стороны господства китайцев во Вьетнаме, продолжавшегося десять столетий (!), автор высоко оценивает вклад китайцев в культуру Дальнего Востока в целом, выделяя конфуцианство в философии, буддизм в религии, причем, «китаизированный» явно в дальневосточных странах, китайскую живопись – в качестве главных «культурных стратегем» Дальнего Востока. И указано это было вьетнамским исследователем в 1990-е годы, когда сложились не самые благоприятные отношения между Китаем и Вьетнамом [там же, с. 21, с. 136-150].

Индо-арийские концепции европейского этноса, уводящие к протославянскому основанию европейских культур в целом [см. материалы трудов Г. Кониского, 8; С. Налывайко, 17; Ю. Петухова, 18 и др.] составляют дополнительный аргумент в пользу вывода Л. Гумилева о единстве европейских народов на уровне культурного генезиса, сопоставимого со сложной этнокультурной выстроенностью Китая и ментально связанных с ним народов Дальнего Востока.

Выход на культурно-генетическое единство европейцев поддерживается исследованиями европейского менталитета,

предрасположенного к «доверию абстракции» (см. у А. Уотса [20, с. 31, 67]), а в музыкальном выражении это обнаруживается – в принятии трехдольных размеров, специфических для европейского ареала [см. у В. Конен, 9, с. 39-45], в языковой концепции *рода вещей-слов*, что неизвестно неевропейским языкам, тем более, что славянская и германская группа языков выделяет в ряду родовых признаков (мужское – женское) такую «дважды-абстракцию» как «средний род».

Приведенные сведения и концепции узаконивают сопоставление Китая и Европы в целом, позволяя оценить *синхронизации* исторических событий в этих регионально-культурно разобщенных ареалах, индетерминированность смысловых совпадений которых может быть объяснена только эпохальными мыслительными стереотипами. При этом коренные различия европейской интегративности и дальневосточной культурной общности делают наглядными *смысловые совпадения*, которые отражают *музыкальную ритмизацию истории*, *акаузальный* смысл которых образует самостоятельный пласт и внутри выделенных общностей Европа – Китай.

Так, в работе Е. Марковой [12, с. 61-110] однажды приведены были парадигматические показатели интонационных предпочтений 1840-х – 1850-х, 1860-1880-х годов, в том числе это мелодические совпадения у композиторов (Э. Григ, П. Чайковский, например), писавших независимо друг от друга.

В качестве эпохальных совпадений вышеупомянутый исследователь указывает на художественное открытие XX века – метафора «черное солнце», которую находим как в произведении М. Шолохова, роман «Тихий Дон» («...Словно пробудившись от страшного сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий *черный диск солнца*» - курсив Л.Б. [22, с. 850]), 1928-1940, так и в стихотворении «Незримый свидетель» Ж. Тардьё («Я слушаю – и не слышу, /смотрю – и не вижу света, /встает над моею крышей /*солнце черного цвета...*» [7, с.209], 1939)

В музыковедении этот феномен интонационной изохронности определен в трудах Б. Асафьева [2, с. 279] в виде указаний на «интонационный словарь эпохи», аналитической апробацией которых выступает разработка Б. Ярустовским концепции «Симфоний о войне и мире» в книге аналогичного названия [23]. Здесь приведены создававшиеся почти одновременно композиции А. Онеггера, Д. Шостаковича, Б. Бартока, И. Стравинского, продемонстрировавшие синхронность проявления «двухфазной диалектики» концепции сонатной формы, выход на образ-тему «нашествия» и др.

Обращаем внимание на *индетерминированность* указанных смысловых совпадений, поскольку названные авторы творили на разных континентах и в разобщенной войной Европе, не имея ни личного контакта, ни сведений о сочинительстве соответствующих композиций собратьями по творчеству, - но при этом мыслительный *эпохальный типаж* выразительных средств и тем-образов налицо. В таких совпадениях констатировалась связь по «духу времени», то есть по идеальному признаку, не допускающему овеществления

в конкретике отдельных предметов и лиц. И показательно в своем роде, что свою «Симфонию в трех частях» И. Стравинский символично открыл темой, получившей наименование «Зова времени» [24, с. 287]).

Социально-поведенческий «окрас поколений», в частности «шестидесятничества» на уровне и XX, и XIX ст. терминологически закреплен в исторической литературе – и легко просматривается вглубь веков указанный признак «шестидесятничества» в планетарном измерении [см. специально у Е. Марковой, 147, с. 61-94]. В частности, указывается на совпадение ладовой цепи «секвенции Татьяны» из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» с характерными аналогичными оборотами темы «клича богатырей» в «Богатырской симфонии» А. Бородина, характеристическим изгибом темы Шахриара из «Шехзерадады» Н. Римского-Корсакова, наконец, с темой романса «Осенью на стихи Паульсена Э Грига и др. [12, с.34-61, Приложения с. 12, 14, 15].

Обобщение этих интонационных воплощений, которые Е.Н. Маркова называет «интонационными идеями эпохи», приводит названного автора к выводу о выразительности данного секвенционного движения, «стерто» напоминающего *dies irae* в хроматизированном изложении с опорой на целотонный комплекс, как о «своеобразной трансформации в слуховом восприятии интеллигента-музыканта мелодической архаики» [12, с. 91]

Эпохальные же различия мыслительных стереотипов по периодам закреплены в работах музыковедов Г. Адлера [25], Б. Асафьева [2], С. Скребкова [19] и др. Соответственно, выделяется пять фактурных типологий, отметивших исторические преобразования музыки от Древности до XX века: гетерофония, монодия, полифония, гармония, модерн/неогетерофония («остинатность» в расширительном понимании у С. Скребкова [19, с. 10-22]). Сугубо европоцентристский и даже западноевропоцентристский ориентир этих эпохальных разграничений очевиден, однако для нас важен сам принцип поиска мыслительной типологичности в музыкальном самовыражении, что являлось новым поворотом в музыковедческом подходе, до сих пор непросто осваиваемым в музыкальной науке.

Однако налицо результат: разработки *типологического* анализа музыки, который с разных позиций декларируют чрезвычайно разные, но равно обращенные к духовной сфере творчества, исповедывающие интонационный принцип понимания музыки исследователи – В. Медушевский [15; 16] и В. Мартынов [14].

Общеисторическая апробация замеченной синхронии обнаружения типологий, не обусловленных персональным взаимодействием их носителей и даже касательством культурных ареалов, определена в концепции *этносферы Земли* Л. Гумилева. Фактически в русле исторического индетерминизма решена концепция Л. Гумилева о географии «пассионарных толчков», которые обнаруживают планетарную задействованность [см. 6, с. 305-308]. Правда, автор выдвигает космический фактор «солнечной неактивности» в объяснении причин столь обширного территориального

охвата творчески-преобразующей деятельности, направленной на изменение этнической-культурной природы народов и индивидов. Однако названная «космическая детерминанта» явно составляет спасительный реверанс в сторону тотального детерминизма в науке, без ссылки на который провисал как бы в традиционных требованиях материальной каузальности научный фундамент теории «пассионарности».

Для музыкантов в высшей мере привлекательна *омузыкаленность* научного подхода Л. Гумилева от музыкально-резонансного понимания этнических процессов [6, с. 227]. Данный ракурс составляет исключительное явление в постренессансной науке – разве что в параллель к аналогичному же привнесению в свой исследовательский аппарат музыкальных понятий, сделанный в мифологии К. Леви-Строссом [10] и в литературоведении М. Бахтиным [3].

Для Гумилева *системность* составляла незыблемое («метафизическое», «сверх-событийное») основание исторической диалектики персоналий и событий-явлений, в чем русский ученый явно воспроизводил установки античных авторов на «повторяемость героического» в истории как *мусический* ее признак. Героические личности как *исторические* – это и есть «систематизированная героика» исторических данных, которая образует особого рода упорядоченность свершившегося, происходящего и в дальнейшем предстоящего. И этому априорному тезису Гумилев нашел физическую апробацию в научном открытии Дж. Эдди галактического источника энергетических процессов на Земле (см. ссылку в книге Гумилева [6, с. 365]). Вывод ученого-физика однозначен – и совершенно «в унисон» с «мусическим» подходом древних:

«Предположение, что ...энергетические удары по Земле идут не от Солнца, а из рассеянной энергии Галактики, нашло уточнение. ... И оказалось, что все датированные пассионарные толчки хронологически совпадают с минимумами солнечной активности либо с периодами ее спада. Это уже закономерность, позволяющая интерпретировать явление. ...» [6, с. 365].

Религиозный опыт человечества также свидетельствует о вземном источнике земной активности – понятие «энергий», «сил» сложилось в Богословии как проявление «энергичности Бога» («не имеющее силы, или энергии, не есть что-нибудь и не может себя полагать и приводить в движение...») [1, с.70]. Отсюда – христианская концепция «квиетизма» - «неделания» в бытово-производительном смысле, но которое есть глубинное «умное делание» ценностей, питаемых «энергией сердца» (в терминологии христиан-исихастов [1, с. 127]. Такой подход разрабатывался и в буддистской версии *квиетизма*, проявления которого в поведенческой психологии китайцев П. Гнедич выдвинул чуть ли не на ведущее место в обнаружении национальной принадлежности:

«Недвижный квиетизм Китая многие века дремлет за своей несокрушимой стеной. Где же причины его долгой жизни? Ведь это не горсть замкнувшихся от мира людей, - это треть населения всего земного шара, ведь эта страна по простанству несравненно более обширна, чем вся Европа...» [5, с. 59]

Литература

1. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса: Друк, 2008. 548 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М.-Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
- Бернс Р. // Краткая литературная энциклопедия. В 9-ти томах. – М. : Советская энциклопедия. 1962.. – Т.1,– С. 569 – 620 .
3. Библиер В. Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога) . – М. : Издат. полит. литературы, 1975.– 399с.
- Благодатов Г. Китайская музыка // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. [Гл. ред. Ю. Келдыш]. – Т 2. – М., 1974. – 807-815 с.
4. Виноградова Н. Искусство Китая // Энциклопедия [Гл.ред. М. Аксенова]. – М.: Аванта, 1997. – С. 620-639.
5. Гнедич П. История искусств. – М. : Современник, 1996. – 494 с.
6. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы. М. : ЭКОПРОС, 1993.–544 с.
7. Жан Тардьё. Из современной французской поэзии. Москва : Прогресс, 1973 . – 398 с.
8. История русовъ или Малой Россіи. Сочиненіе Георгія Конискаго, Архієпископа Бѣлорускаго. – М.: В Университетской Типографіи 1846. – 260 с.
9. Конен В. Пути американской музыки. – М. : Сов.композитор,1977. – 446 с.
10. Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х томах. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – Т. 1. Сырое и приготовленное. – 406 с
11. Лосев А. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.
12. Маркова Е.Н. Интонационная концепция истории музыки [Текст]: автореф. дис... д-ра искусствоведения: 17.00.02 Киевская гос. консерватория им. П.И.Чайковского. - К., 1991. – 38 с
13. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. – Одесса: Астропринт,2000. – 104с.
14. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси. – М.: Прогресс-Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.
15. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
16. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. – М., 1984. – вып.129. – С. 5-11.
17. Наливайко С. Українська індо-аріка. – Київ : Євшан-зілля, 2007. – 640 с.
18. Петухов Ю. Тайны древних руссов. – М. : Вече, 2008. – 416 с.
19. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
20. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве К.: “София”; М.: ИД “София”, 2003. – 240 с.
21. Фан Динь Тан Проблема «Восток – Запад» и Дальневосточная художественная культура. К.: Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, 1998. – 310 с.
22. Шолохов М. Тихий Дон. Роман в четырех книгах. – Книги третья и четвертая. – М.: Гос.издат.художественной литературы, 1959 855 с.
23. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. – М.: Музыка, 1972. – 382 с.
24. Ярустовский Б. Стравинский. – М. : Сов. композитор,1969.–320 с.
25. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte.– Frankfurt a.M:Verlag– Anstalt, 1924. – 1128 S.

Завгородняя Галина Федоровна

*Доктор искусствоведения, профессор, зав. Кафедрой ОНМА
имени А. В. Неждановой (Одесса, Украина)*

Пространство и время в контексте полифонического мышления

Полифонизм музыкального пространства XX века расширяет и обогащает представления о музыкальном языке и его элементах и, соответственно, его аналитической базы. Возникающие на основе полифонии законы музыкального языка в период формирования строгого (IX – XV) затем свободного письма(XVII) пронизывают всю систему музыкального мышления и вновь господствуют в период XX—XXI веков. Можно предположить, что их генетика присуща музыке в целом, соответственно, меняются формы проявления этих законов (смена акцентов горизонтали и

вертикали музыкального пространства), но сущность *едина*, что свидетельствует о полифонической природе творческого мышления в целом. «Виды искусства различаются (...) способом взаимопереходности пространственных и временных изменений художественного целого (...) неразрывность пространства-времени очевидна уже в самой сущности музыки как искусства *временного*, основной характеристикой которого являются высотные, то есть *пространственные* отношения» [4. С.157].

Исторический процесс формирования любого вида искусства, законодательных основ творческого мышления как и окружающий нас мир развивается во *времени*. Именно благодаря непрерывному отображению тех или иных явлений происходит опосредованное отображение действительности и формируется направленность и авторского, и исторического художественного мышления в его жанрово-стилевом воплощении. «Но сколь бы ни была велика глубина преобразования исходного материала, какие –то его элементы все же неизбежно сохраняются в конечно творческом результате – хотя бы в «снятом» виде ... Творческий процесс в этом смысле заключается в превращении некоего *общего* в неповторимое *единичное*... [2.С.125-126] (курсив наш, - Г.З.).

И степень реальности, и этапы формирования системы художественного мышления имеют достаточно независимую проекцию суммирования знаний «о себе» как конечного результата творческого акта. Происходит постоянная «пульсация» представлений о качественных и функциональных свойствах музыкального искусства, о границах и пределах его языковых возможностей. «Формирование мышления – явление сложное и, пожалуй, пока еще необъяснимое. Овеянные тайной подспудные процессы, происходящие в нашем сознании(...) пока еще не раскрыты»[1.С.1]

Смена эпох, взаимообогащение стиливых показателей отражает внутреннюю динамику художественных явлений. В данном аспекте интересна мысль А.Самойленко о том, «что «чистые», «абсолютные» типы диалога в музыке могут быть представлены именно как теоретические модели, поскольку в исторической жизни музыки каждая *предшествующая* форма музыкального диалога готовит *следующую*, но и каждая последующая сохраняет, трансформируя его, опыт прежней» [3. С.107] .

Анализ существующих источников позволяет отметить, что интребесующие нас вопросы находятся в центре современной аналитической мысли. Большинство исследователей с той или иной степенью глубины к ним обращаются: М. Арановский, Н. Герасимова-Персидская, Ю. Евдокимова, В. Задерацкий, В. Медушевский, М Михайлов, Е. Маркова М. Просняков, А. Ровенко, А. Самойленко, Н.Симакова, В. Холопова, С. Шип, К. Южак и многие другие. Авторские позиции у каждого автора различны, но их можно объединить по определенному кругу закономерностей, исходя из специфики психологии творческого мышления как основы обобщения законом такого вида искусства как музыка. Индивидуальность наших позиций заключается в том, что и законы музыкального языка, и принципы

формообразования, независимо от стиля эпохи, опираются на «жизненные токи» полифонического мышления, лежащего у истоков музыкального мышления в целом.

Ключевые слова: музыкальное пространство, время, полифонические закономерности, жанрово-стилевой смысл, художественное мышление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Канчели Г. Школа ценностей. /Г.Канчели // Музыкальная академия. – 2004. - №3.- С. 1-8.
2. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты /М.Михайлов . – Л., 1990. – 288 с.
3. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
4. Старчеус М. О хромотопах музыкального мышления /М.Старчеус // Музыкальная академия. – 2004. – №2 – С.156-263.

Швец Наталья Александровна,

кандидат искусствоведения,

доцент НМАУ имени П. И. Чайковского(Киев, Украина)

Культуротворческий синтез в художественных воззрениях и творчестве Н. Метнера

В блистательном созвездии композиторов „серебряного века” – А. Скрябина, С. Рахманинова, И. Стравинского, С. Прокофьева – Н. Метнер занимает значительное место. Одна из характернейших среди антиномий „серебряного века”: безграничная свобода человеческой индивидуальности, обнажение субъективного начала, «ввинченность мысли в душу человеческую», интуиция, эмоция и научно-теоретическое постижение мира, *глубокое философское осмысливание исторических, в том числе и культуротворческих процессов, дискурсия, рацио*. Обе эти тенденции и противопоставлялись, оппонировали и, одновременно, взаимодействовали.

Сущностная в творческих процессах рубежа веков интеллектуально-духовная сфера нашла глубокое и последовательное выражение в творчестве Н. Метнера, для которого в высшей степени было характерно рационально-исследовательское, научное постижение художественной ситуации времени, осмысливание закономерностей и перспектив развития музыкального искусства, поиск универсальных решений этой проблемы, глубокий интерес к музыкальным системам интеллектуальной направленности, высочайший профессионализм.

Н. Метнер, отражая тенденции современной ему культуры, преломляя в своём творчестве многовековой европейский художественный опыт, на протяжении всей жизни сознательно и целенаправленно обращался к *традиции*, предшествующие музыкальные направления становятся для него необходимой точкой опоры в творческом процессе. Произведения Баха, Бетховена, Шуберта, Шопена, Вагнера явились истоком для метнеровского творчества.

Осмысление *ценности традиции*, её актуализация в условиях начала XX века становится важнейшей чертой творческого мышления Метнера,

которого интересуют не столько отдельные сферы в культуре прошлого, а прежде всего *непрерывность традиции*, её *единство*, *синтез*, что связано с характером мышления немецкой школы, культивировавшей особую уплотнённую музыкального времени и интенсивность внутреннего движения, динамики музыкальной мысли. Метнеровская ретроспективность вырастает из абсолютной веры в „изначальную тему музыки”, из стремления сохранить вечные истины искусства – *красоту* и *гармонию*. По словам самого композитора, „главные темы искусства суть темы вечности, существующие сами по себе. Художественное открытие заключается в индивидуальном раскрытии этих тем, а никоим образом не в изобретении несуществующего искусства [1, с. 7]”.

Культурологический и музыковедческий анализ произведений Н. Метнера позволил прийти к выводу об органичном сопряжении в его стиле тенденций, характерных для различных направлений.

Классицистские особенности творчества композитора проявились в понимании им искусства как высокого философского явления, несущего масштабные, нравственные идеи, пафос постоянного стремления к гармонии разума и чувства; в постоянном постулировании им объективно-рациональных творческих принципов, идеи “порядка”, поиска устойчивой опоры в конструктивной законченности, упорядоченности во всех деталях музыкальной архитектоники, в согласовании множественности в чётко организованную целостность, в интенсивной разработке им сонатной формы в фортепианных и скрипичных сонатах, в сонате для голоса и фортепиано, фортепианных сказках, концертах, камерных ансамблях и других произведениях.

Классицистские закономерности выявляются и в средствах музыкальной выразительности: в сохранении тональной системы, классической функциональности гармонии, в стремлении к завершённости высказывания, в тематической чёткости, лаконизме, подчеркнутой „отшлифованности” пластичной рельефной линии, в структурной организованности целого. Особое значение в произведениях Метнера имеет тема, являющаяся зерном формы, главным её содержанием. В таком понимании темы, как рационально сформулированной, „закреплённой” основной мысли произведения, развитие которой определяет его целостность, по сути выражение классицистского идеала единства ясно расчленённых и органично согласованных между собой компонентов завершённого произведения.

Одновременно рельефно проявляется в музыке Метнера *романтико-психологизирующая линия*. Романтические тенденции в музыке Метнера – в специфике образного строя его произведений, в стремлении проникнуть вглубь мира мыслей и чувств своих современников, в тяготении к программности („Трагическая”, „Грозная” сонаты, „Соната-воспоминание”, „Соната-баллада”, „Соната-сказка”, циклы „Картины настроений”, „Забутые мотивы”), в заинтересованном отношении к народному искусству (в создании фортепианного жанра сказки), в обращении к жанрам, характерным

для творчества романтиков, в частности, к миниатюре. Прямым следствием романтического мироощущения является ориентация Метнера в значительной мере на фортепиано, универсальность которого не только во владении композитором-пианистом всем звуковым пространством, но и в огромном богатстве возможностей звукоизвлечения, позволяющем воплотить сложнейшие перипетии субъективного мира художника.

В числе проявлений романтизма в музыке Метнера следует назвать обострённое стремление к индивидуально своеобразному согласованию, сопряжению устойчивых конструкций, акцентировке в них ярких, неповторимых элементов; своеобразие и сложность гармонии, интенсивное усиление аккордовой альтерации, включение в аккордику вспомогательных побочных тонов, применение полигармонических наслоений, взаимопроникновение гармонии и полифонии, использование полимелодической фактуры (образование вертикали становится следствием взаимодействия нескольких горизонтальных голосов музыкальной ткани, что приводит к формированию сложнейших структур), в богатстве ритмики, идущей от шумановской традиции, в широком использовании различных видов ритмических делений (квинтолей, секстолей, септолей), при “строжайшей простоте метра (тактового деления)”, в высочайшей требовательности к исполнению. В произведениях Метнера заинтересованное отношение к исполнительской интерпретации проявляется в повышенном внимании композитора к агогике, динамике, артикуляции, и, особенно, к темпо-ритму.

Одновременно, в произведениях Метнера обнаруживаются *импрессионистские стилевые тенденции*, проявляющиеся в особой утончённой эстетизированности лиризма в ряде его произведений, в передаче трепетных настроений, вызванных созерцанием пейзажного пространства, в обновлении ладово-интонационной системы (повышении красочной интенсивности), колористике. Импрессионистские черты сказались и во внимании к детали, тончайшему мелодическому или гармоническому оттенку, к звуковому очарованию отдельных созвучий. Детализация музыкального материала в романсах Метнера проявляется либо через интенсификацию внутреннего развития мысли, либо через усиление характерности отдельных частных изложений.

Таким образом, возможность взглянуть на явления художественной культуры рубежа XIX–XX столетия, в частности, на творчество Н. Метнера с достаточно значительной временной дистанции позволяет прийти к выводу о перспективности позиции композиторов в культуротворческих процессах XX – начала XXI столетий. В его стилевой множественности, стремлении к внедрению новых авангардных идей, эксперимента, рельефно обнаруживается действенность и актуальность рационально-конструктивного, интеллектуального начала, идеи связи времён, адаптации моделей разных эпох и стилей, признания особой стилеобразующей и формообразующей роли полифонии. Это особенно ярко проявилось в заявившей о себе в первой половине XX столетия новой стилевой системе –

неоклассицизме, у истоков которого наряду с немецкими композиторами Брамсом и Рegerом находились русские – Танеев и Метнер.

В целом, на протяжении всего XX и начала XXI столетий в стилевом плюрализме художественной культуры идеи „нео”, сопряжённости искусства с концепциями предшествующих эпох занимали существенное место. Преломленное сквозь призму социокультурного вектора, национального и индивидуального стилей взаимодействие, синтезирование сложившихся в исторической ретроспективе стилевых идей, в частности: эпохи барокко с её значимым философским, интеллектуальным началом, конструктивной ролью полифонического фактора, присутствием в творческом сознании музыкально-риторических традиций, характерной жанровой системой; классицизма, с его объективно-рациональными творческими принципами, продуманной завершенностью высказывания, структурной организованностью целого; романтизма, аккумулирующего постижение психологии человеческой жизни, сущности субъективного начала с его уникальной неисчерпаемой духовной глубиной, психологической гибкостью интонирования, стремлением к свободе организации музыкального пространства, с инновационными современными системами привело в XX – начале XXI столетия к ярким творческим результатам, сопряжённым с именами Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского, Р. Щедрина, А. Шнитке и других в русской музыке, Б. Лятошинского, Л. Колодуба, Л. Грабовского, В. Сильвестрова, М. Скорика, Ю. Ищенко, Л. Дычко, Е. Станковича, И. Карабица и других в украинской.

Литература

1. Метнер Н.К. Муза и мода. Париж : Мусaget, 1935. 156 с.

Мирошниченко С.В., кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой

Жанровый синтез: Мендельсон. Фантазия-каприз соч. 16 №1

Многие века пронизывает различный синтез жанров, форм, принципов развития, фактур. Явление жанрового синтеза в музыкальном творчестве, пожалуй, можно проследить, начиная с эпохи Возрождения и вплоть до сегодняшнего дня. Причем использовались различные виды жанрового синтеза: такие как Прелюдия-фантазия, Фуга-соната, Фуга-рондо, Вальс-фантазия, Скерцо-фантазия и многие другие.

С этой точки зрения особенно интересно фортепианное и оркестрово-фортепианное творчество Феликса Мендельсона, пронизанное различными трактовками и сочетаниями жанров каприса, каприччио, каприччо. К ним относятся Скерцо-каприччио, Рондо каприччио, Фантазия-каприз, Блестящее каприччио.

Об этих произведениях мало известно, а иногда и вовсе ничего, причем, как в монографиях, так и в исследованиях, статьях (даже годы

создания сочинений не всегда известны, не точны). Вот мы и решили восполнить пробел относительно Фантазии-каприса соч. 16 №1 для фортепиано, чтобы упростить подход к этому произведению пианистам и музыковедам. Соч. 16 у Мендельсона состоит из трех Каприччио: a-moll, E-dur, в-moll и только одно из них обладает полижанровостью.

Это произведение относится к раннему периоду творчества композитора. В авторском определении «фантазия-каприс» оказывается смешением двух жанров со свободной структурой, с виртуозным, импровизационным развитием. Оба жанра, и фантазия и каприччио, имели длительную историю развития в европейской музыке и свои великие достижения. Фантазия-каприс Ф. Мендельсона – иной, лирический, более камерный вариант соотношения этих свободных жанров. По строению это – смешанная форма, сочетающая рондальность и вариационность, насыщается сонатными приемами развития, форма расширяется за счет концертности, импровизационности, виртуозности. Это интересный пример «романтического возрождения» монотематического развития юношеского периода творчества. По одним сведениям, произведение создано (вторая редакция) в 1834 году, по другим, между 1821 и 1822 годами, когда Мендельсон путешествовал по Швейцарии и познакомился с музыкантом-теоретиком-педагогом А. Б. Марксом и пианистом И. Мошелесом.

Действительная структура и развитие в произведении гораздо скромнее, чем высший уровень «фантазии» и «каприса», который не достигается. Напомним, что жанр **фантазия** – это свободный полет мысли (часто программный), свободно оформленный; в то время когда жанр **каприс** (каприччио, каприччо) периода романтизма **обозначает инструментальную пьесу также свободной формы, созданную в блестящем виртуозном стиле, часто с неожиданной сменой эпизодов, настроений.** Совмещение этих жанров создает оригинальное сочетание особенностей...

В смешении форм в данных жанрах сочетаются сложная трехчастность (темповая, тональная, тематическая), рондальность и вариационность. Это оригинальный пример «романтического возрождения» монотематического рондо, с постоянным моноинтонационным, монотематическим прорастанием.

В Фантазии-каприсе соч. 16 №1 наблюдается необычная, сложнейшая интонационная работа – развитие, преобразование, перемещение, смешение, контрастность, высоко характеризующая композиторскую технику Мендельсона.

В медленной первой части Фантазии-каприса для фортепиано, *Andante con moto*, a-moll, ассоциирующейся со вступлением, мы видим изоощренное интонационное внутрифактурное развитие, пронизанное вариантно-вариационным мотивным преобразованием, логично-нелогично появляющееся в процессе развертывания драматургии ненормативного периода.

Это лирическое вступление – одностаянная развитая форма (ненормативный период), состоящее из ряда нестандартных предложений.

Образ здесь двухплановый: С, сосредоточенное чередование, использование восходящее-нисходящего движения мотива.

В первом предложении – двухголосие, фактура секстовая, монодическая, в скрипичном ключе, пиано, 4 такта, a-moll, разомкнутое на половинном кадансе (D5/3). Второе предложение также 4 такта – нестандартное развитие интонационной сферы первого: гомофонно-гармоническое развертывание от sf, через crescendo, приводящее к pp – модуляция из a-moll через d-moll, с остановкой в C-dur. Третье предложение производно-развивающееся, с расширением до 6 тактов, с возвращением из C-dur в a-moll, как бы объединяет лирическое и драматическое начало, заключительная каденция вновь половинная – K64-D7, производя «гармоническое размыкание», прием, характерный для свободных романтических жанров (к ним относятся и фантазия, и каприс).

Продолжение вступительной части – совершенно новый образ, резкий восходящий пассаж, пронизывающий всю клавиатуру и повторяющийся дважды. Это элемент – дань началу виртуозности в произведении на ум.DDVII4/3. Второе проведение контрастной заключительной каденции, расширяет масштабы четвертого предложения до 6 тактов. В последний момент нисходящее движение по тонике ля минора останавливается на доминантовом септакорде, размыкается. Разрешится он уже в начале следующего раздела, в другом регистре.

Структура вступления: 4 + 4 + 6 + 6 т. = a + a1/v + a2/v1 + ccl. Таково необычное строение медленного раздела Фантазии-каприса соч. 16 №1 для фортепиано Феликса Мендельсона, пронизанное мелкой динамической трансформацией, простейшей гармонией с регистровым прерыванием, с единственной внутренней модуляцией в C-dur.

Схема строения одночастности Andante con moto Фантазии-каприса соч. 16 №1 для фортепиано (20 тактов):

A	A 1/v	a 2/v1	c c1
4	4	6	2+3+1
a-moll	a-moll– C-dur	C-dur – a-moll	a-moll
P	Sf.....pp	mp-f, f-pp	pp-mp, pp-mp

После медленного гармонического истаивания начинается следующая часть – Allegro vivace, A-dur (одноименная тональность, которой Мендельсон часто пользуется), 6/8, составляющий оригинальную сонатную форму.

Схема строения раздела экспозиции Allegro vivace Фантазии-каприса соч. 16 №1 для фортепиано:

ГП.....	ПП	ЗП
a 3/d	в 2/e	в 3/e1	F	G
4	4	5	9	8
A-dur	A-dur	A-dur	e-moll-E-dur	E-dur
mf-f	p-sf	sf, sf	p-ff-p-pp	mf-p-pp

Главная партия, рефрен, образ контрастный, легкий, светлый, изящный, радостный, танцевальный. Сохраняется секундовая интонационная сфера вступления, но иначе ритмически оформлена (четверть-восьмая).

Поступенная волнообразная, восходяще-нисходящая мелодическая линия, штрихи – легато, стаккато, переходящее в портаменто, гибкая смешанная фактура (аккордовая, гомофонно-гармоническая).

Тема имеет форму периода, ненормативного по объему, состоящему из трех предложений – 13 т.: 4+4+5 с расширенным последним предложением, замкнутым на не совершенной тонике A-dur. Следующее построение (34-43 = 9 т.) – **побочная партия, эпизод**, начинается как постепенно истаивающее построение на фоне доминанты, но динамического развития еще тоньше, активнее, масштабнее, это импровизационная, облегченная фантазия.

Форма здесь – вновь свободная (9 т.), модулирующая в E-dur, как побочная партия (заключительная каденция, кульминация т. 41). Это – вторая фаза развития свободной одночастной формы. Затем длительно восьмитактово утверждается тоника E-dur, как **заключительная**, новая фаза развития (т. 43-51). И в завершении тоника E-dur превращается в доминантсептакорд к A-dur, выполняя функцию перехода, вступления в A-dur, возвращаясь к первоначальному построению a tempo. Дважды повторяется экспозиция (классические остатки).

Далее звучит 10 тактов разработки в D-dur, переходящие в рефрен, главную партию, точно повторяясь – 4 такта – В1. На том же вальсовом сопровождении появляется новый мотив – нисходящая терция, сочетающаяся с секундой и переходящим в скачковую септиму (54-64; 65-68; 69-73; 74-77).

Начинается яркий самостоятельный эпизод (с 77 такта, 8 т.): 4 такта – одноголосная мелодия с сопровождением (p) и 4 такта – октавное аналогичное движение (f, sf). Затем разворачивается тематическое обновление, мелодическое развертывание в тональностях, близких основным (86-99 + 6), завершая совершенным кадансом в A-dur.

Возвращается заключительная партия в A-dur (см. 43-49 = 105-108). Октавные скачки-колокольчики с трижды повторенными терциями являются переходом к медленной репризе (109-116).

И на продолжающемся звоне этих же колокольных октав – фигурация на доминанте (martellato), появляется **реприза темы Andante** – 4 такта, переходящая в точную 4-х тактовую репризу. Теперь Мендельсон показывает все свое мастерство и оригинальность мышления. Раздел синтетический, варьированный. Третье предложение заполняется темой первой части (124-126 со сменой размера на C в основной тональности). И вновь возвращается точно Andante (тт. 127-136), захватывая возбужденный образ восходящего пассажа.

И лишь в последнем четырехтакте – новое гармоническое развитие, отклонение в d-moll (т. 137). Последняя тоника коды – мажорная, как и положено в стиле барокко.

Таким образом, яркая сложная 3-х частная форма лежит в основе Фантазии-каприза соч. 16 №1 для фортепиано (темповая, тональная, размера,

тематическая), вместе с тем, вся она объединена единой интонационной сферой.

Внутренняя быстрая часть напоминает рондо-сонатную форму с повторенной экспозицией. В экспозиции естественно тонико-доминантовая направленность тематического движения. В разработке-рефрене-разработке происходит как тональное развитие основного материала, так и эпизод. Все отклонения и тональности модуляций упрощены и находятся в соотношении первой степени родства. А гармонии – просты и прозрачны.

Репризы к сонатной форме как таковой здесь нет. Присутствует лишь заключительная партия и в трансформированную репризу обрамления *Andante* вторгается начальный элемент *Allegro*...

Таким образом, в этой маленькой пьесе – Фантазии-каприса соч. 16 №1 для фортепиано – собраны многие особенности формообразования, предложенные буквально намеками. Все просто: гармония, ритм, фактура, соотношение тональностей, но при этом явно выраженная моноинтонационность, «перепутанность» элементов формы. И звучит Фантазия-каприс соч. 16 №1 захватывающе, единственное сочетание такого свободного синтеза.

Соболевская Елена Константиновна

Доктор философских наук, доцент Одесского национального университета имени И.И.Мечникова (Одесса, Украина)

ГОЛОС и СМЫСЛ (к вопросам метафизики стиха)

Среди поэтических рефлексий на обозначенную тему особое место занимают размышления Марины Цветаевой. Примем во внимание следующие строки поэта: «Вот эпитафия к одной из моих будущих книг: (Слова, вложенные Овидием в уста Сивиллы, привожу по памяти:) «Мои жилы иссякнут, мои кости высохнут, но ГОЛОС, ГОЛОС – оставит мне Судьба!». И далее: «У поэта не должно быть «лица», у него должен быть *голос*, голос его – его лицо. («Лицо» здесь как *что́*, голос – *как*)» [1, с. 561, 562]. Интерпретация известного античного предания о Сивилле применительно к сущности стихосложения продолжается в одноименном цикле стихотворений. Здесь Сивилла обретает дар вещего голоса лишь в результате окончательной утраты каких бы то ни было признаков человеческого, земного существования. Она не просто находится в состоянии безудержного, но при этом скоротечного экстатического опьянения, она – сплошь выжжена, выпита, иссушена. Сивилла – «выбывшая из живых» и благодаря этому – боговдохновенна: она и *пещера дивного голоса*, и *зев доли и гибели*. Ниспосланный дар божественного прорицания, а он же и дар песенный, поэтический, неизбежно оборачивается карой. Люди не понимают изреченного, тем не менее Сивилла все-таки обречена на пожизненное пророческое слово.

Голос поэта (= как) это не внешняя, легко уловимая предметность, это и не языковая материя с присущими ей возможностями задавать стих в его

звуковом оформлении, это и не система художественных приемов, которая в большинстве случаев предполагается, когда говорится о том, *как именно* написано то или иное произведение. Это и не какой-то слепок формы, вмещающий определенное содержание или тему. *Голос поэта* ближе всего располагается к тому, что можно было бы назвать самой сутью стиха. Она не дана заранее, на нее поэт через творческий процесс, через ритмическое движение во внешнем и внутреннем речевом потоке выходит: некая метаречевая, ноуменальная предметность, по направлению к которой поэт движется. Она постоянно ускользает, но, тем не менее, обнаруживается через бормотание, «докрикивание», через поэтапную постановку голоса и выявление соответствующих речевых элементов. Найдя себя в нужном метафизическом регистре, поэт оказывается во власти самой вещи, её *голосового эйдоса*. *Голос поэта* и *смысл* сливаются. Ежели поэт начинает походу дела устанавливать свои собственные законы и проявлять нетерпение по отношению к самостоятельно выявляющемуся смыслу, он мгновенно оказывается вне данной сферы и теряет *голос поэта*. Сама же поэтическая материя в ее пространственно-временном развертывании есть то, посредством чего поэт в соответствующем регистре «голоса» держится. Здесь, на этой плоскости стиха, также действуют понятия «ритма» и «голоса», но в их традиционном общеупотребительном смысле.

Сущность произведения или же, так называемый, *голос поэта* есть самостоятельная величина, располагающаяся где-то в «умном месте», за пределами определенных пространственно-временных координат. И если поэт оказывается внутренне готовым её воспринять, то в общих чертах она открывается сразу во всей полноте как бы перпендикулярно линейно оформляющемуся потоку стиха. Поэт наделяет вещи именами не по своему субъективному изволению, он всматривается, вслушивается, различая в них идею, первооснову. Он именуется вещи в силу того, что способен явственно различать, провидеть в них идею, которая одновременно дремлет и в нем самом. Поэт преодолевает сферу общих понятий и готовых языковых конструкций – автоматического, мертворожденного, не мыслящего слова. Подлинная поэтическая мысль всегда впервые узнает себя и осваивается в каждом звуке, созвучии, сцеплении смыслов, паузе, интонационном движении – в каждой крупнице вот-сейчас оплотняющихся строк. И в итоге сущность именуемой поэтом вещи явственно высвечивается, осязаемо присутствует в самом теле стиха, в самом звуковом образе произведения. Ни перевести, ни пересказать другими словами поэтическую мысль невозможно: только так и никак иначе. В случае перевода мы имеем дело с совершенно другой языковой материей и, соответственно, с другим видением, другим произведением. Поэзия, каждое лирическое стихотворение есть единственный в своем роде, самобытный онтологический поступок. Поэт поёт, изрекает и тем самым поступает.

Литература

1. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т.6. М.: Эллис Лак, 1995. 798 с.

Муравская Ольга Викторовна,
доктор искусствоведения, профессор кафедры теоретической
и прикладной культурологии
ОНМА имени А. В. Неждановой

Украинская культура и музыка в наследовании византийского «образа мира» и идеи «Домостроительства»

Еще в начале XX ст. выдающийся ирландский поэт Уильям Батлер Йейтс, потрясенный красотой византийских памятников Равенны, написал поэтический цикл «Плавание в Византию», в котором есть следующие строчки:

«О мудрецы, явившиеся мне,
Как в золотой мозаике настенной,
В пылающей кругами вышине,
Вы, помнящие музыку вселенной! –
Спалите сердце мне в своем огне,
Исхитьте из дрожащей твари тленной
Усталый дух: да будет он храним

В той вечности, которую творим» [Йейтс У. Б. Плавание в Византию // http://lib.misto.kiev.ua/POEZIQ/JEJTS/Celts_0_m.dhtml]

Отметим, что в приведенном стихотворении автор в поэтико-символической форме обобщил многовековой, не ослабевающий и ныне интерес Европы, а в XX-XXI вв. и всего мира, к богатствам духовно-исторического наследия Византии. Показательно, что автор апеллирует к наиболее ярким и глубинным формам его проявления – к сакральному богослужебному пению, храмовой мозаике, святости, преображающих человеческое естество в его направленности к «Высшему», «горнему».

Исследуя сущность вклада Византии в мировую духовную культуру в русле показательного для нее «образа мира», Эдуард Володин констатировал: «У Византии было свое историософское предназначение, которое она исполнила до конца и тем вошла во всемирную историю как величайшая империя и непобедимая твердыня... Византийское наследие продолжает уже свыше пятисот лет влиять на судьбы евразийского материка, а духовный стержень Византии – Православие – как было, так и остается смыслообразующей основой всемирной истории» [Володин Э. Византийский дар. Наследие Византийской империи].

Поддерживая эту идею, изветный польский иконописец и религиозный мыслитель XX в. Ежи Новосельский озвучил еще более радикальную позицию, по сути объединяющую Византию и Запад: «Византию нельзя отделить от Запада. Поскольку Византия, по крайней мере, в сфере средиземноморской культуры, от античности вплоть до времени падения Константинополя составляла, по сути, интегральное единство с Западом... Христианский Восток и Запад – это было единство как культурное, так и организационное, политическое и религиозное...» [цит. по: Домановский А. Н. Миф Византии: Византийская цивилизация в истории, историографии, с. 40].

С учетом того, что «империя ромеев» исторически уже давно прекратила свое существование, факт влияния ее культуры на весь европейский христианский ареал представляется более чем удивительным. Ее духовная культура – олицетворение завета-императива, озвученного в свое время оптинским старцем Нектарием: «Во всем ищите великого смысла». Он выступает своеобразным символом познавательной установки славянской (и не только) культуры во всем разнообразии ее религиозно-этических, философских и художественных проявлений. В этом плане приоритетные задачи духовного развития человека, о которых говорит старец Нектарий, и которым апеллируют базовые положения византийской духовной культуры, оказываются соотносимыми и с сущностью герменевтики как науки и искусства толкования любых текстов, а также – учения о принципах их интерпретации.

Византийская цивилизация являла собой феномен объединения различных наций и культур под знаком православия, допускавшим, одновременно, терпимое отношение к местным культурно-историческим традициям (вплоть до языка богослужения), соответствовавшее принципу «ненасильственной христианизации», а также органичность наследования христианством отдельных проявлений античной культуры. Именно через Византию средневековый и ренессансный Запад осваивал античную культурно-историческую традицию;

- одновременно, Византия репрезентировала классический образец «христианской империи», онтологической основой существования которой на всех уровнях выступали принципы иконности, мимезиса-подражания, ориентированные на «модель» Царства Божьего и духовные принципы его бытия. основополагающий духовный и социально-политический принцип существования византийской империи выражался в идее «симфонии властей» как гармоничного союза духовного и светского начал, выступавшего гарантом порядка-евтаксии как одной из базовых целей Домостроительства империи, представляемой на уровне «христианизированного космоса»;

- подобного рода ориентация на Божественный «прообраз» определила базовую роль **традиционализма и каноничности** как определяющих качеств не только хозяйственно-политической и социальной жизни Византии, но и ее «благословенно консервативной» (И. Лозовая) культуры, в рамках которой «традиция восходила к сущности», в то время как «опыт – только к феномену» (А. П. Каждан). Ее специфика определялась не только литургико-теургическими качествами, ориентированными на идею синергии и духовного преображения индивида, и доминантную роль канона, традиции и обычая, но и опорой на смысловую значимость таких патриархальных архетипов, как дом, семья, род и т. д., каждый из которых соотносим опять-таки с Божественным первообразом. Подобный охранительно-консервативный традиционалистский подход, восходящий к Домострою, «Господнему Домостроительству», христианская концепция которого сложилась именно в Византии, характеризуется сакрализацией-

спиритуализацией всех уровней бытия человека – от частного повседневного до репрезентативно-имперского, поскольку «строй бытия – от Бога, уклад быта – тоже от Бога»;

- ориентация на базисную роль сакрально-духовных черт культуры во многом определяла качества морально-этического и поведенческого стереотипа личности человека – *гражданина империи ромеев как «оцерковленного» типа государственности*. В роли духовного идеала-ориентира в данном случае выступали не только герои библейской истории, но и христианской агиографии, репрезентировавшие в числе доминантных качеств индивида самоуничтожение, самоумаление, «аскетическое опрощение» (С. С. Аверинцев), «величие незаметности» (А. П. Каждан), детскость, сочетаемые с богатством его внутренней духовной жизни и соотносимые с образом первозданного (до грехопадения) духовного совершенства человека;

- показательный для византийской культуры «храмовый синтез искусств» (о. П. Флоренский), ориентированный на восхождение к духовному Прототипу, характеризуется особо выделенной в нем доминантной ролью певческо-музыкального качества, представленного концепцией «ангелогласного пения», многочисленные формы которого были уместными не только в церковной практике, но и в быту, что в определенной степени нивелировало дифференциацию светского и духовного музыкального начал, выделяя приоритетную роль последнего. В условиях теократическо-домостроительной концепции православной христианской империи богослужбное пение синонимизировалась и с молитвой как способом духовного общения человека с Богом; и со средством воспитания «богоприимного ума» (Дионисий Ареопагит) и внутреннего духовного преображения-теозиса индивида как части «соборного» целого, определяя тем самым дидактико-проповеднический пафос православия; и с идеей Божественного порядка (евтаксии) и путями его достижения, определявшими «вселенскую миссию» музыки-пения как «ангелогласия»;

- принцип «канона-порядка» реализуется в византийской церковно-певческой традиции (равно как и в иных, производных от нее) через феномен **модальности**, становящейся воплощением принципа разнообразия в рамках онтологически заданных и апробированных духовно-житийной и богослужбной практикой интонационных типизированных «моделей» (гласов, модусов, ихосов) – «архаических этосов» [Мёдова А. А. Музыкальная модальность как тип мышления, с. 566]. Идеальной формой репрезентации данного принципа становится **монодия**, реализующая столь показательный для модальности принцип доминирования мелодико-линейного мышления, проявляемый позднее и в полифонической практике последующих эпох;

- духовно-теургическая миссия музыки, в полной мере реализованная в культурно-исторической практике Византии, сохранит свою значимость и в последующие эпохи в качестве базиса **патриархально-ортодоксальной культуры**, определившей духовные и жанрово-стилевые искания

европейской музыкально-исторической традиции Нового времени. Представляемый тип **патриархально-ортодоксальной культуры** опирается на концепцию «Господнего Домостроительства», «Домостроя» в том виде как она сложилась в восточно-христианской практике, определив не только духовное целеполагание человеческой жизни, устремленной к преображению, но и в конечном итоге гармонию земного и Небесного при сакрализации-одухотворении всех уровней человеческого бытия. Архетипами подобного типа культуры являются **Дом, Семья, Отец, Род, Иерархия** в их христианском понимании. Существенным качеством данной культуры выступает **традиционализм**, ориентированный на сохранность высокого смысла духовного образца, первоисточника. Изначально присущая ей гармоничность мировосприятия соседствует здесь с толерантным отношением (на раннем этапе) к иным религиозным концепциям, образуя тем самым оригинальный симбиоз идей восточного христианства, античности и языческих местных верований (кельтских, галльских, германских и др.), нивелирующих в конечном итоге национальные разграничения социума.

На новом уровне данная идея обретает актуальность и в культуре XIX ст., в том числе и музыкальной, нацеленной на своеобразный ренессанс именно через культуру (культурную идею) духовно-патриархальных традиций, преемственных от раннего Средневековья и соотносимых с идеями восточного христианства (галликанизм, старокатоличество, феномен Оксфордского движения, Цецилианства и др.). Музыкальными «знаками» подобного рода культуры становится опора на типическое, общезначимое, ведущее нередко к нивелированию собственно авторского индивидуального стилевого качества, намеренному «упрощению» музыкального языка. Актуальным интонационным «пластом» в данном случае становится церковный обиход либо его стилизация, а также опора на сферу прикладных жанров, сохраняющих, тем не менее, в совокупности свой духовный генезис по принципу запечатления «большого» «малыми» средствами выражения, ибо «явления малого порядка – это не что иное, как грандиозность в свернутом виде» (Л. Смирнов) [цит. по: Уварова И. Вертеп – мистерия Рождества].

Признаки обозначенного типа патриархально-ортодоксальной культуры, равно как и история «Византии после Византии», оказали существенное влияние на весь европейский культурный ареал. Более всего оно ощутимо конечно же в странах, унаследовавших ее культуру и религию. Тем не менее, и здесь очевиден симбиоз византийско-патриархального качества, выступающего в роли духовного базиса, с местными национально-этническими традициями и архетипами.

Оригинальной гранью воплощения византийского патриархально-ортодоксального наследия можно считать культуру **Украины**. С одной стороны, Украина, частью истории которой, несомненно, является и бытие Киевской Руси, является восприемницей культуры Византии, о чем свидетельствуют исторические исследования Митрополита Иллариона (Огиенко), Н. Костомарова и др. Исследуя специфику украинской

ментальности и роли в ней православного фактора, В. Храмова отмечает следующее: «Зовнішній культурний вплив стає принциповим лише тоді, коли перетворюється на органічну компоненту власної культури. Для більшої території України такою компонентою стало візантійське православ'я, що зумовило релігійну формацію української душі, але з характерним послабленням західноєвропейської екстраверсії та посиленням інтроверсії» [Храмова В. До проблеми української ментальності // Українська душа. – К.: МП Фенікс, 1992. – С. 3-35 с. 21].

В отличие от России, Украина не унаследовала от Византии собственно имперскую традицию и свойственную ей государственно-политическую иерархию. В данном качестве «византизм», «византийство» вызывали в украинском социуме обычно негативные оценки, что демонстрирует, например, в середине XIX в. позиция «Кирилло-Мефодиевского товарищества», членом которого были Н. Костомаров и Т. Шевченко, оказавшие существенное воздействие на всю украинскую интеллигенцию, в том числе и на Н. Лысенко. Будущее украинской нации здесь закономерно связывается с «Гетьманатом, зі становленням і розвитком козацької держави» [Трофимук М. «Книги буття українського народу» // zbruc.eu/node/31674], понимаемой на уровне воинско-рыцарского братства или «козацької християнської республіки». Характерно, что в большинстве зарубежных исследований по истории Украины наше государство большей частью фигурирует именно как «козацкая нация» [см.: Луняк Є. Українське козацтво в історичних дослідженнях Франції // Січеславський альманах. – 2010. – № 5. – С. 65-74].

Символичным в этом плане представляется, например, очевидное образно-смысловое разграничение между двумя харизматическими героями русской и украинской музыкальной культур – Иваном Сусаниным и Тарасом Бульбой. Первый жертвует жизнью ради спасения царя, синонимизирующегося в его сознании с Богом, Русью, в то время как второй руководствуется в своих поступках служением не только Матери-Украине, но более козацкому «товариществу» и его духовным идеалам. Последние оказались весьма резонансными для культуры Запада, в частности, для музыкальной, породив в XIX-XX ст. множество оперных опусов по мотивам одноименной повести Н. В. Гоголя. Среди таковых произведения аргентинца Артуро Берутти, норвежца Катаринуса Эллинга, англичанина Джона Дэвида Девиса, голландца Уила де Бора и, наконец, француза Марселя Семюэля-Руссо.

Вместе с тем, Украина унаследовала и духовное достояние Византии, оригинально преломив его сквозь призму национального мировосприятия и древних национальных архетипов, среди которых большинство украиноведов выделяют софийность и кордоцентризм, получившие наиболее полное запечатление в поэтике жанра элегии как одного из определяющих в украинском музыкально-поэтическом искусстве. Последнее качество рассматривается и как «принцип індивідуальності та орган відчуття Бога (П. Юркевич), і як мікросвіт, вираження внутрішньої людини, основа людяності

(Г. Сковорода), як шлях до ідеалу та гармонії з природою (Т. Шевченко), як джерело надії, передчуття, провидіння (П. Куліш), як ключ до «господарства душі», її мандрівок у вічність, сферу добра і краси (М. Гоголь)» [Кримський С. Під сигнатурою Софії. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 367 с. С. 307].

Український кордоцентризм, при всем різнообразии его определений, все же более всего ориентирован на приоритетную роль духовного начала над рациональным, что составляет одно из наиболее показательных качество восточного христианства.

Украина, в отличие от Руси-России, не имела литературного труда под названием Домострой, но в ее сознании, вплоть до нынешнего времени, достаточно четко укоренены сопряженные с патриархально-ортодоксальной традицией национальные архетипы, среди которых особенно выделяем образ Матери-Земли, значимость Рода, Семьи, высокую духовную роль в ней Женщины-Матери. Сказанное определяет как традиции украинского фольклора, так и профессиональное музыкальное творчество Н. Лысенко и его последователей.

Таким образом, духовно-теургическая миссия музыки и культуры, в полной мере реализованная в культурно-исторической практике Византии, сохраняет свою значимость и в последующие эпохи в качестве базиса патриархально-ортодоксальной культуры, определившей духовные и жанрово-стилевые искания европейской музыкально-исторической традиции Нового времени, а также и современности в ее поисках духовно-интонационных способов запечатления мистериально-сакрального качества. Сказанное чрезвычайно актуально и для украинской культуры. Символичным в этом плане представляется известное стихотворение О. Мандельштама «Айя-София», написанное в 1912 г. Оно, на наш взгляд, запечатлевает не только восторг восприятия главного шедевра византийской архитектуры и преклонение перед его духовной сущностью – художественным воплощением Святой Премудрости Божией, но и соотнесение Софии с немеркнущим духовным опытом-светом, и ныне оплодотворяющим мировую культуру и преображающим человеческое естество:

«...И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот» [Мандельштам О. том 1, с. 23].

30.04.2020 (четвер)

Секція 1: «Виконавські корекції музики сучасності»

Муляр П., *заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри ОНМА імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна):*

Метафізика мистецьких поколінь: ритм класичних – аklasичних епох у виконавстві (актуальний аспект)

Музиканти-фахівці в межах професійного сленгу звикли розрізняти виконавські стильові типології за двоїчним критерієм: класичний – романтичний. В перший вкладається «строгість» вираження, дотримання «задуму автора», ритмічно чітке подання, заповідане Віденською школою, а другий – «вільний» тип трактування, темпові «коливання», інтерпретаційні авторські «втручання» в композиторський текст і т.п. Це стихійно-виконавське виникле розмежування основних стильових нормативів має теоретичну апробацію в діахроніці «класичних – аklasичних» епох, які відмічені були в свій час французькою історичною школою І.Тена і спеціально пролонговані в мистецький світ німецьким мистецтвознавством в особі Г.Вольфліна, підтримане і розвинене Б.Асаф'євим та іншими знаними науковцями.

Дані прийняті класифікації ускладнилися у ХХ ст. уявленнями про «сучасний» стиль, який для піаніста-фахівця складається досить автономно, порівнюючи дані про відповідні позиції у інших інструменталістів-виконавців, тим більш це стосується вокальної сфери. Всі ці більш-менш засвоєні стильові диференціації (які апробовані вимогами екзаменаційних програм у вищій школі, коли у підсумкових виступах від піаніста жадають почути володіння «класичним», «романтичним» і «сучасним» стильовим принципом) потребують нового ступеня осмислення в умовах пост авангардної сучасності, тим більш на рівні пост-поставангарду останнього десятиріччя. Адже в поставангардних вимірах ігрова «мозаїка» відсторонено поданих стилів знаходимо суттєві лінії «ретро-стилів», тобто виступає ідея *змішання вищевказаних стильових розмежувань* – ще й на користь зближення з популярною, а, значить, із «серйозним популярним» ареалом духовної музики, нарешті, з «попсою» і мас-культурними здобутками.

Сказане принципово корегує систему навчання, спонукає до оволодіння стильовими нормативами, що йдуть від популярної сфери, для піаністів це вміння «переходити» із фортепіанних позицій «рояльності» в салонну «клавірність», входити у джазову лексику вираження. Тільки в цьому стильовому «транзиті» маємо вихід на сьогоденну «мозаїчність» мислительного налаштування – і на критерії працевлаштування наших випускників, які у програмах філармоній покликані грати не сольні концерти, але – будувати «творчі проекти» із гнучкими стильовими єднаннями принципово різних і в недалекому минулому неможливих у «співіснуванні» авторського концертного виступу.

Буркацький Зіновій Павлович,
*кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв
України, завідувач кафедри ОНМА
імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна):*

Саксофон в мистецтві ХХ ст. виконавський внесок

На початку минулого століття знаменитий поет І.Северянін у вірші, названому багатозначно «Увертюрою», що вказує не тільки на спорідненість із музичними уявленнями, але явно асоціює із першими роками нового ХХ століття як «увертюру-вступ» до основних подій віку, що входив у свої права, - і відмічає:

...Весь я в чем-то норвежском! Весь я в чем-то испанском!

Вдохновляюсь порывно!..

З кінця ХІХ на початок ХХ ст. американська «латина», у тому числі культура танго стала суттєвою складовою народжуваного мас-культурного потоку – а на кінець ХХ і в початок ХХІ ст. у творчості геніального аргентинця А.П'яццолли мас-культурне надбання на ґрунті танго ж охопило світ професійного мистецтва. І в репертуарних списках академічних музичних закладів варіації на іспаські мотиви (включаючи популярну Сонату П.Женіна, де друга частина – іспанське Болеро) ствердилися у певних провідних позиціях стильових виявлень.

А що до «чогось норвезького» в музиці, яке незламно і справедливо у музикантів асоціюється із здобутками Е.Гріга, то до нього треба додати – виконавське завоювання ... гри на саксофоні. Всім відомо, що місце винайдення саксофону – Франція, що саме в цій країні у епоху підйому імперії Луї Наполеона «маленького» (як його називали у протилежність величній фігурі Наполеона Бонапарта) бельгієць за народженням і вихованням А.Сакс широко розробив можливості того нового і визнаного багатьма видатними музикантами інструмента. І це показово, що якраз на зламі галльсько-французького і готсько-германського етнічних зрізів з'явився даний інструмент, який згодом знайшов найширше застосування у джазі і в музиці США загалом.

Але історія саксофону вказує, що слідом за Францією активну роль у вибудові саксофонного мистецтва зіграли віртуози скандинавського походження – адже в історії тих народів збереглися згадки про ритуальну значущість гри на лурі, духовому інструменті, який і кельти-шотландці також вважають своїм здобутком. Саксофон – інструмент, народжений смаками готського поєднання культурних напрацювань як прагерманців, так і пракельтів, які зовсім не протиставляли себе, але підкреслювали свої культурні перетини. Ці «міжетнічні» виразні витoki саксофону, як бачимо, зумовили і розквіт його в мистецтві США, де «афроамериканці» зіграли свою суттєву культурну «ноту» у мистецькому самовираженні нації.

Органологічна складова курсу теорії та історії музичного інструментарію завжди була суттєвою складовою у навчанні у вищій музичній школі. Саксофон своєю природою «визиває» теоретичне

зосередження гравців на ньому – заради розгорнення спеціальної органології в учбових курсах середньої і вищої шкіл.

Шевченко Лілія Михайлівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент ОНМА
імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Диз'юнктивний принцип стильової якості творчості у ХХ столітті та її проєкції в мистецькі традиції і культуру у цілому фортепіанної гри в Україні

Виділена парадигматична ознака фортепіанного мислення від ХІХ до ХХ сторіччя – співвіднесеність моцартіанства і бетховеніанства. Вона набула у вік романтизму вигляду антитези шопеніанства-лістіанства і відзначилася якістю, виділеною тут за допомогою терміну *диз'юнктивності*, оскільки орієнтована на постійність розрінення вказаних стильових полярностей і в мистецтві, і поза нього. Даний термін запозичений, як це вже прийнято на зорі ХХ ст. у працях Б. Яворського [9] і Б. Асаф'єва [1], від лінгвістики, оскільки лінгвізація гуманітарної сфери охопила тотально провідні її дисципліни, у тому числі «науку наук» від ХVІІІ ст. – філософію.

Концепції американської школи і Ч. Пірса в першу чергу, англійського філософського спрямування на чолі з Б. Расселом, Віденського і Львівсько-Варшавського філософських угруповань, де концепції Е. Гуссерля і Р. Інгардена мали особливий вплив на мистецькі кола, - все це філософські розвідки, що відверто посилалися на мовознавчі здобутки і в яких традиційна тема класичної філософії (взаємодія матерії і свідомості) відсторонялася проблематикою знака і значення.

Філософські розробки споріднилися з розвитком культурології та антропології як таких в особах В. Вернадського, О. Шпенглера, в результаті складається культурологізована філософія А. Канарського, О.Лосєва і культурологізоване мистецтвознавство С.Аверинцева, М.Алпатова, Р. Барта, М.Бахтіна, Д. Лихачева, Ю.Лотмана, Й. Хойзінгі, що створили потужний принцип мислительних поворотів до «вбирання» культурологією як такою і вищезгаданим культурологізованим мистецтвознавством апарату лінгвістики і мовознавства. І все це скоєне було заради вирішення проблем видово-стильових перетворень творчих сфер, що прийняло парадоксально-нігілістичний зміст в епоху ототожнюваних постмодерну - пост-постмодерну як «посткультури» у цілому.

Наративна філософія концентрує текстологічні розробки, для яких в концепціях Ж. Дурріді і Ю. Кристєвої знімається «заборона на асоціативність», чим відсувається принципова різниця між текстами мистецькими і виробленими поза цієї сфери. Звідси – ефект «симулякра» в постмодерні, що для фортепіанної палітри розкриває можливості введення засобів «третьорядової» виразності. І це й здійснює безмірно блискучий піаніст з Китаю Лан Лан – а його випередив ще у 1910-ті роки В. Горовиц, граючи пробетховеніанську класику «піанольно-пласкими» пальцями. «Текстуальна емансипація», яку захищав Р. Барт, заявляючи про

«ехокамеру» текстових побудов і знаходячи повноту текстологічного розуміння мистецтва – в «мистецтві моди» [2].

І якщо прихильники нарративного підходу у «культурологізованій» філософії вбачають чітке текстологічне прочитання мистецьких втілень, в яких виконавці (в музиці і у відповідних їй мистецтвах) відсторонюють автора-композитора, то, відповідно, Р. Інгарден склав найбільш цікаву для постмлодерністів фігуру, тим більш вшановувану в музикознавстві і, особливо, в музичній культурології.

Вказані спрямування філософії-естетики від лінгвізованих установлень на здобутки мовознавства до текстологічного «розчинення» центрального поняття у суб'єктивності прочитання тексту спонукають усвідомлювати ці дискурсивні смислові нашарування в контексті саме лінгвістичних накопичень.

Прийняті термінологічні показники гуманітаристики щедро запозичуються, у тому числі, із Богослов'я – що знайшло своє визначення у користуванні понятійними тріадами (див.символ – традиція – звичай в культурології, жанр – стиль – форма в мистецтвознавстві), що досить прозоро співвідноситься із змістовним навантаженням Дух – душа – тіло у богословських підходах, - на відміну від класики раціоналістичних діад, організуючих парні категорії філософії та традиційної естетики.

Гуманітарні розробки вводять мистецтвознавчі (й спеціально музикознавчі) терміни для позначення позамистецьких явищ – див. концепція резонансу і ритмізації психіки для позначення специфіки етносу-нації у Л. Гумільова [4], ладові тяжіння для механізму міфологічного мислення у К. Леві-Стросса [5], поліфонічного у М. Бахтіна для виявлення художньо-естетичного виразника монолізму [3]. Такого роду запозичення доцільні в тій чи іншій сфері наукових розробок, якщо специфічний для неї термінологічний запас не віддзеркалює потрібної якості відносин-взаємодій.

В даному разі виділяємо протиріччя стильових показників моцартіанства - бетховеніанства у піаністиці в їх антитетичному співіснуванні у першій половині ХІХ ст., що привело до зникнення «легкої» гри у другій половині цього ж сторіччя як втілення «перемоги над консерватизмом» і над «гинучим аристократизмом». Однак історична драма дає дещо несподіване: моцартіанство відроджується, надихаючи модерн, причому, не тільки в мистецькій сфері, тоді як бетховеніанство залишається мистецьким здобутком і показником академізму. Так виявляється амбівалентність показників «консерватизму-прогресизму» у фортепіанній сфері – але такого роду протиріччя складає *неочікуване ускладнення* взаємодій, народжених віком романтизму.

ХХ сторіччя подає дещо принципово нове: моцартіанство виходить за межі художньо-самодостатнього мистецтва, охоплює «третій ряд», нарешті складає частку позамистецької сфери. І це вже не антиномії, не протиріччя в їх логічному значенні, оскільки не становлять якісно однопорядкових утворень. Звідти – потреба усвідомити дане «співіснування» всупереч їх різноспрямованої генези, що, можливо, ближче до «антиномії» як

богословського терміну, за яким стоїть наявність не зв'язаних між собою принципово різних якостей.

Правда, такий підхід не уловлює спільної генетичної ж похідності моцартіанства-бетховеніанства від мистецької практики епохи Реставрації, хоча угрунтованість моцартіанства в *культурі* рококо знов-таки виводить його за мистецькі межі. А от бетховеніанство, будучи втіленням театрального мислення в фортепіанній грі, складає цілком мистецьке надбання. Тут маємо зразок перетворень мистецької і позамистецької сфер за логікою містично усвідомлюваного *чудесного*, на яке вказує о. П. Флоренський, заявляючи Преображення скорботи у Радість через спів Аллілуйя [7, с. 136], де душа зі світу дольного ширяє у Горнє. Але в бутті можливі і протиспрямовані рухи, що і засвідчує, судячи з усього, широко вживаний термін *посткультура* щодо культурних зсувів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Класика понятійного дискурсу потребує охоплення даностей більш широким змістом, який вбачається в лінгвістичному розумінні диз'юнкції як «відмінності», «протиставлення», «розрізнення» [6, с. 209], що не передбачає ні фактичного, ні логічного зв'язку між зіставляваними явищами чи текстами. Але зіставлення таке продиктоване об'єктивним «співіснуванням» вказаних протилежностей, вагомість розуміння яких зазначається суб'єктивно усвідомлюваною *істинністю* (у П.Флоренського одним із аргументів на користь віросповідальної сутності Бога є етимологія слова Істина, що походить від «ість», тобто *існує* [8, с.27])

Література

1. Асафьев Б.. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
2. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – Пер.с франц.. вступ.ст.и сост. С.Н. Зенкина. Москва, Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Ф. Достоевского. Эстетические очерки. – М.: Советский писатель, 1963. – 363 с.
4. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы. Москва, ЭКОПРОС, 1993. 544 с.
5. Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х томах. Т.1. Сырое и приготовленное. Москва-С.Петербург, Университетская книга, 1999. 406 с.
6. Словник іншомовних слів. Ред. О.Мельничук. Київ: Гол.ред.Україн.Рад. енциклопедії, 1977. 776 с.
7. Флоренский П., свящ. Имена. Москва: ЭКСМО, 2008. 896 с.
8. Флоренский П., свящ. Столп и утверждение истины. Опыт православной феодичеи в двенадцати письмах. *Столп и утверждение истины. Т.1.* Москва, Правда, 1990. С. 3-493.
9. Яворский Б. Стрoение музыкальной речи. Материалы и заметки.- Москва, 1908. 16 с.

Васильєва Валентина Борисівна,

*нар.артистка України, професор кафедри сольного співу ОНМА імені
А.В. Нежданової (Одеса, Україна):*

Амплуа матері в мецо-сопранових партіях як дидактичний осередок класичної опери

Практика музичного театру засвідчує, що тембрально-регістрові ознаки голосу вокаліста виконують у певних історичних умовах певну виразну значущість – іноді до протилежного не співпадаючи із аналогічними восотно-тембральними «зафарбленнями» в інші епохи. Мецо-сопрановий тембр виділився у построснієвську епоху, оскільки у «досконаліх», так званих

«росинієвських» сопрано відрізки діапазону трактувалися як особливого роду «поєднаність різного» в душі героїні (про це дуже докладно й аргументовано сказано в наукових розробках О.Стахеви́ча). У середині XIX ст. виділилося заради втілення образів «жінок-дівчинок» ліричне сопрано, тобто сопрано, позбавлене сильних нот нижнього й середнього діапазону (про це – у недавно захищеній дисертації Ван Мінцзе). А самостійна виразність сопрано у нижньому і середньому регістрі стали називати «мецосопрано» («напівсопрано»), оскільки у XVIII сторіччі «мецосопрановим» називали «звужений» діапазон «повного» сопрано (від la малої октави до mi і вище третьої октави). Фьорділіджи і Дорабела у «Cosi fan titi» В.Моцарта перша співає як сопрано, а друга – «мецосопрано», маючи трохи вужчий діапазон і втілюючи образ сестри-подруги, яка усвідомлює героїчну як би досконалість першої.

Із сказаного напрошується висновок: виразність тембру подає сценічно-поведінковий принцип партії в опері, що співвідносне з амплуа драматичного театру. І від середини XIX ст. в умовах наближення опери (взагалі сакрального за витоками і вкрай умовного жанру) до реалістичних засад мецосопрановий спів закріплюється для жінок із сильним («маскуліним») характером (Кармен в одноіменній опері Ж.Бізе), але також це і роль матері, сила характеру якої визначається її родовим статусом. Це – Азучена у «Трубадурі» Дж.Верді, роль, яка складає честь для співачки, що зуміє достойно втілити її в звучанні і в поведінкових рисах на сцені.

В даному нарисі зосереджено на ідеї голосу-амплуа, що заслуговує спеціальної теоретичної розробки заради передачі досвіду співачки й артистки наступним поколінням музикантів-фахівців.

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна,
*кандидат педагогічних наук, старший викладач
кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової, докторант (Одеса, Україна)*

Містеріально-славословні аспекти французького музичного театру початку XX століття

(на прикладі «Жонглера Богоматері» Ж. Масне)

За думкою сучасних дослідників, «культура живе поглибленням смислу» [14, с. 7]. Одним із суттєвих засобів вказаного процесу виступає звернення до міфу, стародавніх жанрових форм, їх символіки, що мають культову генезу та виявляють причетність до глибинних духовних традицій християнської культури. Сказане є співвідносним і з типологічними ознаками французького музичного театру початку XX ст. Запліднений духовними шуканнями свого часу, зокрема французького «католицького відродження», він проходить шлях від опери-міракля Ж. Масне («Жонглер Богоматері») та містерії К. Дебюссі «Мучеництво Святого Себастьяна» до «священної драми», що репрезентує поетику музичного театру В. д'Енді і його сучасників та передбачає містеріальні задуми О. Мессіана.

Прагнення до «екстатичного набуття досвіду живого міфу» (С. Аверінцев) особливо відзначає творчість першого з названих авторів – Ж. Массне, чия різноманітна опера наспадщина сконцентрувала в собі не тільки творчий та духовний досвід композитора, але й його співвіднесення з культурно-історичними реаліями Франції початку ХХ ст.

Вперше у вітчизняний мистецтвознавчий обіг вводяться узагальнення щодо містеріально-славословної складової поетики «Жонглера Богоматері» Ж. Массне, що визначає не тільки духовно-естетичні аспекти творчості композитора, але й його епохи, позначеної пошуками мифологічного «католицького відродження».

Релігійно-філософський напрямок у всій різноманітності його проявів, як відомо, виступає одним з магістральних у історії світової культури. Представники будь-якої епохи, незалежно від панівних стилів, так чи інакше намагалися осмислити сутність буття, хід світопорядку і висловити своє світовідчуття в художній творчості. Сказане співвідносно і з християнською культурою як базовою для європейської культурно-історичної та музичної традиції, оскільки християнські догмати в різних конфесійних проявах і симбіозах найчастіше служили як орієнтирами в процесах вироблення світоглядних систем, так і духовно-символічною сюжетною основою творів.

Культура Франції Нового часу так чи інакше є причетною до позначених процесів. Як зазначає Є. Кривицька, «в історії Франції були періоди, коли релігійно-філософська тема відступала на задній план (наприклад, наприкінці ХVІІІ – першій половині ХІХ століття), проте вже з початку ХХ століття у французькій культурі спостерігається розширення впливу католицизму. Як зазначає С. Аверінцев, “несподіване розширення присутності католиків і в університетському, і в літературному житті Заходу – і справді один із сюрпризів першої половини ХХ століття”» [11, с. 75]. Додамо також, що посилення духовної якості у французькій культурі другої половини ХІХ – початку ХХ ст. було пов’язане не тільки зі зміцненням позицій католицизму, але й з відродженням ранньосередньовічних духовних і культурно-історичних традицій епохи «неподіленої Церкви», що склали базис «Літургійного руху». Науковим і духовним центром останнього, як відомо, стало абатство Солем [див. більш детально про це: 13, с. 267-271].

Трансформація релігійної думки, що стимулювала переорієнтацію офіційної доктрини католицизму, вимушеного шукати нові форми буття церкви у соціумі, найбільш яскраво проявилася у французькому «католицькому відродженні», репрезентованому у діяльності духовно-інтелектуальної еліти Франції першої половини ХХ ст. (Л. Блуа, Ж. Гюїсманс, Ж. Марітен, Ш. Пегі та ін.). Суттєвою якістю цього руху було не тільки апелювання до власне католицьких доктрин, але й до їх східнохристиянських джерел та витоків. На думку О. Данилової, «французьке “католицьке відродження” з його надією протистояти дехристиянізації за рахунок дотику до збереженої в православ’ї частки

неушкодженої душі світового християнства стало живильним середовищем для екуменізму. З іншого боку, приводом до активізації у Франції екуменістичних настроїв стало відкриття французькими інтелектуалами богословської думки В. Соловйова» [4, с. 19].

Своєрідними «точками відліку» стали наступні події культурного і музичного життя Франції – створення в Парижі у 1853 році «Школи релігійної музики» (засновник – Луї Нідермейер), проведення в Парижі в 1860 році Конгресу з григоріанської музики, діяльність «Школи канторум» під керівництвом Венсана д'Ендітощо. Творчість останнього у сфері музичного театру, згідно з висновками В. Азарової, «стверджує релігійні, етичні основи християнської віри, здатні привести сучасну людину до духовного оновлення. Різні аспекти “Легенди про Святого Христофора” та інших творів композитора заново транслюють зі сцени музичного театру ХХ століття відоме твердження абата Ф. Р. де Ламенне про те, що громадські та інші реформи незмінно відбуваються з волі Бога» [2, с. 17].

Ренесанс і науково-дослідницький підхід у вивченні культової співочо-християнської традиції позначився і на жанрово-стильовій специфіці творчості французьких композиторів другої половини ХІХ – початку ХХ ст., відзначеної, на думку Г. Калошиної, значним посиленням ролі і значущості містеріальної якості. Остання виявляється не тільки в кантатно-ораторіальній жанровій сфері, але і в області музичного театру, симфонії. Сказане повною мірою обумовлено поліжанровою генезою християнської містерії, що увібрала в себе «все видовищні та художні жанри пізнього Середньовіччя: літургійні драми, міраклі, алегоричні мораліте, лицарський театр труверів, народні фарси і соті разом з усіма їхніми музичними компонентами» [8, с. 165].

Позначена жанрова якість репрезентована і в творчій спадщині Ж. Массне, який увійшов в історію європейської музики не тільки на правах класика французької ліричної опери, але і як творець численних біблійних ораторій і кантат («Марія Магдаліна», «Богородиця», «Земля обітована» та ін.).

До числа унікальних у своєму роді творів композитора, що підтверджують в той же час духовно-містеріальну спрямованість французької культури зазначеного періоду, можна віднести і оперу-міраклі «Жонглер Богоматері», створену в 1902 році на основі однойменної новели Анатолія Франса. В основу останньої в свою чергу була покладена відома легенда ХІІ століття про бідного жонглері Жана. Цей духовно-легендарний сюжет визначає жанрову специфіку «Жонглера Богоматері» Ж. Массне, народжену на перетині оперної типології і середньовічного міраклі. «В оптиці міраклі – психологія, найтонша діалектика душі, що породжує імпульси драматичної активності героя, діалектику його цілей <...> Місце конфлікту – внутрішня людина, його душа, що одного разу осліпла, втратила духовний шлях і знайшла його знову в момент кульмінації, що стала відкриттям вищої істини...» [7, с. 43].

Позначені духовно-сміслові типологічні ознаки міраклія багато в чому пов'язані з його причетністю до християнської культурної середньовічної практики, на що вказує в своєму дослідженні О. Романова: «спочатку міраклі був монологом [проповіддю] священика, що перемежовувався хоровими вставками <...> Виділення “прикладів” і міраклій в самостійну частину проповіді, з одного боку, розважало прихожан, а з іншого – допомагало зберегти розхитані основи самої проповіді як дидактичного жанру. Залучення хору в якості “другого актора” завершило формування міраклія як драми і направило його по шляху остаточного відділення від проповіді» [15, с. 9-10].

Певна новаційність жанрової специфіки цього твору Ж. Массне, що формувалася на перетині традицій власне музичного театру та міраклія, багато в чому була обумовленою також якостями головного героя – жонглера Жана, що суттєво відрізнявся від інших персонажів європейського музичного театру, де зазвичай панували сильні, яскраві особистості, спроможні протистояти долі, боротися за свої ідеали, почуття тощо. Головний герой опери Ж. Массне – бідний жонглер, що належав до когорти «універсальних артистів». Їх діяльність, з одного боку, була предметом досить жорсткої критики церковних влад, з іншого – була тісно пов'язана паралітургічною святковою практикою Середньовіччя, на що вказує В. Даркевич, виділяючи з їх численного середовища також і «кліриків-жонглерів», мистецтво яких (інструментальна гра, спів, танці тощо) було спрямоване перш за все на хваління Бога та Діви Марії. Подібно до свого сучасника Франциска Асізького, головний герой опери Ж. Массне на правах «дурника Христового» «вибирає позу похиленої голови, справжнього смирення, яке виражає не відмову від буденності, а устремління бачення життя в світлі прояву в ньому божественного начала» [12, с. 142].

Смирення та кротість, буквально співвідносних із першою заповіддю блаженств, стають основою духовного перетворення-преображення людини, її наближення до духовного світу, оскільки, за словами І. Брянчанінова, смирення є втіленням «життя небесного на землі». Позначений шлях духовного зростання особистості, на думку багатьох мислителів початку ХХ ст., виявився, на жаль, втраченим перш за все для Західної цивілізації Нового часу, що обумовило кризу її духовного життя, «втрату метафізичних глибин» та потребу їх відновлення через прилучення до духовно-релігійних настанов та цінностей християнства епохи «Неподіленої церкви», про що свідчили в тому числі шукання представників французького «католицького відродження» (див. вище).

Позначені християнські якості особистості Жана-жонглера в оповіданні А. Франса та його інтерпретації в опері Ж. Массне доповнені також такими рисами, як вдячність, схильність до славослів'я-хваління, спрямованого перш за все на духовний світ, зокрема, до Діви Марії. Духовний шлях головного героя «Жонглера Богоматері» вибудовується у русі від «Алілуйї вину» (1 д.) до фінального славослів'я Діви Марії та всьому духовному світові. З образом слави-славослів'я в «Жонглері Богоматері» пов'язане і основне місце дії – Клюнійський монастир, що сприймався сучасниками не тільки як видатна

архітектурна споруда та взірець французької готики, але й як «обитель слави Божої», «місце постійного перебування ангелів» [6, с. 315].

Славословний смисловий підтекст «Жонглеру Богоматері» обумовлений також «об'єктом» поклоніння головного героя – Діви Марії, культ якої саме у Франції XIII ст. набуває особливої значимості в домінуючих архітектурних комплексах соборів Notre Dame у всіх значущих релігійно-культурних осередках країни, де Божу Матір сприймали в тому числі і як втілення Церкви. Ж. Дюбі вбачає в подібному культі вплив саме візантійської духовної та культурно-історичної традиції. За його словами, «можна припустити, що вторгнення культу Діви Марії в готичне мистецтво, як і попередня йому апостольська спрямованість духовності <...> як і аскетизм цистеріанців, а також інші приклади, які видозмінили в кінці XI століття релігійні уявлення, витікали з просування саме на Схід західноєвропейського християнства. <...> Відштовхнувшись від нечисленних сторінок Євангелія і Діянь, де про Богоматір говориться мимохить, візантійські монастирі придумали власні історії і створили цілу іконографію, яка повідала народу про Її життя <...> Богоматір, яка живе серед тронів і владик, допомагала повірити у воскресіння» [6, с. 325].

Ж. М. Ziolkowsky в своєму дослідженні, присвяченому історії створення «Жонглеру Богоматері» Ж. Масне та його сценічної долі у культурно-історичному просторі XX ст., відзначав, що цей твір був дуже дорогим автору і розцінювався ним (без детальних коментарів) як втілення його релігійного світогляду («“Жонглер” – моя віра»). Працюючи над партитурою твору, композитор також нерідко «ідентифікував себе з головним героєм, розраховуючи на духовну підтримку Діви Марії» [19, с. 52-53]. Аналогічного роду позиція, як відомо, є показовою і для Ф. Пуленка, що неодноразово здійснював паломництво до Рокамадурської Божої Матері, потребуючи Її благословення у здійсненні своїх творчих задумів.

Жанрова і духовно-сміслова специфіка «Жонглера Богоматері» Ж. Масне виявляє домінування в музично-інтонаційній мові твору традицій григоріаніки (досить часте звернення до монодії, ладова специфіка, метрика, ритміка), в апеляції до арсеналу прийомів розвитку музичного матеріалу, пов'язаних з ранніми формами середньовічного багатоголосся (гімель), а також з імітаційною вокальною поліфонією Ренесансу. Спирання на інтонації григоріаніки найбільш відчутне у епіграфі опери, що символічно декларує головну заповідь про блаженство «вбогих духом, бо вони Бога побачать», що є суттєвою для світобачення головного героя та його духовної еволюції. Його інтонації є певним «будівним матеріалом» всіх кульмінаційних сцен опери, пов'язаних з етапами преображення Жана та його оточення (вступна прелюдія-увертюра та заключний хор-славослів'я). Названий тематизм доповнюється також відтворенням деяких типологічних ознак християнської глоріозно-алілуйної співацької та музичної традиції, що виявляється у домінуванні тональностей D-dur та B-dur, у апелюванні до фігураційно-юбіляційного типу мелодики. Образ слави-саява в опері співвідноситься зі звертанням автора до тривалих струмуючих гармонічних фігурацій в

оркестровій партії, що утворюють епізоди, де земний час нібито зупиняється та домінує екстатична споглядальність, супутня з дивом міракля.

Показовим для поетики «Жонглеру Богоматері» є також і той факт, що духовному світу абатства Клюні, до якого належить більшість героїв твору, протистоїть земний світ, характеристика якого вибудовується на рівні певного карнавального «перевертня» духовно-співацької традиції, про що свідчить музичний матеріал 1 д. спектаклю. Ярмарок «на честь Богоматері на небесах» та жвава бержеретта (пастушачий танець) «на честь Ісуса» з появою жонглера Жана перетворюється на пародійну мессу, в якій парадоксальним чином поєднуються фрагменти меси (Символ віри, Отче наш, Алілуя, Kyrie eleison) з оспівуванням через блюзнірські пісні радощів земного життя («Алілуя вину»), що в сукупності виявляє містеріальну сутність твору Ж. Массне. «Саме містерія сприяла цьому з'єднанню традиційної дескриптивної, театральності з духовною традицією. Художня культура [французької] нації як би зробила чергове коло і повернулася до самої себе, до відомих істин, з яких вона колись виросла» [8, с. 170].

Таким чином, поетика опери Ж. Массне «Жонглер Богоматері», створеної на початку ХХ ст., формувалася на перетині традицій французького музичного театру, типології міракля, містерії та їх східнохристиянської генези, виявляючи тим самим як метаморфози духовного світобачення композитора, так і шукання французького «католицького відродження». Сказане позначилося і на звертанні в опері (через новелу А. Франса) до сюжету середньовічної легенди про Жана – «жонглера Богоматері», і у відповідному відродженні традицій французького середньовічного духовного театру, і у домінуючій ролі ідеї духовного преображення головного героя як носія чеснот «вбогих духом», що суттєво виділяє та відрізняє його від персонажів європейської опери попередніх епох. Містеріальна ідея протиставлення Небесного та земного світів в опері Ж. Массне, домінантність в ній сакральнo-споглядального тону обумовлює важливу роль в її поетиці славословної складової. Дякуючи Богові, християнин знаходить безцінний скарб – благодатну радість, яка перетворює його внутрішній світ відповідно до заповіту апостола Павла: «Будьте тривалі в молитві, і пильуйте з подякою в ній!» (Кол. 4 : 2).

Список використаної літератури

1. Азарова В. В. Античность во французской опере 1890–1900-х годов: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения: 17. 00.02 / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2006. 50 с.
2. Азарова В. В. «Французская музыкальная драма» в творчестве В. д'Энди *Вестник Санкт-Петербургского университета*. 2011. Вып. 2. С. 3-18.
3. Вороніна М. О. Особливості трактування євангельських сюжетів у французькій ораторії другої половини ХІХ ст. крізь призму історії жанру («Дитинство Христа» Г. Берліоза та «Марія Магдалина» Ж. Массне): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 18 с.
4. Данилова О. С. Французское «славянофильство» конца ХІХ – начала ХХ века: автореф. дисс. ... канд. исторических наук: 07. 00. 03 / Уральский государственный университет имени А. М. Горького. Екатеринбург, 2005. 27 с.

5. Даркевич В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI веков. М.: Наука, 1988. 344 с.
6. Дюби Ж. Время соборов. Искусство и общество 980 – 1420 годов / Пер. с фр. М. Ю. Рогиновой, О. Е. Ивановой, коммент. Д. Э. Харитоновича. М.: Ладомир, 2002. 379 с.
7. Забулионите А. К., Виноградова Е. В. Миракль как содержательная форма средневекового театра // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2016. № 3 (23). С. 40-54.
8. Калошина Г. Черты мистерии во французской музыке XX века // *Музыкальная академия*. 2008. № 3. С. 165-170.
9. Кенигсберг А. К. От Обера до Массне: 24 французские оперы XIX века. История создания, сюжет, музыка. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2013. 296 с.
10. Кремлев Ю. Жюль Массне. М.: Советский композитор, 1969. 248 с.
11. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.-СПб.: Центр ГИ, 2012. 336 с.
12. Мелих Ю. Б. Шутовство как форма выражения философского смысла // *Соловьевские исследования*. 2018. № 1 (57). С. 137-157.
13. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
14. Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции. М.: Индрик, 2015. 392 с.
15. Романова О. П. Средневековый французский миракль: проблемы жанра: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. С.-Петербург, 2000. 22 с.
16. Demar I. Massenet. A Chronicle of his Life and Times. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994. 398 p.
17. Harding J. Massenet. New York: St. Martin's Press, 1970. 229 p.
18. Lejongleur de Notre-Dame. URL: <http://www.artlyriquefr.fr/oeuvres/Jongleur%20de%20Notre-Dame.html> (дата звернення: 20.02. 2020 р.).
19. Ziolkowsky Jan M. The juggler of Notre Dame and the Medie valizing of Modernity. Cambridge: OpenBook Publisher, 2018. Volume 4: Picture That Making a Show of the jongleur. 520 p.

Буркацька Тетяна,
народна артистка України,
професор ОНМА імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)
Дуетний спів як засіб художнього впливу

Дуетний спів склався на роздоріжжях європейської культури, хоч в народній, чи в церковній, нарешті, оперній традиціях, коли пост ренесансна напруженість відокремлювала від гуртових навиків, соборної поліфонної єдності співу на користь сольного егоцентризму артистичного вираження, який прийнято трактувати як *гуманізації* вираження. Не сперечаючись на предмет закономірності співпадання вказаних найменувань культурно-творчих процесів, вкажемо на специфіку дуетного єднання голосів у кантово-шансонній традиції Європи, що йде від церковного трьохголосся (до паралельних, в основному, ходів верхніх голосів «приставлявся» бас як носій основного смислу-співу), символізуючи Трійцю. Це – спільна риса французького дисканта, грузинського співу, англійського гімеля, партесної руської «трьохрядковості», що живила і кантове трьохголосся, нарешті, то і

фактурна ознака раннього, тобто історично базового італійського мадригалу (симптоматична назва – від «матер», «мати», що порівняне з руською трьохрядковістю, називаною «путьовим» співом).

Вказані тропохголосні співи складали церковний або духовний позацерковний здобуток, напівсакральну типологію (у разі мадригалу). Відповідно, секуляризація, тобто «обмирщення», виокремлює саме верхні голоси, які і в церковній практиці тяжіли до свобідного подання канонічного наспіву. Але дуетний спів залишив за собою значущість певного «сакрального сліду» у вираженні, навіть тоді, коли за текстом йдеться про буттєво позацерковні речі. Тому у класиці української пісні-романсу (а саме дане типологічне поєднання показове для України, бо це різні якості вираження в інших національних традиціях) сольний спів легко «втягує» дуетну «втору», тобто «підтримку» солюючої мелодії «нагадуванням про Вище».

І коли опера П. Чайковського «Євгеній Онегин» починається за дією Дуетом Тетяни й Ольги, то, крім буттєвої улаштованості (сестри разом музикують) тут впливає етичний символ – Согласія індивідуальних поривань, порушення якого, за дією опери, визиває до життя трагічні наслідки. А музично цей етичний дисбаланс вирішується «дуєтами-поєдинками», саме яким і завершується вказана опера Чайковського. Та для виконавця складає високий церковний за витоком смисл – утримати *дуетність* у співі тих дуетів-сперечань, заради дотримання сакрального знаку, суттєвого у будь-якому музичному *оспівуванні* образу, ситуації й дії.

Семенова Алина Василиевна,

доцент, заслуженная артистка Украины,

зав.кафедрой ОНМА имени А. В. Неждановой (Одесса, Украина).

Стилевые основания музыкального театра Б. Бартока

"Один из крайних на сегодняшний день музыкальных футуристов и вместе с тем самый выдающимся представителем сугубо национальных устремлений молодой венгерской музыки", – сказал о Беле Бартоке его современник Кароль Шимановский. В этих словах – едва ли не самое удачное определение парадоксального стиля великого венгра. Ему удалось максимально точно и достоверно перенести фольклор в профессиональное искусство. Детально изучив венгерские напевы, композитор обнаружил, что они основаны на пентатонике – древнем звукоряде из пяти звуков, который встречается и в музыке Китая, и в русской музыке, и даже у тюркских и угрофинских народов. Выдающийся ученый и фольклорист, он избежал характерного для многих в XIX веке соблазна – «причесывания» фольклора, сглаживания его острых углов, несовместимых с декларируемыми старым веком законами красоты.

При ясной опоре на венгерский и румынский фольклор, музыкальная речь композитора – одна из сложнейших в европейской музыке первой половины XX века. Она аккумулирует характерные особенности новой

музыки: звукопись импрессионистов (Дебюсси) и политональность французской школы, ритмическую изощренность в духе раннего И. Стравинского (по мнению многих исследователей, своеобразие стиля Б. Бартока – это, во многом, своеобразие его ритма, его антиромантических, сухих, ударных звучаний), на него повлияли экспрессионизм и атональность нововенцев (прежде всего А. Шёнберга), он также отдал дань и неоклассицизму, не увлекаясь однако реконструкцией музыкальных форм, методов композиции барочного и раннеклассического периодов. Его влекла в нём скорее возможность создать безупречно выстроенные линейные цепи аккордов по заветам Баха, трактовка оркестра как своего рода расширенного камерного состава, прояснение музыкального языка (тут Барток был близок к Прокофьеву, которого при всём его известном скифстве тоже влекла новая простота, не означающая «залезания в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом»).

Велика роль Бартока в развитии **музыкального театра XX столетия**, хотя для сцены композитор написал немного произведений: одноактную оперу «Замок герцога Синяя Борода» и два балета – «Деревянный принц» и «Чудесный мандарин», составляющих своего рода триптих.

Сложная, драматически напряжённая музыка этих сочинений по стилю близка к экспрессионизму. Первым и очень удачным опытом была **опера «Замок герцога Синяя борода» (1911)** – мрачная притча об одиночестве и взаимном непонимании по пьесе Мориса Метерлинка. Кульминационными в опере стали семь симфонических картин, рисующие ужасы замка Синей Бороды: мрачный холодный замок, орудия пыток, залежи оружия и богатств, цветущий сад и земли, окропленные кровью, озеро слез и наконец его несчастных жён, которых жестокий герцог ранее любил. Музыка Бартока свободно сочетает несколько различных стилистических пластов. Сложная, непрерывно развивающаяся оркестровая партия выдержана в духе импрессионизма (начальный мотив оперы чем то даже напоминает «Пеллеаса» Дебюсси), своеобразно претворенного венгерским мастером. Семь музыкальных эпизодов, призванных раскрыть тайны замка, поражают живописностью оркестровой палитры и картинностью музыкальных образов. Вокальные партии главных действующих лиц — герцога и его юной супруги декламационны. Причем Барток в основе вокальной декламации использовал старинные эпические песни-баллады, слышанные им в венгерской деревне.

Балет «Деревянный принц» (1914-1916) – вторая сценическая партитура Бартока. Здесь, в отличие от символической обречённости оперы, наоборот – живут простодушные детства, бесхитрость народной фантазии и прозрачная ясность. Однако романтический сказочный сюжет в значительной мере окрашен тонами гротеска. Герои пантомимы представлены не как люди, а скорее как смешные куклы, капризные и чудаковатые игрушки. Партитура представляет из себя единую симфонизированную концепцию. Открывается балет возвышенно-торжественным трезвучием, затем следуют портреты Принца и Принцессы, затем разделы, рисующие эпизоды столкновения героев с волшебными

чарами Феи (Танец деревьев, Танец волн и Оживление куклы). В центре композиции - гротескные пляски Принцессы с Деревянным принцем. В танцах деревьев, речных волн, цветов - самых поэтичных эпизодах балета, Барток обращается к импрессионистской звукописи в духе Дебюсси и Равеля, хотя гармоническая основа музыки здесь несколько более сурова, чем у импрессионистов. Очень впечатляют гротескные темы, характеризующие Деревянного принца - комического олицетворения неуклюжести, туповатого уродства.

Одноактный балет-пантомима **"Зачарованный Мандарин" (1919)** - впечатляющая экспрессионистская драма, задуманная как третья часть триптиха. Музыкальный язык балета опирается на интонационную систему, присущую музыкальному фольклору Юго-Восточной Европы и значительно отличается от профессиональной европейской музыки. Это своего рода синтез греческой, персидско-арабской, византийской мелодик, и приёмов жесткого авангарда (прежде всего экспрессионизма).

Шпак Галина Сергеевна, кандидат мистецтвознаводства,
доцент ОНМА имени А.В. Неждановой (Одесса, Украина)

***Духовно-религиозные и жанрово-стилевые аспекты оратории Ф. Листа
"Легенда о святой Елизавете"***

Творческое наследие Ф. Листа охватывает самые разнообразные жанровые сферы. Предметом исследовательского интереса в отечественном музыковедении чаще всего выступают его инструментальные сочинения - фортепианные и симфонические, в которых в наибольшей степени сконцентрирована новаторская сторона его творчества, сопряженная с открытием новых жанров, трансформацией традиционных музыкальных форм, обновлением комплекса музыкально-выразительных средств, пианистических исполнительских приемов и т.д.

Духовные хоровые сочинения Ф. Листа не стали пока предметом фундаментальных исследований в отечественном музыкознании. Тем не менее, они составляют весьма значимую часть творческой деятельности композитора, характеризуя не только особенности его зрелого периода, но и сущность романтического понимания Бога и творчества в целом.

«Легенда о святой Елизавете» стоит первой (по времени создания) в ряду масштабных ораториальных композиций Ф. Листа. Работа над этим произведением символически очерчивает завершение веймарского периода творческой деятельности композитора, ознаменовавшегося рядом открытий в сфере инструментализма и, одновременно, предвосхищает начало его нового этапа, тесно связанного с Римом, с соответствующей сменой духовно-эстетических позиций и жанровых привязанностей.

Работа над данным произведением была начата еще в 1857 г. (Веймар) и закончена лишь в 1862 г. во время пребывания Ф. Листа в Риме. Одним из источников вдохновения композитора стало знакомство с фресками М. Швинда в Вартбурге, посвященными жизнеописанию святой Елизаветы –

венгерской принцессы, которая еще в раннем детстве была увезена из родительского дома в Тюрингию и выдана замуж. Здесь же и закончился ее короткий жизненный путь, прошедший в утешении и неустанной помощи бедным. На месте ее погребения в Марбурге на Лане возведена церковь св. Елизаветы, где, спустя 600 лет после ее кончины также была исполнена оратория Ф. Листа.

Тем не менее, первоначальный замысел создания «Легенды о святой Елизавете» связан у Ф. Листа все же с Вартбургом. Он занимался этой темой по предложению герцога Карла Александра, который решил восстановить этот город. Шесть музыкальных сцен оратории полностью соответствуют шести фрескам М. Швинда. Эпизоды из жизни св. Елизаветы, созданные М. Швиндом, считаются его лучшими произведениями. При всем драматизме и трагизме судьбы прославленной святой в работе названного автора, по мнению исследователей, все же преобладает «... душевная ровность древних германцев, дыхание мира, шелест ангельских крыльев» [7, с. 162-164], что позволяет художнику непосредственно приблизиться к сфере Идеального, Прекрасного, составляющего один из предметов духовных и творческих исканий романтиков.

Подобного рода поиски духовных ориентиров в личностных запечатлениях были также свойственны и Ф. Листу, отразившему во многих своих сочинениях как образы своих великих современников, освященных историческими судьбоносными деяниями, так и житийные повествования о христианских святых, чей путь был ознаменован высокими духовными подвигами и прижизненным познанием-прозрением Сущего (Франциск Ассизский, Св. Станислав, Св. Христофор, Св. Елизавета). Работа Ф. Листа над «Легендой о святой Елизавете» также стимулировалась фактом связи ее темы с Венгрией и Тюрингией (и Германией в целом), каждая из которых была одинаково близка композитору.

Итак, «Легенда о святой Елизавете» возникла на пересечении ряда важнейших идей-стимулов, вдохновлявших Ф. Листа в середине XIX в. В их числе были и новые аспекты претворения национальной тематики, интерес к духовно-житийной традиции европейского средневековья и ее культурно-художественной интерпретации, и перспектива освоения новой для композитора жанровой сферы оратории.

Многогранность идейно-образного содержания «Легенды о святой Елизавете» и его музыкальной интерпретации требует, соответственно, более пристального рассмотрения ее житийно-христианской основы.

Католическая церковь чтит память по крайней мере 4-х женщин, носивших имя «Елизавета» [13, с. 22]. Героиня вартбургских фресок М. Швинда и оратории Ф. Листа чаще всего именуется Елизаветой Венгерской [4, с. 1814]. Известен факт, что в начальный период работы над «Легендой...» композитор вдохновлялся не только живописными впечатлениями, но и материалами книги Я. Н. Даниэлика «Жизнь святой Елизаветы Венгерской», прочитанной им в 1858 г. и значительно усилившей его интерес к разрабатываемой теме [11, с. 15]. Автор жития св. Елизаветы

сообщил также Ф. Листу мотив средневекового григорианского хорала «In festo Sanctae Elisabeth», который стал важнейшим лейтмотивом всей оратории (см. ниже).

Святая Елизавета Венгерская – дочь венгерского короля Эндре (Андрея) II из династии Арпадов – родилась в 1207 г. в Шарошпатаке (Венгрия). В возрасте 4-х лет она была помовлена с сыном тюрингского ландграфа Германа Людвигом и увезена из Венгрии в Тюрингию, «чтобы служить залогом мира между правителями этих земель» [11, с. 15]. Здесь она росла и воспитывалась при дворе будущего мужа в Марбурге и замке Вартбург недалеко от Эйзенаха.

С ранних детских лет Елизавета отличалась особым благочестием и милосердием: она любила молитву, помогала беднякам, раздавая им свое имущество, ухаживала за больными. Эти качества вызывали недовольство у матери Людвига – ландграфини Софии, которая пыталась отговорить сына от этого брака и обвенчаться с девушкой, «умеющей вести себя, как подобает супруге суверена». Тем не менее, Людвиг в 1221 г. торжественно обвенчался с 14-летней Елизаветой. За годы их совместной жизни она родила ему 3-х детей.

Глубокая религиозность Елизаветы, проявлявшаяся с детских лет, подкреплялась сильным влиянием идей Франциска Ассизского и его последователей, которые в начале XIII в. вели активную проповедническую деятельность не только в Италии, но и в германских землях. Миссионерство св. Франциска существенно возвысило пошатнувшийся после серии крестовых походов авторитет Римской католической церкви. Его призывы к покаянию и нищенскому образу жизни, как у первых апостолов, странническому проповедничеству, отказу от собственности в пользу нищих, обездоленных и прокаженных привлекли большое количество сторонников и подражателей. «Кроме францисканцев, которые принесли монашеские обеты, существовали и такие, которые продолжали жить в миру, заниматься своим делом и иметь семьи. Они назывались терциариями и давали обет выполнять только некоторые обязательства религиозного свойства; к терциариям относили и женщин» [10, с. 237].

По преданию, Елизавета Венгерская в свое время вступила в Третий орден фрацисканцев, и сам Франциск Ассизский незадолго до своей кончины отправил ей послание как первой германской терциарке. Данный факт ее биографии, а также влияние ее духовных наставников – Редигера, позднее Конрада Марбургского – подвигли Елизавету к еще большим подвигам милосердия по отношению к бедным и нуждавшимся. Благодаря ее хлопотам в Эйзенахе была построена больница для бедных. Елизавета стыдилась носить красивые платья и тратить время на увеселения. Когда случился голод, она кормила сотни людей в день. Ее праведная жизнь, скромность снискали ей славу святой еще при жизни, связав с ее именем целый ряд чудес, одно из которых («чудо с розами») Ф. Лист воспроизводит в своей «Легенде...»

В 1227 г. Людвиг Тюрингский погибает в VI крестовом походе, после чего Елизавета вместе с детьми была изгнана из Вартбурга родственниками мужа, не одобрявшими ее благотворительность. Стойко перенося все тяготы, лишения и страдания, «она пыталась найти приемлемую для себя форму христианской жизни в миру. Елизавета хотела служить бедным, не скрываясь за стенами монастыря, но связав себя обетом безбрачия. Ей удалось достичь соединения глубокой духовной жизни и активного служения делам милосердия» [4, с. 1814]. Радикальная бедность вдовы вновь навлекла на нее гнев родственников погибшего мужа, на этот раз они забрали у нее детей, после чего в 1231 г. в возрасте 24-х лет она умерла.

Молва о ее необычайной доброте, милосердии, праведности достигла Рима, и в 1235 г. Елизавета была канонизирована Папой Григорием IX. Она является небесной покровительницей францисканских терциариев, бедствующих людей, а также всех тех, кто совершает дела милосердия. Будучи дочерью венгерского короля, она, одновременно была увенчана высоким титулом «Gloria Teutoniae» - «Славы Германии» [8, с. 7].

Этапы земного и духовного пути Елизаветы Венгерской вызывают закономерный вопрос о причине столь пристального к нему интереса Ф. Листа, который, вероятно, не ограничивался только лишь впечатлениями от фресок М. Швинда и книги Я. Н. Даниэлика, но имел более глубокие корни.

Обращение к житию святой Елизаветы знаменовало для композитора, прежде всего, один из аспектов столь близкой ему темы Родины, поскольку героиня его оратории была родом из Венгрии. Волею судеб Германия также стала для нее вторым родным домом, в котором прошла большая часть ее короткой подвижнической жизни. Ее путь в связи с этим фактом вызывает определенные аналогии с биографией самого Ф. Листа, для которого и Венгрия, и Германия были одинаково дороги и значимы в культурно-историческом плане.

Сближает композитора и героиню его произведения также духовно-смысловая направленность их жизненного пути. Для Елизаветы Венгерской она была заключена в непрестанных делах добра и милосердия, творимых ею вдали от родины. Судьба Ф. Листа – «Гражданина Европы» - «апостольское», «проповедническое» служение Искусству и людям, не принимавшее каких-либо национальных ограничений. Поиски собственного духовного пути и укрепления веры неоднократно побуждали Ф. Листа обращаться к высокому опыту постижения Сущего, который очевиден в интересе к библейским преданиям, а также к судьбам тех лиц, чей путь был отмечен духовным призванием и служением Богу и людям. В их числе не только Елизавета Венгерская, но и Святой Станислав, Франциск Ассизский.

Интерес к житию последнего также объединяет Ф. Листа и героиню его одноименной оратории. Вдохновленный его личностью и духовными подвигами, композитор, считавший себя «наполовину цыганом, наполовину францисканцем», посвятил ему ряд своих хоровых и инструментальных сочинений [6, с. 567]. Для Елизаветы Венгерской его учение стало

приоритетным в формировании ее религиозности, определив особый статус ее духовного пути как терциарки, последовательницы Франциска, живущей в миру, но с монашеским обетом безбрачия. Аналогичным можно считать и итог биографии Ф. Листа – аббата в миру, сосредоточенного в последние десятилетия своей жизни не только на творчестве, но и на учительстве и благотворительной деятельности.

Наконец, обращение к истории Елизаветы Венгерской имело для Ф. Листа и чрезвычайно важный культурно-исторический смысл, поскольку соответствовало его стремлению к возрождению на уровне романтического понимания Бога и творчества традиций духовной музыки Средневековья. Цитирование григорианского хорала, немецких духовных гимнов и национального венгерского музыкального тематизма автор успешно сочетает с программно-симфоническим методом их развития, что определяет интонационно-драматургическую специфику оратории Ф. Листа.

Новизна рассматриваемого произведения давала повод современникам оценивать его как «род музыкальной драмы... без всяких сценических атрибутов» или как первую ораторию из сферы «музыки будущего» (Г. Шеринг) [11, с. 15], сопряженную с вагнеровской музыкальной драмой. Лейтмотивная характеристика главной героини, преемственная от идей и принципов музыкального театра Р. Вагнера, существенно дополняется здесь характерным для листовского симфонизма принципом монотематических трансформаций музыкального материала, отражая тем самым проблемы жанрового синтеза, типичные для зрелого и позднего периодов творческой деятельности композитора.

Вместе с тем, «Легенда...» демонстрирует также почвенную связь с базовыми жанровыми истоками оратории. Она очевидна в ее житийной сюжетной основе, в использовании григорианских хоралов и музыкального материала, близкого им в стилистическом и историческом плане. Существенным моментом оратории можно считать также возражения Ф. Листа относительно возможности сценической интерпретации данного произведения. «Все эти украшения, костюмы, декорации, кулисы ничего не могут сделать для передачи настроения, - писал Ф. Лист. – Искусство ничего не потеряет, если откажется от этих деталей. Дух, душа могут передать больше» [11, с. 15]. Подтверждением позиции композитора можно считать цитированные выше отклики и реакцию публики, характеризовавшиеся атмосферой духовной сплоченности, единства, порожденной высоким смыслом этого сочинения и его интерпретацией.

Символично и авторское жанровое уточнение оратории именно как «легенды», этимология которой восходит к латинскому «legenda», обозначающему буквально следующее: «то, что следует прочесть» [2, с. 94]. Ее истоки как литературного жанра коренятся в письменности Средневековья. Ф. Лист неоднократно использует этот термин также в целом ряде других своих сочинений, ориентированных главным образом на духовную христианскую тематику [6, с. 567-568], солидаризируясь тем самым с творческой деятельностью многих своих современников – Л. Тика,

Новалиса, А. Мицкевича, В. Скотта, В. Гюго, использовавших нередко легенду как основу для сюжетов своих произведений.

Своеобразие и стилистическая новизна музыкального языка рассматриваемого произведения Ф. Листа во многом определены рядом цитат старинных музыкальных тем, которые имели то или иное отношение к средневековым преданиям о святой Елизавете. Большинство из них было сообщено композитору его друзьями – А. Аугусом, М. Мошоньи, Э. Ременьи, Г. Матраи, А. Готшалгом. Именно им в примечании к партитуре оратории Ф. Лист выразил свою признательность.

Вопрос о заимствованиях в «Легенде...» не нашел пока достаточно полного освещения в отечественном музыкознании. Исчерпывающую информацию относительно средневековых цитат в рассматриваемой оратории находим в зарубежных источниках, в частности, у Th. Muller-Reuter [14]. Названный автор не только детально прослеживает историю создания этого сочинения, но и проводит анализ-сопоставление мелодических первоисточников и их листовской интерпретации. Данные материалы существенно дополняются исследованиями М.-Д. Кальвокоресси [13], П. Меррика [15], а также фундаментальной работой Smither Howard E. [16], посвященной детальному рассмотрению истории оратории в рамках западноевропейской культурно-музыкальной традиции XIX века.

В роли ведущей темы оратории выступает лейтмотив, связанный с образом Елизаветы. Он пронизывает все сцены произведения и имеет широкий спектр разнообразнейших ладовых, интонационных, динамических и тембровых трансформаций, сопутствующих духовному пути героини. Его основным источником принято считать григорианский хорал «In festo Sanctae Elisabeth» (сообщен Ф. Листу Я. Н. Даниэликом и М. Мошоньи). Th. Muller-Reuter [14] приводит в своем исследовании также целый ряд иных аналогов католического обихода – «Quasi Stella matutina» («Как утренняя звезда»), фрагмент из Магнификата «O sacrum convivium», а также антифон праздника Святой Троицы «Ex quo omnia per quem omnia». Ф. Листу, вероятно, ближе всего был первый из названных источников, найденный в свое время М. Мошоньи в старом сборнике церковных гимнов. А. Кенигсберг при этом указывает, что данный мотив соотносим не с Венгерской, но с Португальской Елизаветой. По другим сведениям, которые находим у этого же исследователя, это песнопение близко григорианскому антифону «In festo Sanctae Elisabeth» («В праздник святой Елизаветы») [3].

Любопытно, что аналогичные интонации Th. Muller-Reuter находит даже в немецком протестантском хорале «Wie schon leuchtet der Morgenstern» [14, с. 33], авторство которого приписывается Филиппу Николаи (1599). Текст данного песнопения символически запечатлевает союз Христа, отождествляемого с утренней зарей, и Церкви, Бога и Души. Образно-смысловой подтекст песнопения обнаруживает также аналогии с ветхозаветными источниками – 44 и 45 псалмами, Откровением (22 : 16), а также с книгой Сираха (50 : 6). Будучи одним из показательных песнопений праздника Богоявления (Epiphanyas) в лютеранской церкви, этот хорал

неоднократно использовался в произведениях И. С. Баха, В. Ф. Баха, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, М. Регера и мн. др. Обозначенный смысловой подтекст этого напева имеет определенные параллели и с анализируемой ораторией Ф. Листа, символизируя высокую душу Елизаветы Венгерской, для которой духовный поиск стал главным смыслом ее короткого земного пути.

Таким образом, названные качества используемого Ф. Листом григорианского песнопения и его протестантских аналогов, ладово-интонационное «решение» данного материала в полной мере соотносимы с душевной чистотой и целомудрием Елизаветы. Композитор дополняет эту характеристику преимущественным изложением этой темы в E-dur – тональности, соответствовавшей романтическому пониманию Идеального и Прекрасного. Отмеченная ладово-интонационная близость лейттемы Елизаветы как католическим, так и немецким протестантским богослужебно-певческим источникам также обусловлена рядом причин, среди которых существенна и историческая контактность названных религиозных традиций, и национально-религиозная позиция самого Ф. Листа-романтика, озабоченного не столько констатацией конфессиональных размежеваний, сколько запечатлением высокого духовного идеала, спланивающего человеческое сообщество.

Характеристика главной героини существенно дополняется другой темой-цитатой венгерского церковного песнопения, посвященного святой Елизавете («Я сегодня ничего не ела» или «Святая женщина Елизавета») [14, с. 43; 16, с. 212]. Она появляется в заключительной части оратории и в большей степени характеризует близость героини к народу, поскольку звучит главным образом в хоровом изложении (хор бедняков), а также сопровождает сцену ее похорон. По свидетельствам цитированных выше источников Ф. Лист позаимствовал данный напев из широко известного в Венгрии сборника Дьердя Нараи «*Lira coelectis*» (1695), образцы которого Б. Сабольчи относит к сфере «церковной народной песни» [9, с. 23-41, 106-111].

С образом Елизаветы связана еще одна венгерская мелодия, сообщенная Ф. Листу Э. Ременьи, имеющая элементы стиля вербункош и напоминающая своей энергичной танцевальной ритмикой некоторые темы Венгерских рапсодий композитора. Этот мотив был взят также из «*Luga coelectis*» Д. Нараи [5, с. 520]. Она впервые возникает в заключительном разделе ариозо венгерского магната, сопровождающего приезд юной героини в Вартбург (№1). Позднее горделивые, энергичные интонации этой темы будут неоднократно звучать и в партии Елизаветы и в кульминационных заключительных инструментальных разделах оратории, приобретая столь существенный для главной героини обобщенный смысл темы Родины (Венгрии).

В числе цитированных тем необходимо отметить также интонации григорианского Магнификата, составившие тематическую основу хора крестоносцев (№3), воодушевленных предстоящим походом на Палестину. В данном разделе он приобретает смысл духовного гимна. Лаконичная

мелодическая формула, облеченная в пунктирный ритм, пронизывает и инструментальный «Марш крестоносцев», сцену торжественного погребения Елизаветы, в которой итог пути главной героини идентифицируется с высоким духовным подвигом «воинов христовых». По свидетельству многих исследователей, данный лаконичный мотив, семантика которого ассоциируется с темой креста, встречается как в некоторых хоровых, так и в инструментальных композициях Ф. Листа. Он составляет основу тематизма «Глории» из «Гранской мессы», а также введен в финальный хор «Данте-симфонии» [см. более подробно об этом: 16, с. 211].

Названная тема существенно дополняется мелодией песни Пилигрима, датируемой предположительно эпохой крестовых походов (XI-XIII ст.) [14, с. 35]. Она впервые появляется в оратории в «Марше крестоносцев» сперва в инструментальном, а позднее в хоровом вариантах. Далее эта тема становится частью заключительной сцены оратории, подобно цитированному выше Магнификату. Естественность и закономерность ее включения в «Легенду...» Ф. Листа, вероятно, определена не только ее интонационно-исторической значимостью, но и идеей, заложенной в тексте первоисточника, который ориентирован на мысль о ничтожности, мимолетности скоропреходящей красоты земного мира перед всеобъемлющей красотой мира духовного и любовью Бога ко всем людям.

Шесть музыкальных картин-сцен оратории Ф. Листа, написанных на тексты Отто Рокетта и аналогичных шести фрескам М. Швинда, стали структурной основой «Легенды...». Автор сгруппировал их в два больших раздела (по три сцены), которые могут быть уподоблены оперным действиям. Первая из них («Прибытие Елизаветы в Вартбург», «Ландграф Людвиг», «Крестоносцы») связан не только с детальной экспозицией образа главной героини, но и с завязкой драматического конфликта между Елизаветой и семьей ее мужа. Последний намечен во второй сцене («Ландграф Людвиг») во время напряженного диалога Елизаветы, пытающейся помочь бедным, и ее супругом. Однако потенциальная драматическая кульминация этого раздела полностью нивелирована сценой «чуда с розами» и последующей благодарственной молитвой, объединяющей не только супругов, но и всех свидетелей произошедшего. Первой подлинно драматической сценой для главной героини становится следующий эпизод прощания Елизаветы и Людвига, отправляющегося в крестовый поход, который окончательно разлучит влюбленных.

Второй раздел оратории («Ландграфиня Софья», «Елизавета», «Торжественные похороны Елизаветы») являет собой подлинную драматическую кульминацию в виде диалога Елизаветы и ландграфини Софии с последующим изгнанием героини и ее детей из замка. Развязкой произведения становится ее праведная кончина и сцена торжественного погребения, демонстрирующая духовное сплочение всего ее окружения, включающего императора Фридриха II, массы обездоленного народа, крестоносцев, воздающих ей почести не только как принцессе Венгерской (Тюрингской), но прежде всего как святой, чей земной путь был освящен

праведными делами милосердия. Музыкальным «подтверждением» сказанного становится отмеченное выше совокупное повторение всех ведущих тем оратории.

Итак, «Легенда о святой Елизавете» Ф. Листа в полной мере отразила глубину веры и духовных исканий ее автора. Использование в качестве интонационного базиса данного произведения католического, протестантского обихода, венгерской стилистики (вербункош), одновременно, соседствуют у Ф. Листа с элементами его авторского стиля, существенной ролью симфонического инструментального начала, что позволяет в совокупности соотнести это сочинение композитора (равно как и иные его зрелые духовно-хоровые композиции) с образцами высокого «духовного театра», в котором Божественное и Человеческое неразделимы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глебов И. Франц Лист. Опыт характеристики. Петроград : Светодар, 1922. 62 с.
2. Елисеев И. А., Полякова Л. Г. Словарь литературоведческих терминов. Ростов на Дону : Феникс, 2002. 320 с.
3. Кенигсберг А. Ференц Лист. Легенда о святой Елизавете URL: <http://www.belcanto.ru/or-liszt-elizabeth.html>
4. Котова Е. Елизавета Венгерская *Католическая энциклопедия : в 5-ти томах*. Москва : Издательство Францисканцев, 2002. Т. 1. С. 1814-1816.
5. Мильштейн Я. Ф. Лист. Изд.2-е, расшир.и дополн. Москва : Музыка, 1970. Т.1. 864 с.
6. Мильштейн Я. Ф. Лист. Изд. 2-е, расширен.и доп. Москва: Музыка, 1970. Т. 2. 600 с.
7. Мутер Р. История живописи в XIX веке [пер. З. Венгеровой]. С.Петербург : Издание товарищества «Знание», 1899. Т. 1. 353 с.
8. Немтина А. Святая Елизавета Венгерская. Москва: Изд. Францисканцев, 2010. 128 с.
9. Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа. Будапешт : Издательство Академии Наук Венгрии, 1959. 139 с.
10. Ткач М.И. Тайны католических монашеских орденов. Москва : РИПОЛ КЛАССИК, 2003. 432 с.
11. Фадеева О. Венгерская оратория Листа. *Музыкальная жизнь*. 1980. № 12. С. 15-16.
12. Ханкиш Я. Если бы Лист вел дневник... Будапешт : Изд.Корвина, 1963. 188 с.
13. Calvocoressi M.-D. Liszt's «Christus» and «St. Elizabeth» *The Musical Times*. 1925. March 1. P. 215-217.
14. Die Legende von der Heiligen Elisabeth. Oratorium von Franz Liszt. Textbuch und Erläuterungen von Th. Muller-Reuter. Leipzig : Verlag von C. F. Kahut Nachfolger, 1903. 46 S.
15. Merrick Paul. Revolution and Religion in the Music of Liszt. Cambridge University Press, 1987. 328 p.
16. Smither Howard E. A History of the Oratorio. The oratorio in the nineteenth centuries : The University of North Carolina Press, 2000. Volume 4. 856 p.

Кравченко Назар Юрьевич,

аспирант, концертмейстер кафедры

камерного ансамбля ОНМА имени А.В.Неждановой (Одесса, Украина)

**О фактурных и сонорных метаморфозах в сочинении Ю.Воронцова для
трех флейт и фортепиано «Там, куда улетает крик»**

Сочинение композитора Ю.Воронцова «Там, куда улетает крик...»,
(японский пейзаж) по стихотворению М. Басё для трёх флейт и фортепиано,

написанное на гребне смены двух столетий (1999) отражает всю палитру многообразных пост-течений в музыкальном искусстве в эпоху пост-пост-модерна. Философское осмысление бытия: жизни и смерти, пространства и времени в обращении к стихотворному хокку Басё отсылает к медитативным композициям старинной японской флейты сякухати в стиле хонкёку (медитации буддийских монахов) оказавшейся созвучной эпохе, возжаждавшей новой медитативности.

Многоуровневость музыкального языка данного сочинения связана с тем, что художник демонстрирует принцип формообразования, где ораторская диспозиция сознательно избегается, что, в прочем, типично для камерной музыки Воронцова в целом. С новыми композиционными принципами напрямую связано и то, что мелодия не является основным формообразующим элементом, на неё не возлагаются обязательные функции, а делается ставка на другие виды музыкальной организации.

В набор тематических элементов у Воронцова входит тембр, фактура, динамика, регистр, артикуляция, агогика, многообразные исполнительские приёмы (например, форшлаг, глиссандо, фрулато, трель, тремоло). Следовательно, здесь можно говорить о полипараметровости музыкального языка, что перекликается с детально разработанным В.Н. Холоповой понятием «параметр экспрессии». Данный термин уже традиционно применяется в анализах музыки Губайдулиной, но, по словам самого автора термина В.Н. Холоповой, может быть с успехом употреблён и по отношению к произведениям других современных композиторов.

Композиция «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано на стихотворное хокку Басё выступает тому ярким примером. В этой пьесе уже в самом начале в качестве основного фактора развития тематизма выступает противопоставление двух функций параметра экспрессии: диссонанса экспрессии - дискретность фактуры, стаккато, форшлага, полиритмия - и консонанса экспрессии - континуальность фактуры, легато, общая плавность движения.

Что касается типичности чисто композиционной организации пьесы, то она сочетает обилие разнообразных видов композиторских техник в одном сочинении и даже в одновременном звучании (здесь это - ограниченная алеаторика, сонорика, сонористика, микрохроматика, пуантилизм, своего рода модальность, квазиканоничность, квазиритмическая каноничность); - нерегламентированный состав инструментария (то есть сочинение музыки не для определённого, давно устоявшегося состава, а каждый раз нового, диктуемого непосредственно замыслом сочинения); - повышенное внимание к отдельно взятому звуку, созвучию, (каждая звуко-точка приобретает повышенный смысл) и пр.

Это глубокое погружение в звукотворчество, переоткрытие первосмыслов звучаний и сочетаний представляется характерными поисками в обращении к медитативной музыке.

Шан Юн, соискатель ОНМА
имени А. В. Неждановой (Одеса, Украина)

Мистериальные основы французской «большой оперы»

Мистерия как жанр во всем разнообразии её проявлений всегда занимала существенное место в мировой культуре различных эпох, поскольку демонстрировала «особого рода онтологическое таинство, от века заложенное в Божественный замысел мироздания с целью обеспечить миру космологическую стратегию вечного движения, заключающуюся, прежде всего, в преодолении смерти, прорыве на новый, более высокий, а значит, приближенный к Истине бытийственный уровень». Подобного рода «программа» обуславливала востребованность данного жанра в различных сферах художественной, духовно-эстетической и философской деятельности. По мнению О. Дашевской, «в мистерии нуждаются те, кто «взыскует идеала», что обуславливает её особую близость мироощущению XX ст., переживавшего поистине «мистериальный ренессанс».

Типология данного жанра, апеллирующая не только к Священной Истории, но и к житейной её составляющей, оказывается, таким образом, также связанной с различными аспектами патриархальной культуры. Последняя, в свою очередь, всегда была нацелена на приоритетную роль идеи Божественного миропорядка, в рамках которого Земное и Небесное, горнее и дольнее, священное и профанное были неразделимы, дополняя друг друга на самых различных уровнях. «Христианско-мистериальный континуум», согласно базовым позициям диссертации В. Осиповой, составляет одно из определяющих качеств европейского музыкального театра Нового времени, в том числе и французского. Поэтика большой французской оперы в русле претворения в ней духовно-мистериальной традиции, прослеживающейся в музыкальном театре Франции вплоть до XX ст., пока не стала предметом научных изысканий в отечественном музыкознании.

Обзор исторических путей развития французского музыкального театра в первой половине XIX века и предпосылок формирования «большой» оперы позволяет сделать следующие выводы:

Атмосфера напряженной социально-политической ситуации (наполеоновская диктатура, Реставрация, революционные выступления в 30-е и в конце 40-х годов и мн. др.) в совокупности определили высокий духовный тонус французской культуры названного периода, характеризующейся расцветом мысли и разнообразием творческих исканий. Данный факт обусловлен также и статусом Парижа как одного из ярчайших центров европейской культуры, ассимилировавшего и реализовавшего художественные достижения различных национальных культур.

Французский музыкальный театр в полной мере сфокусировал в себе неоднозначность художественных процессов этой эпохи, сложное соотношение, а порой и противостояние классицистских, романтических и реалистических тенденций, наиболее полно обобщенных в истории

становлення «большой» опери. В числі важнейших предпосылок, способствующих ее возникновению и жанрово-стилистическому оформлению, выделяем и значимую роль стиля «ампир», господствовавшего в годы наполеоновской диктатуры («Семирамида» Кателя, «Фернандо Кортес» Спонтини), и постановку «Весталки» Спонтини, обновившую традиции глюковского музыкального театра, и художественно-публицистическую деятельность В. Гюго, сформулировавшего эстетические принципы романтической драмы, оказавшей непосредственное влияние на французский музыкальный театр.

Приоритетная роль «большой» историко-романтической оперы как героического жанра, более отвечавшего общественным и духовным устремлениям эпохи, определила не только жанровые «метаморфозы» творчества Обера и Россини, ранее работавших в сфере комической оперы, но и жанрово-стилистические параметры творчества Дж. Мейербера, ставшего классиком «большой» французской оперы.

Джулай Ганна Андріївна, кандидат філософських наук,
професор, Заслужений діяч мистецтв України,
ОНМА імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

«Джанні Скіккі» в контексті жанрово-стильових установок музичного театру Дж. Пуччіні

Творчий шлях Дж. Пуччіні припав на один з напружених періодів розвитку як італійської, так і в цілому європейської культури (рубіж ХІХ–ХХ ст.), зазначених спочатку розквітом веризму, що склав цілу епоху в розвитку європейської літератури і музичного театру, а пізніше формуванням естетики модерну, пов'язаної не тільки з активними жанрово-стильовими пошуками і новаціями, а й з кризою веристських художніх настанов.

Сказане багато в чому зумовило еволюцію музичного театру Дж. Пуччіні в його послідовному русі від веристської музичної драми до шедеврів одноактного музичного спектаклю, представленим в його оперному триптиху, що репрезентує останній період його творчості. В рамках останнього «Джанні Скіккі» і нині займає місце одного з найбільш затребуваних в сучасній виконавській практиці пізніх творів композитора.

«Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні являє собою зразок пізньої творчості композитора, що став вагомою складовою оперного триптиху композитора та підсумком його музично-театральних шукань і творчої еволюції, спрямованої від веристських драм до камерної опери початку ХХ століття.

Поетика твору формувалася на перетині, з одного боку вікових напрацювань італійської опери-buffa, комедії дель арте, фарсу, з іншого – апелювала до творчого переосмислення і відтворення національного літературного надбання – фрагменту з «Божественної комедії» Данте. Гострота і яскравість музичних характеристик героїв і загальної фабули даного твору Дж. Пуччіні як самого «італійського» з його оперних опусів, одночасно, виявляє зв'язок з жанрово-стильовими пошуками італійської та

європейської в цілому культури початку ХХ століття, зверненої в рамках типологічних якостей неокласицизму до творчого відродження національного культурного надбання минулого.

Волкова Галина Вікторівна,
Викладач ОНМА імені А.В. Нежданової,
Аспірант НАКККиМ (Одеса, Україна)

Ритуаліка у вибудові культурної угрунтованості явищ зображального мистецтва і літератури

Культурний здобуток останніх десятиріч людства у планетарному обсязі – це Спокута гордого антропоцентризму Нового часу. І якщо у ХХ ст. переважала радість відкриття нових обріїв як у своєму роді логічному завершенні періоду *прогресизму у світобаченні*, тобто ідеалізації новаційності як безумовно вищого й кращого порівнянно з попереднім, то у кінці ХХ ст., у передчутті початку Третього тисячоліття, висувається ідея *перегляду* нормативів мислення, які живили усі попередні шабелі морально-мислительного людського буття. І замість *лінійно-раціоналістичної* спрямованості до Розумом освітленої мети постає «мозаїчність» цільових спрямувань у всіх діяльнісно задіяних сферах.

Так на загально-культурному тлі людських відносин ритуал ініціації-посвячення зайняв виключно важливе місце у політично-громадських подіях Нового часу (див. масонські ритуали, що так впливали на церемоніальні акти революційних дій і т.п.). Тоді як у ХІХ ст., віддзеркалюючи потребу у відродженні релігійних цінностей буття, все більше значення отримували ідеї Спокути, церемонія Каяття-сповіді, яка надихала дії політичних, громадських діячів і самої церкви як втілення колективної душі віруючих. Останнє наочно виразилося у Спокуті за дії інквізиції Католицької церкви, за переслідування старообрядців у Православ'ї, ін. Комуністична партія СРСР, натхнена ідеями Хрущовської відлиги, приймала Спокуту за репресії 1937, 1947 рр. та ін. За всіма цими умопобудовами і діями стояла концепція Жертвопринесення, яка надихала і афоризми політичних вождів (типу: «ліс рублять – тріски летять» у Сталіна), і громадських угруповань, у тому числі у вигляді самопожертви, заохочуючи виникнення братств «таємних благодійників» серед дітей («тимурівці» А.Гайдара і «діти Ісуса» у Л.Франка).

Молодіжний рух хіппі на Заході і пісенний рух «бардів» у бувшому Союзі тримався на усвідомленні символічного жертвопринесення «утечею від суспільних уз», що мало вираження у тяжінні до «зміни місць», до своєрідного «символічного квієтизму» масового альпінізму і т.п.

І такого роду ритуальна налаштованість трималася аж до концепцій «тюльпанових революцій» кінця ХХ – початку ХХІ ст., народжуючи відповідні творчі рішення, в яких жертвопринесення стає центральною ідеєю художнього вираження, обіймаючи в конкретиці мистецького акту ритуальний заряд людства у цілому. Подальше звертання до прикладів мистецько-творчого втілення ритуального «родового знака» у значущість і

структуру композицій і прийомів-типологій творчості базується на прийнятому методі *розпізнавання*. Останній є залученням в мистецтвознавство з розробок індикативної і релігійної філософії-естетики ХХ ст., з праць етнологів і соціологів, для яких поняття символу і традиції, у збігу з культурологічними вимірами праць О.Лосєва, закладають базові напрямки дослідження.

Такий огляд з позицій *розпізнавання* починається з аналізу живописних здобутків як тих, що найбільш послідовно в академічних засадах творчості спрямовані на мімесис-наслідування життєвих колізій і вистражданих актуальних для свого часу ідей-уявлень. Такого роду твором стало полотно одеського художника М.Стороженка «Передчуття Голгофи», яке він створював майже 10 років, закінчивши незадовго до свого уходу у 2014 р. і в якому, з одного боку, чітко виразився принцип поставангардної «мозаїчності» стосовно засобів виразності і самої сюжетної канви композиції, а, з другої, тут явно домінує «передчуття пост-поставангарду» з його пафосом етичної ідеї, втілюваної навмисне «тривіальними» засобами змістовно-стильового цитування відомих образів іконопису і класики Ренесансу Заходу. Як справедливо писав М.Жулинський, у композиції, в якій показані фрагменти біблійної Ісусової путі за картинами знаменитих художників, на першому плані сприйняття і в іконографічній традиції розміщення головного символу зверху, стоїть втілення Чаші Граалю і Агнца [2].

Відмічаємо головну значимість вираження: указання на необхідність Спокути і Жертвопринесення у певних символічних формах. Фактично, дане оригінальне рішення художника Одеси складає значеннєву варіацію на знамените полотно В.Іванова «Явління Христа народу», яке автор писав на протязі майже 20 років, на фоні грізно розгорнутих подій на Кавказі, загострення відносин з бувшими європейськими союзниками антинаполеонівської епопеї. А закінченою картина була за підсумками кривавої оборони Севастополя, загрожуючих, але чудесно відведених Хресним ходом дій проти Одеси у 1856 р. Христос уособлював Спокуту – вся сюжетика картини розгорнута на Прийняття цієї ідеї, де серед очікуючих наближення Спасителя людей художник втілює і себе, тим самим засвідчуючи єдність (гармонію-симфонію у церковному значенні) вселенського та індивідуально-інтимного світів.

Виступає також паралель змісту полотна М.Стороженка до Містерії Скрябіна, що засвідчене не тільки вищезвідміченою загальною ідеєю потреби Чуда Спасіння, але і географічно-історичними обставинами уgruntованості *скрябініанства* в Одесі і в Україні. Саме в Україні могутньо розгорнулася діяльність скрябіністів Б.Лятошинського, в Одесі – В.Ребікова і К.Шимановського.

Ритуал оплакування героя – один із найпоширеніших у зображальній сфері: від іконописного сюжету Богоматір у Хреста, Зняття з Хреста, багатоаспектно втілених у картинах Нового часу, до монументальних полотен реалістів і модерністських їх втілень (А.Галлен-Каллела Мати

Леммінкяйнена»). Ритуал Апокаліпсису – у «Купанні червоного коня» К.Петрова-Водкіна, ритуал Паніхиди-Реквієму – у «Реквіємі» В.Борисова-Мусатова (див літературне втілення у «Реквіємі» А.Ахматової чи в «Паніхиді кришталевій» О.Вертинського).

Таким чином, висвітлені в аналізі живописні полотна складають послідовне *розпізнавання* в їх виражальних засобах і в структурі композиції в цілому ознак ритуаліки Спокути-Каяття, Жертвопринесення як тих, що мають тенденцію залучати іконописні, народжені церковною ритуалікою Жертвопринесення, Спокути, Уславлення, музично-символічні нормативні виразні якості. Ідея Спокути-Сповіді у сюжетному розкладі *творення ритуалу* зайняла значне в літературних побудовах, хоча антирелігійні настроювання на рівні прогресистських установок ХІХ сторіччя спричинювали ігнорування в коментарях до твору того ритуального стрижня сюжету. Таким є «Очарований мандрівник» М.Лєскова, про якого у довідковій літературі коротко й недвозначно відзначено: «...у 70-80-х рр. (ХІХ ст. – Г.В.) - твори про трагічні долі талановитих людей з народу («Очарований мандрівник»)[3]. І хоча ритуально-знакові компоненти суттєві у всіх названих і не відмічених оповіданнях-повістях письменника, «Зачарований мандрівник» виділяється серед інших чистотою сюжетного втілення Сповіді і виписаністю Покаяної путі героя, спочатку неусвідомлюваної, а згодом щиро-пристрасно прийнятої і що має закінчитися виходом на Подвиг.

Жертвопринесення як сюжетна основа вибудовує знамениту повість М.Гоголя «Тарас Бульба», раблезіанські аналогії сюжетики якої оригінально виведені на біблійські події Жертви Авраама. В роботі Хон Чена відмічається:

«...у повісті М. Гоголя образ Тараса Бульби сполучений з мотивами біблійного Авраама, персонажів Рабле й новозавітних заповідей Христових, що йдуть ще від античної та кельтської традиції - покаянна спокута через мучеництво, через вогонь, за гріхи свої й чужі» [4]. Образ вогненної смерті Тараса відтворює героїку самоспалення Геракла, спокутування гріху за мучеництво синів надає особливого роду піднесеність у діях цього величного персонажа. Адже він у всіх своїх діях, від першої зустрічі із синами, що закінчили навчання, до останньої відчайдушно-рятівної для його бійців-товаришів віддачі себе у руки ворогів для мученицької смерті, - це уготовлення до жертвопринесення заради Віри і Вітчизни.

Показово, що оперні втілення цього сюжету П.Сокальським і М.Лисенком відмежовуються від вказаної послідовної ритуаліки жертвності у діях своїх героїв. Не домовляючись, обидва з названих композитора закінчують події – жертвоприношенням-помстою ворогам: «Облога Дубно» - так називається опера Сокальського, і відповідна сцена страшної *вогняної помсти* є кульмінацією-завершенням твору. У Лисенка назва така, як у М.Гоголя, але все також закінчується – ветхозавітною Помстою «око за око...». А це – принципово інше Жертвоприношення: у Гоголя – Спокутування, відверта самопожертва, в моральному плані це найвищий

шабель втілення етичного натхнення. Звертання до творів Т.Шевченка заохочує усвідомлення ритуальної задіяності в його сюжетах мотивів Присвяти, Спокутування, Преображення.

Останнє в мініатюрі «Мені тринадцятий минало». Там контрасти зіставлень – замилювання навколишнім світом і жаху від його «почорнілого» вигляду навколишнього оточення - приводять до Чуда-закінчення: ласка чужої душі, що Преображає світобачення ліричного героя. А в підсумку автобіографічний початок розглянуваної поезії («Мені тринадцятий минало/Я пас ягнята за селом»), в якому на рівні мислительної фігури порівняння минає висока згадка («...неначе в Бога...»), - змінюється *біблейним світінням завершення* названої міні-поєми. Завершальною поетично даною картиною постає пастораль у ранньохристиянському дусі («...І ми жартуючи погнали/Чужі ягнята до води»), яка зумовлена була зустріччю, що уподібнена відразу відчутною спорідненістю тих, що тільки-но побачили одне одного, неупередженому побаченню Ісака і Ревеки, як воно описане у Біблії [1].

Живописний аналог цьому – знамените полотно І.Рєпіна «Не чекали», побутово-реалістичні деталі якого, кімнатний-камерний інтер'єр і вписаність у соціальні розклади буття Росії й України 1870-х – 1890-х років не знімають типологічного аналога величній картині В.Іванова «Явлення Христа народу». Народовольчі жертви явно наслідували християнське месіанство, хоча і здійснювали відповідні акції нерідко суб'єкти, що щиро заявляли своє неприйняття релігії. Але культурне тло релігійного виховання робило те, що складалося в соціумі: «навіжена» молодь в особах кращих представників дворянства і різночинців уособлювали путь Месії, що мала зовсім неоднозначне тлумачення для тих, чиє спасіння було метою подвигу «хождіння в народ». І в картинах як В.Іванова, так і І.Рєпіна сюжетний стрижень – ритуал прийняття Месії, завжди Очікуваного-Неочікуваного для оточення, захоплюючого і жахаючого моральною відповідальністю для усіх мимовільних учасників Явлення.

Часто і самі назви творів вказують на ритуальний принцип, що керує подіями сюжету, приводячи героїв до очікуваного чи зреалізованого Преображення: «Напередодні» І.Тургенєва, «Воскресіння» Л.Толстого, «Хождіння по мукам» О.Толстого, «Злочин і покарання» Ф.Достоевського, «Дванадцять» О.Блока і багато ін.

Із сказаного складаються такі підсумкові позиції:

1) ритуал як дійство живить сюжетні колізії, які стають вчинками-самовиявленнями персонажів в літературних творах і зображальному мистецтві; 2) ритуал як ідея рясно запліднює структуру образу, пластико-фактурне втілення і композиційні нормативи; 3) ритуал як символ піднесеної життєдіяльності надихає драматургію зіставлень, на відміну від життєподоби «розвитку» театральної дії і характерів в ній; 4) ритуал як складова буття, яке утворює основу *художніх* втілень і виводить на розпізнавання в них ритуальної генези, що запліднює змістовними вагою і щільністю ідейно-

образного вираження естетично-нормативні позиції самозначущого мистецтва.

Література

1. Библия. Киев: Святая Успенская Киево-Печерская Лавра, 2016. 1846 с.
2. Жулинский Н. Николай Стороженко - художник-живописец. <https://kolokray.com/f/nikolay-storozhenko.html>
3. Лесков Н. Очарованный странник. Москва: Рипол Классик, 2012. 748 с.
4. Хон Чен Феномен тембра-амплуа баса в оперном пении XIX – XX веков. Канд. дис. 17.00.03 - муз. искусство. Одеса, 2008. 163 с.

1 травня (п'ятниця)

Секція 2. Музикознавчі аспекти сучасного наукового дискурсу

Мазур Альфред Карлович, канд. пед. наук, доцент
ОНМА імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)

Виховання культури високого рівня музичного сприйняття

Воспитание культуры профессионального восприятия ткани музыки в известных работах рассмотрены сравнительно мало. Связано это отчасти с многофакторностью проблемы. Объёмная область физиологии слуховых ощущений достаточно сложно проецируется на собственно музыкальные проблемы, слуховые ощущения в значительной степени не связываются непосредственно с сложным процессом строения музыки. Существует дистанция между остротой, тонкостью физического слуха и восприятием выстроенности звуковых, музыкальных процессов в музыкальную информацию. Высокий уровень музыкального восприятия предполагает не только слышание самых малых оттенков звука, но и восприятие выстроенности этих нюансов в линии интонации. Музыкальный слух целесообразно рассматривать в более широких, чем традиционные трактовки, а именно как подструктуру музыкального восприятия линий звукового развития вблизи порогов слышания. Имеются ввиду пороги слышания звуковысотных, тембровых и динамических оттенков звука.

Профессиональный слух музыканта – понятие, которое включает не только физиологические данные (хрестоматийная информация – глухой Бетховен писал музыку). И не только подробные данные об особенностях звуковысотной стороны. Прежде всего музыкант следит за развитием линий звучания, в которые включены все разнообразные стороны движения музыки. Музыкальная интонация как основа музыкальной выразительности [Асафьев, Маркова, Сокол] складывается из ряда основных особенностей, расположенных в нескольких пространственных областях – в количественных (от микро до макро) временных (от жизни одного звука до строения частей и целого произведения), зонных и внутризонных (Гарбузов, Рагс, Мазур?) качеств звука.

ПОНЯТИЕ «МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ»

Музыкальный слух рассматривается как понятие весьма широкое, куда входят элементы, лежащие весьма далеко от собственно слуховых явлений:

«Музыкальный слух - это способность воспринимать, представлять и осмысливать музыкальные впечатления» . Организованный и развитый музыкальный слух - это «единая сложная способность, направленная на целостное восприятие и интонирование музыкального произведения (его фактуры и формы) как выражения идейно-образного содержания»([1], стр.149).

Работа [1] является фундаментальным трудом в области методики преподавания теории музыки и сольфеджио, другие работы в этой области в основном следуют идеям этого труда и, в частности, останавливаются на развитии относительного слуха, ладового чувства, гармонического слуха. Развитию же тембровой и динамической сторон слуха внимание практически не уделяется. В лучшем случае, имеются рекомендации записывать музыкальные диктанты, звучащие в разных тембрах, вслушиваться в звучание многотембровой оркестровой ткани.

Несмотря на то, что по мнению некоторых авторов в работах, посвященных теории музыки и сольфеджио, музыкальный слух трактуется слишком широко, в действительности достаточно полно рассмотрен только звуковысотный слух. По-видимому, это связано о кругом задач, решаемых в курсах сольфеджио и теории музыки, в который не входит работа над развитием тембровой и динамической сторон слуха.

Предопределенной звуковысотная сторона музыки является не только для исполнителя. Слушатель, знающий определенное музыкальное произведение, находится примерно в таких же условиях, во всяком случае тогда, когда звучит произведение в исполнении на инструменте с фиксированным строем. Но и тогда, когда высотно-интонационная сторона не фиксирована, когда исполнитель имеет возможность пользоваться звуковысотной интонационной выразительностью, слушатель воспринимает знакомое произведение прежде всего как достаточно определенную звуковысотную организацию. И в этом случае восприятие исполнительской интерпретации происходит через восприятие тембровой и динамической организации произведения. Охват музыкального произведения, эмоциональный отклик на музыку формируется во многом вследствие восприятия тембровой и динамической сторон музыки. Действительно - с наибольшей эмоциональной глубиной воспринимается музыкальное произведение не при первом прослушивании, а после известного ознакомления с ним, когда, как говорят, оно «на слуху», то есть когда звуковысотная организация произведения достаточно ясна.

Это положение следует рассмотреть несколько подробнее. Фактически здесь идет речь о дифференцированности восприятия разных сторон музыки. Вместе с тем очевидно, что музыкальное восприятие целостно и выделение каких-либо сторон, дифференцированный подход возможен лишь при определенных условиях. Подтверждение этому можно найти в музыкальной практике: каждое музыкальное произведение существует определенным образом - исполняется на определенном инструменте (или голосом, определенным составом хора,, в определенной оркестровке) с заданными

композитором звуковысотной и ритмической организациями, в определенной динамике. Все стороны произведения между собой связаны - подмена одной из них вызывает изменение всего произведения, меняется художественный образ, созданный автором. Примеров известно множество - от транскрипций, оркестровок, сделанных большими художниками и иногда по силе образов более значимых, чем исходные произведения, до эстрадных обработок, часто доводящих произведение до абсурда. Всё это подчеркивает взаимообусловленность элементов музыкального произведения. И, соответственно, компонентов музыкального восприятия.

Е.Назайкинский [2] рассматривает, в частности, соотношение целостности и дифференцированности в процессах восприятия.

Характеризуя проблему музыкального восприятия автор проводит обзор тенденций в общей и музыкальной психологии за всю их историю существования. Е.Назайкинский подчеркивает, что до последнего времени вся система музыкального восприятия разделялась на музыкальный слух и собственно музыкальную психологию в узком смысле этого слова. Это явилось следствием существующих с конца XIX - начала XX столетий тенденций всей науки вообще в сторону атомизма. В области музыкального восприятия это приводило к исследованию слуховых ощущений в качестве главного объекта.

Механизм музыкального слуха исследовали Э.Мах, К.Шгумпф, М.Мейер, О.Абрагам, В.Кёлер, Г.Ревеш, А.Веллек, К.Сишор, Е.Мальцева и многие другие. Подробный анализ большинства работ, имеющих историческое значение, выполнен Б.М.Тепловым [3].

Е.Назайкинский анализирует атомизм как метод подхода к музыкальному восприятию и рассматривает тенденцию целостного подхода к психологическим проблемам, и, в частности, к музыкальному восприятию.

Многие данные отечественной и зарубежной психологии позволяют утверждать, что восприятие, сочетающее в себе моменты целостности и дифференцированности не строится исключительно по принципу восходящего от ощущений или нисходящего к ощущениям рядов, как это считали приверженцы атомистического и целостного подходов в психологии. Движение от целого к частям и движение от частей к целому взаимно дополняют друг друга, действуют в сочетании друг с другом и в своей относительной интенсивности зависят от характера музыкальной деятельности, в которую включено музыкальное восприятие([3], стр.43).

Это важное положение психологии позволяет для музыкальной педагогики сделать вывод о том, что музыкальное восприятие в конечном итоге целостно, однако глубина постижения художественного замысла произведения во многом определяется глубиной проникновения в структуру элементов музыкальной ткани. Это выдвигает одну из задач педагогического процесса - развитие всех уровней восприятия и, в частности, восприятия элементарных уровней организации музыки.

Целенаправленное развитие различных сторон музыкального слуха приводит к определенным соотношениям между ними. и в упоминавшейся

работе А.Л. Островского также отмечается своеобразие, которое приобретает музыкальный слух в той или иной музыкальной специальности. Существуют в педагогическом сленге термины «вокальный слух», «оркестровый слух», «фортепианный слух», имеющие за собой жизненное основание - музыкальный слух приобретает определенные качества, привносимые для данной специальности фактурой музыки и особенностями профессионального восприятия. А.Л.Островский рекомендует ряд упражнений для развития звуковысотного слуха у вокалистов, дирижёров, композиторов, музыковедов, пианистов([1], стр.154-157) .

Такая «настройка», развитие определенных сторон слуха, обусловленное особенностями той или иной музыкальной деятельности является необходимым условием осуществления этой деятельности и выполнения её на профессиональном уровне. Вместе с тем, это необходимое, но не достаточное условие высокого профессионализма в музыке. Одним из характерных качеств исполнителя является способность воспринимать предельно малые изменения тех качеств музыкальной ткани, которые используются исполнителем как средство выразительности. Стороны звука, не используемые в данной музыкальной деятельности, воспринимаются значительно менее дифференцировано. Так, пианисту звуковысотная сторона музыки задана и именно в связи с этим весьма распространено сравнительно слабое развитие звуковысотной стороны слуха. На это указывали известные пианисты [4]. Но в сильнейшей степени развивается восприятие тембровой и динамической сторон слуха .

Процесс дифференциации при развитии различных сторон музыкального восприятия может быть облегчен и конкретизирован, если воспользоваться системным подходом.

СЛУХ КАК ПОДСТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Известны работы, где намечены некоторые пути проникновения теории информации и системотехники в различные области музыкознания [5,6,7].

Восприятие музыки как система обладает качествами, совпадающими с характеристиками системы как специфического предмета научного знания [8] :

1/ Система представляет собой целостный комплекс взаимосвязанных элементов;

2/ она образует особое единство со средой и в ряде задач не может рассматриваться изолированно от нее;

3/ она может рассматриваться как элемент другой, более широкой системы - системы более высокого порядка;

4/ элементы исходной системы в свою очередь могут быть рассмотрены как системы более низкого порядка.

Если первой и второй характеристиками восприятие музыки как система, очевидно, обладает, то третья и четвёртая требуют рассмотрения.

Музыкальное восприятие является органическим компонентом аппарата внутреннего отражения окружающей действительности и может быть представлено атрибутивной частью мышления. То есть, может

рассматриваться как элемент системы более высокого порядка - всей сенсорной и мыслительной деятельности человека.

С другой стороны, представляется логичным условное разделение системы музыкального восприятия на две иерархически связанных подсистемы: музыкальный слух и музыкальное мышление, отнеся к сфере действия второй восприятие музыкальных образов различной сложности и оперирование ими, а к сфере первой - восприятие элементов музыки. Здесь под термином «музыкальный слух» имеется ввиду его «широкое» понимание.

Музыкальный слух, в свою очередь, может быть представлен, как система. Сюда войдут: восприятие качеств одного звука - его высоты, длительности, тембра и громкости, восприятие последовательности звуков, как элемента определенного лада, со всеми свойствами каждого; восприятие интервалов и аккордов как сочетаний отдельных звуков и как звуковых комплексов; восприятие простейших элементов музыкальной формы (мотив, предложение). Это возможно представить структурной схемой (рис.1), стрелками указаны связи и их направления.

Иногда восприятие длительности звучания выделяют из сферы деятельности слуха. Вместе с тем известно, что восприятию времени связано со слухо-моторной деятельностью, «Только звук и мышечное ощущение дают человеку представления о времени, притом не всем своим содержанием, а лишь одною стороною, тягучестью звука и тягучестью мышечного чувства» (И.М.Сеченов [9], стр.77).

Лаврик Наталья Измаиловна,
профессор кафедры камерного ансамбля ОНМА
имени А.В. Неждановой (Одесса, Украина)

Судьбоносные виражи Й. В. Вилмса – нидерландского современника Л. Бетховена

Поиск интересных редко исполняемых сочинений эпохи классицизма увенчался знакомством с творчеством нидерландского композитора немецкого происхождения Йоханном Вильгельмом Вилмсом (1772-1847). Обширный список его творческих работ охватывает, в основном, инструментальные жанры. Среди них семь симфоний (две из которых: №6 ре минор и № 7 до минор, в интерпретации Кельнского симфонического оркестра, были записаны на диск в 2003 году фирмой Deutsche Grammophon). Концерты: для флейты с оркестром, два для фортепиано с оркестром, Сонаты для скрипки и фортепиано, флейты и фортепиано, два струнных квартета, три сонаты для фортепиано в четыре руки, фортепианный квартет. Некоторые камерные опусы можно услышать на youtube.

Вилмс написал несколько патристических песен, одна из них оставила заметный след в истории страны на долгие 107 лет.

Биографические данные свидетельствуют о
незурядных способностях Йоханна Вильгельма. Основам композиции и игре

на фортепиано его обучали отец и старший брат. Флейта стала вторым инструментом, которым самостоятельно овладел Вилмс. В возрасте чуть больше двадцати лет, он покидает свой небольшой городок Витцхельден и переезжает в Амстердам. Работает в нескольких оркестрах, играя на флейте. Видимо, природная беглость пальцев, хорошая пианистическая оснащенность и музыкальность, сделали Вилмса заметной личностью, потому солирование в премьерных представлениях фортепианных концертов Моцарта и Бетховена поручалось ему.

Помимо преподавания игре на фортепиано в Нидерландской королевской академии, Вилмс был известен как активный общественный деятель. Он публиковал статьи во Всеобщей музыкальной газете, посвященные проблемам недостаточного внимания публики к современной голландской музыке, Являлся постоянным членом жюри конкурсов по композиции и по отбору претендентов на должность церковных органистов.

События Французской революции, свержение Наполеона, образование в 1815 году Объединенного королевства Нидерландов всколыхнули национальный пафос населения. Охваченный патриотическим чувством, Вилмс написал песню «Те, в ком течет нидерландская кровь», которая стала гимном Нидерландов с 1815 до 1932 года.

Известно, что последние двадцать три года он работал органистом в меннонитской церкви в Амстердаме, где и завершил свой жизненный путь. Думается, что выбор религиозной направленности Вилмса, основан, скорее всего, на пацифистской идеологии. В основе верований меннонитов лежит идея неприменения силы, непотворения злу, отказ от военной службы... В период борьбы за освобождение Нидерландов голландские меннониты всячески помогали своему отечеству, многие жертвовали своим состоянием, лечили раненых солдат.

В то же время, меннониты не одобряют развитие творческого дарования: рисования, прослушивание музыки, освоения музыкальных инструментов, считая это прихотью для глаз и ушей, а также искушением чувств человека. Вот, здесь кроется основная загадка личности Йоханна Вильгельма Вилмса.

Изучая его Квартет для скрипки, альты, виолончели и фортепиано до мажор ор. 22, можно с уверенностью констатировать, что это вполне светское сочинение, состоящее из четырех частей. Первая часть – Allegro, типичное классическое сонатное аллегро, с противопоставлением главной и побочной партий, Вторая часть – Adagio, очаровывает певучим мелодизмом и выразительностью. Третья – небольшое Skerzo и финальная часть, написанная в форме рондо – сонаты – Polonez. Яркое завершение цикла, в котором исполнитель фортепианной партии может продемонстрировать свою виртуозность, а струнная группа увлечет красотой звучания тембров своих инструментов. Трудность освоения текста квартета состоит в непривычном для современного исполнителя издании нотного материала. Нет партитуры

произведения в партии фортепиано, что на начальном этапе не дает уверенности пианисту чувствовать себя организующим звеном ансамбля.

Вопросы, связанные с тем, почему такой яркий исполнитель и общественный деятель, как Й.В. Вилмс в последние годы настолько поменял свои убеждения и совершил крутой вираж в своей судьбе, могут стать темой других исследований.

**Казначеева Т.А., кандидат искусствоведения,
Доцент ОНМА имени А. В. Неждановой (Одесса, Украина)**

Эволюция драматургических функций танца в западноевропейской опере XVI – XVIII вв.

Одну из самых сложных проблем, касающихся исследования особенностей оперной драматургии, составляет исследование взаимообусловленности и естественности связей танца, драматургии и музыки в оперном спектакле. Для рассмотрения эволюции драматургических функций танца обратимся к первым образцам оперных форм, оперному творчеству западноевропейских композиторов XVI – XVIII веков.

Как известно, зарождение оперы как нового синтетического вида музыкально-театрального искусства происходит в Италии.

Непосредственная связь танцевального компонента с драматическим действием характеризует первые образцы оперных форм. Танцевальные эпизоды естественным образом «иллюстрируют» содержание текста. Благодаря доминированию мифологических сюжетов можно отметить значительное количество пасторальных танцевальных сцен. Чаще всего их основу составляют песни-пляски пастухов или развернутые массовые сцены: веселые крестьянские танцы, популярные общественные хороводные танцы. Указанные особенности являются характерными для первых образцов музыкальной драмы («Drama per musica») – произведений Я. Пери («Эвридика» 1600) и Дж. Каччини («Дафна» 1598, «Эвридика», 1602).

Следующей важной ступенью в развитии оперного жанра в Италии становится творчество К. Монтеверди.

В масштабной опере «Орфей» (1607) композитор использует значительный арсенал сложившихся к указанному времени форм. Арии, речитативы, хоры, музыкальные интерлюдии (ритурнели) и танцевальные эпизоды различного характера образуют в целом качественно новое единство. Композиция, состоящая из пяти действий, принадлежит к жанру лирико-психологической драмы, характеризуется активным развитием и резкой сменой контрастных эпизодов. На драматургию первого действия значительным образом влияет постоянное чередование развитых хоровых, оркестровых и вокальных сцен с эпизодами танцевального характера.

Примером такого рода сцены является брачная церемония Орфея и Эвридики («Lasciate i monti») из первого действия – радостный танец, исполняемый нимфами и пастушками, хором в сопровождении пяти виол да

браччо, трех китарронов, двух чембало, двойной арфы, контрабасовой виолы и флейты-сопранино.

В финале оперы звучит хор «Orfeo felice appieno» – пятиголосный мадригал, обозначенный как «мореска». Композитор использует данную форму энергичного танца-действия в воинственном характере для создания счастливой развязки трагедии.

В небольшом инструментальном вступлении к опере «Коронация Поппеи» (1642) К. Монтеверди применяет одну музыкальную тему сначала для создания паваны, затем эту же тему использует как основу гальярды. Павана играет значительную роль в историческом процессе формирования сюитных композиций. Павана в сочетании с гальярдой в XVI веке «образуют едва ли не первое прочное звено в истории сюиты» [3, с. 148]. К. Монтеверди, вполне следуя традиции своего времени, использует характерную для бытового жанра контрастную пару танцев, большую выразительность музыке которой сообщает исключительный для того времени состав оркестра (около сорока инструментов), разделенный на три группы.

Драматургическая функция танцевальных эпизодов в операх К. Монтеверди развивается и вместе с музыкально-драматическим действием образует **единую линию драматургического развития**, предвосхищая возникновение реалистической музыкальной драмы.

С именем Ж. Б. Люлли связано формирование национального стиля французского оперного искусства. В рационально построенной сценической композиции лирической трагедии танцевальные эпизоды хотя и вносят контраст в развитие основного драматического действия, однако оказываются органичной частью единого целого.

Согласно драматической задаче, в лирических трагедиях Ж. Б. Люлли присутствовали танцы **пасторально-идиллические** («Альцеста», пастораль из второго действия оперы «Армида» (1686) – пример симметричного порядка чередования сольных, хоровых и инструментальных танцевальных эпизодов); **траурные** («Психея»); **комические** («Изида»). Иногда танцы составляли локальный колорит действия. Иногда они возникали в кульминациях этого действия, создавая **эмоциональный фон для конфликта**. В сценах, где действие передавалось танцу, он должен был «соответствовать усложненной оркестровой фактуре музыки с ее динамичной сменой темпов, воплощать ее порыв и ее гибкую грацию» [2, с. 132].

Сценическим произведениям композитора свойственна пластичность и танцевальность. Как подчеркивает Б. Асафьев, творчество Люлли «целиком пронизано театральным **жестом и сценой**: в сущности своей оно выросло из колоссального запаса мускульно-моторных ощущений, из почерпнутых в опыте актера поз и движений, из **мимики тела**, мимики, обусловившей если не все, то многое в архитектонике и в динамике французской музыки» [1, с. 27. Выделено автором].

Балетные сцены, сценические процессии, массовые танцы составляют **важную часть общей драматургии** лирических трагедий Ж. Б. Люлли. Достаточно часто они не связаны с развитием основного сюжета и создают фон действия либо моделируют эмоциональный фон для конфликта. Это является новой, значимой тенденцией и составляет еще одну модель драматургической функции танца.

Традиции оперной стилистики Ж. Б. Люлли продолжает и развивает **Жан Филипп Рамо**. Музыкальные трагедии «Ипполит и Арисия» (1733), «Кастор и Поллукс» (1737), «Дардан» (1739) содержат танцевальные, балетные **дивертисменты** (иногда – с пением), которые образуют своего рода остановку, перерыв в драматическом действии. Г. Гроув указывает на французское происхождение термина «дивертисмент», который применяется для определения антракта [5, с. 709]. Значение термина «дивертисмент» в данном случае можно обозначить следующим образом: «музыкально-хореографическая композиция, состоящая из нескольких танцев, включаемая в состав балета либо оперы; иногда предназначается для самостоятельного исполнения» [4, с. 126].

Хореографические номера, вводимые Ж. Ф. Рамо в оперу, разнообразны по жанровым разновидностям. Можно отметить, что танцевальные эпизоды образуют **сюитную танцевальную форму** [понятие введено нами – Т.К.] внутри композиции лирической трагедии. Данная форма имеет полижанровую основу, объединяя ряд танцев, имеющих самостоятельное значение. Такого рода сюитная последовательность танцевальных номеров не подразумевает их сложного и противоречивого взаимодействия. Это контрастный жанровый ряд, смысловое ядро, которого составляет любой ряд «многообразия, актуальный в плане эстетических тенденций эпохи и дающий художнику основания для постижения его как единства в русле определенной концепции» [3, с. 9].

Данную структуру имеет дивертисмент из четвертого действия лирической трагедии «Кастор и Поллукс». Под музыку инструментальной арии счастливые тени, пребывающие вместе с Кастором в Елисейских полях, танцуют, поют вместе и отдельно, танцуют гавот, снова поют, исполняют два паспье (старинный французский ритмичный трехдольный танец), затем вновь поют и танцуют. В основное действие оперы вклиниваются такие хореографические эпизоды как танец в сцене похорон Кастора, героический марш, пляска скифов. Совершенно иное драматургическое значение имеет пляска демонов из третьего кульминационного действия оперы. В этой сцене танец приобретает истинно драматическое значение, создает огромное драматическое напряжение. В финале «Кастора и Поллукса» также появляется танцевальный дивертисмент. Завершение оперы танцевальной сценой является весьма характерной тенденцией для опер рубежа XVII – XVIII веков. «Танец созвездий» – апофеоз всего оперного спектакля. Он полон величия и грандиозности. В продолжение традиции, установленной Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо завершает оперу плавной, величественной чаконей.

В сценических произведениях Г. Ф. Генделя, создавшего более четырех десятков оперных произведений, находят воплощение многие танцевальные жанры. В оперном жанре композитор творил около 30 лет.

В соответствии с традициями оперы *seria*, Г. Ф. Гендель создает уникальный вид музыкальной постановки с яркими характерами и насыщенными эмоциями конфликтами.

Особое место танцу в операх отведено Г. Ф. Генделем во время дорогостоящих постановок на сцене лондонского театра Covent Garden, музыкальным руководителем оперной труппы которого композитор являлся в 30-х годах.

В 1734 году поставлена дополненная Г. Ф. Генделем опера «Верный пастырь». Пролог оперы составляет своего рода балет-дивертисмент – «Терпсихора». В состав балетной труппы театра в то время входила выдающаяся французская танцовщица – мадемуазель Мари Салле, которую современники называли «музой изящных и скромных жестов». Она получила главную роль в прологе оперы: танцевала Терпсихору. Салле использовала танцевальные движения и мимику для раскрытия содержания спектакля, стремилась **связать танец с действием**. В соответствии с правилами балетных дивертисментов XVII века «Терпсихора» включала хоры и сольное пение.

В постановках опер «Ариодант» и «Альцина» (1735) Г. Ф. Гендель проявляет тяготение к жанру оперы-балета. Композитор искусно использует мастерство французских балетных артистов, уделяя им достойное внимание.

Балетные сцены в операх Г. Ф. Генделя – не вставные номера, призванные угодить публике, а **естественная часть действия**. Например, в финале I действия оперы «Ариодант» Ариодант и Гиневра поют и танцуют вместе с горожанами, радуясь их предстоящей свадьбе. Беззаботный гавот, начинающийся как дуэт, перерастает в «диалог» с хором, в который вплетаются танцы.

В увертюре к опере «Альцина» Г. Ф. Гендель добавляет к основной части танцы мюзет и менуэт. В дивертисменте этой оперы М. Салле проявила себя как балетмейстер и исполнила роль купидона. Особенно удался композитору отрицательный образ Альцины. Арии, предающие внешние чувства уверенной в своих силах волшебницы связаны с четным метром (4/4). Глубоко спрятанное внутри страдание героини передает горделивый ритм менуэта в сочетании с печальной сарабандой (3/4) или триольным метром (12/8).

1740-годы – расцвет творчества композитора. В увертюре к музыкальной драме на античный сюжет «Семела» (1749), впервые прозвучавшей как оратория, Г. Ф. Гендель использует гавот. Во второй части оперы-оратории «Теодора» (1750) хоры язычников, славящих Зевса и Венеру, написаны композитором в форме менуэта и гавота.

Можно констатировать, что танцевальные жанры являются органичной частью сценических произведений Генделя, развивающими их драматургию.

Музыкально-образная система оперных произведений Г. Ф. Генделя предвосхищает эстетические устремления К. В. Глюка.

В 1761 г. в содружестве с хореографом Г. Анджелини создан балет-пантомима «Дон Жуан» (по пьесе Ж. Б. Мольера) – настоящая хореографическая драма, первая попытка К. В. Глюка превратить оперную сцену в драматическую.

Достижениям К. В. Глюка в европейском оперном искусстве абсолютно созвучна балетная реформа выдающегося хореографа Жана Жоржа Новерра (вторая половина XVIII века). В теоретическом труде «Записки о танце и балете» (1760) Новерр ввел новый балетный термин *pas d'action* – действенный танец – сложную музыкально-танцевальную форму, органически связанную с развитием сюжета. Главное выразительное средство балетов Новерра – пантомима, мимика подчинена танцам, которые должны заключать в себе драматическую мысль.

В сотрудничестве с Ж. Ж. Новерром поставлены оперы «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1770), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779), «Эхо и Нарцисс» (1779).

Следующим шагом в направлении создания классического типа музыкальной драмы становится совместная работа К. В. Глюка и поэта, драматурга Раньери де Кальцабиджи – опера «Орфей и Эвридика», в первой редакции поставленная на сцене Венской Придворной оперы в 1762 году.

Арии, речитативы, монологи, хоровые, танцевальные и оркестровые эпизоды в опере «Орфей и Эвридика» подчинены **единому драматургическому замыслу**, усиливают выразительность оперного спектакля в целом. Такова Пляска фурий, добавленная композитором во второй редакции оперы (1764). Сцена оправдана развитием сюжета, в ней оркестровые средства приобрели действенность, контрапунктируя развитию событий на сцене.

В предисловии к опере «Альцеста» (1767) Глюк изложил свои принципы оперного творчества. В соответствии с эстетическими воззрениями К. В. Глюка, музыка хореографических сцен эмоционально дополняет основное драматическое действие, обладает драматической выразительностью. Танец образует вместе с музыкой и словом органичный синтез всех компонентов произведения.

В 1774 году в Париже состоялась премьера оперы «Ифигения в Авлиде». В 1779 году ее сюжет продолжает опера «Ифигения в Тавриде», Танцы, вводимые композитором в данные оперы, абсолютно сценичны, выразительны, их важная составляющая – мимика артиста. Они являются примером специфического вида танцев (мимических, **действенных**, развивавших драматургию и включавших элементы пантомимы, которая раскрывала действие нетанцевальными средствами).

Выводы. Итак, прежде всего можно отметить специфическую, достаточно значительную роль танцевальных жанров в многоплановом единстве оперы. В рассмотренных операх западноевропейских композиторов XVI – XVIII вв. драматургические функции танца достаточно разнообразны и

напрямую зависят от драматургии оперы. В разных с точки зрения жанровой принадлежности операх танцы либо отражают **непосредственную связь** танцевального компонента с драматическим действием (ранние оперы Я. Пери, Дж. Каччини), либо составляют **единую линию** драматургического развития (оперы К. Монтеверди), либо **важную часть общей драматургии** оперы (лирические трагедии Ж. Б. Люлли), либо характеризуются **собственным содержанием и структурой**, составляя самостоятельный жанровый слой (лирические трагедии Ж. Ф. Рамо). В операх Г. Ф. Генделя и К. В. Глюка танцы эволюционируют как особые – **действенные танцы, развивающие драматургию**, включающие элементы пантомимы, раскрывающей действие нетанцевальными средствами. Такого рода драматургическая функция танца в опере является совершенно уникальной, демонстрируя синтез музыкальной и танцевальной составляющих в их наиболее высокоразвитом виде.

Исследование эволюции драматургических функций танца способствует созданию целостной предметно-методологической основы для анализа особенностей воплощения танцевального искусства в оперном жанре.

Литература

1. Асафьев Б. В. Люлли и его дело / «De Musica»: Временник отдела теории и истории музыки Гос.института истории искусств. Л.: Academia, 1926. Вып. II. С. 5–27.
2. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. 295 с.
3. Пикалова Н. Б. Камерная инструментальная сюита в русской советской музыке 60-х – первой половины 80-х годов (теоретические аспекты жанра): автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения. Л., 1989. 25 с.
4. Энциклопедический музыкальный словарь / автор-сост. К. А. Жабинский. 2-е изд., доп. и. перераб. Ростов н/Д: Феникс, 2009. 472, [1] с.
5. Grove G. Dictionary of Music and Musicians: in five volumes. New York-London: MACMILLAN & Co., Ltd. Vol. I. 1904. 800 p.

Зима Людмила Викторовна,

канд. искусствоведения, доцент ОНМА
имени А.В.Неждановой (Одесса, Украина)

Новая консонантность в Квинтете для струнных Валентина Сильвестрова

Группа советских композиторов, осознавших кризис авангарда 70-х годов назвала свое неофициальное объединение «Новая простота». Это были В.Сильвестров, А.Пярт, Вл.Мартынов, АлемдарКараманов, Эд.Артемьев, ГеоргсПелецис, Вл.Губа, И.Блажков и др. Разделяя идею смерти авангарда, с которого все без исключения начинали, они занялись поисками «новой простоты», которую все же все понимали по-разному, открывая свой индивидуальный путь в новой эпохе пост-модерна. Так, Валентин Сильвестров оказался в области открытий чудес консонансных созвучий и оборотов, по новому слушая и переоткрывая для себя лирическую и констатирующую музыкальную речь композиторов-песенников.

В его размышлениях о Ф.Шуберте, в частности о шубертовской «Серенаде» - неподдельный восторг и удивление от простых, но совершенных последовательностей интонаций в первых же трех коротких мотивах (восходяще-вопрошающих кварты, квинты и примиряюще-констатирующего нисходящего тетра хорда), который найдет воплощение в его композиторском творчестве. В период первого десятилетия ХХ века возникли его, Сильвестровские Багатели для фортепиано, Соната для скрипки и фортепиано, множество вальсов, музыкальных моментов и экспромтов, «Тихая музыка» для оркестра. Последняя и есть его Квintет для струнных, доверенный для исполнения камерному оркестру, что отражает известную генеральную тенденцию камернизации музыкального искусства периода конца ХХ, начала ХХI веков выражающуюся в свободном перемещении камерных партитур (к примеру, струнных квартетов) в оркестр и оркестровых в камерные составы.

Квintет, по сути одночастный, строится из трех последовательных тем, не контрастирующих между собой, но составляющих завершенную трехчастность посредством тональных соотношений – (мажор – минор – мажор). Все три темы недвусмысленно апеллируют к вальсовости, трогательной и умиротворяющей. Мелодии крайних разделов более пластичны, свободны в использовании широко располагающихся секст и задержанных септим с последующими ниспадающими по секундам «вздохами». Музыка как бы плывет, движется как прекрасное воспоминание или видение. Минорная лирическая тема средней части носит более личный оттенок. Построенная на нисходящих, умиротворенных интонационных последовательностях, она отсылает нас к просветлению (catabasis). Мелодия третьего раздела, близкая, но не дублирующая первую тему возвращает к безмятежности первой части, завершая Квintет для струнных умиротворяющим мажором.

Музыка Квintета для струнных Валентина Сильвестрова, простая, незатейливая, «консонантная», полная бидермайеровской непритязательности, очень ярко контрастирует с его ранним (1961 год) Фортепианным квintетом, посвященным Лятошинскому, который впечатляет своей напряженностью, глубиной, сложным полифонизмом и непредсказуемостью. Контрастируя с Фортепианным квintетом периода «авангардного бунта» Квintет для струнных, похожий больше на медитативную музыку, совершенно определенно вписывается в жанровый подвид одночастных квintетов, явившийся нам внезапно на рубеже ХХ-ХХI столетий как значимая жанровая достопримечательность. Эти новые одночастные квintетные сочинения разных авторов, среди них украинских (Ю.Гомельская, А.Томленова, Е.Шевченко, В. Полевая и др.) безусловно показательны как предмет эволюционирования квintетного жанра. Общие черты в данном жанровом обнаружении помимо сжатости формы определяются лаконизмом письма, новыми несонатными построениями и часто апроцессуальностью как формообразующим методом. Многие из названных сочинений этого ряда тем или иным образом обращаются к

Трансцендентному как распространенной теме современного музыкального искусства. В данном ключе незатейливость и светлый медитативный строй Квинтета для струнных В. Сильвестрова приобретает новую мета-содержательность.

Дзисюк В.,

*кандидат мистецтвознавства, доцент ОНМА
імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Флейта і сучасність: альтернативи виконавського підходу

Флейта – найстаріший інструмент планети, флейтове мистецтво, стверджене для європейських націй готським витокком Провансу, зрощене з візантійським Православ'ям в його послідовно-ортодоксальній формі. Для Русі флейтове оснащення професійних «ігреців»-*скоморохів* (відсутній слов'янський корень тої назви, проте, фонічно й змістовно надто близьке провансальсько-французькому «скарамуш»...) у вигляді «сопель». Українська «сопілка», варіант подовжньої флейти. І не забуваємо, що флейта-сопель з XI ст. на Русі відома як *ратний* інструмент - пор.з провансальською флейтою, яка стимулювала введення цього інструменту у воєнний оркестр Західної Європи.

Показово те, що у слов'янській і французькій, провансальській традиціях флейта (подовжня і поперечна) має виражені дві галузі застосування: пастушеська і воєнна флейта. Обидва різновиди синкретично «злиті» в античному авлосі, який був інструментом Діонісійських свят як тих, що надихали сатирів і пастухів, а також воїнів в бойовищі. Пастушество складає рудимент усвідомлення першохристиянської спільності - Христос є Пастир, а опікувана ним община - паства. І ця термінологія залишається у християнських церквах до наших днів. А служителі церкви, чернеці - це «Божі воїни»: функціонування флейти у вигляді пастушеського і воєнного інструмента віддзеркалює його сакральні витoki.

Музиканти –фахівці покликані усвідомлювати свою спорідненість через флейтове мистецтво із воєнним і морально-етичним служінням. Хоч епоха рококо у Франції внесла «фамінінний заряд» у флейтову гру, у тому числі це «легкі» флейти, флейти-стакато, які відображували струнно-щипковий дотик до сакральних інструментів Античності і раннього Християнства. Вказані «легкі» флейти не дарма зайняли суттєве місце в естетиці першої половини XIX сторіччя, коли у повноті вираження розгорнулося в Європі релігійне Відродження (а в Росії й Україні – православне Відродження) після атеїстуючих «згущень» епох Англійської XVII і XVIII століть.

Приведені історичні відомості корегують сучасний «поліметодологічний» стан мислення пост авангарду, коли стильові нормативи тяжіють до «мозаїчного змішання», надихаючи флейтову гру – і пам'яттю про сакральні її витoki, про оперне буття у ролі (разом із скрипкою) «досконалої моделі сопрано», причому, сопрано чоловічого співу, кастрата-фальцетиста, що наслідували згодом ліричні тенори найвищого

рівня майстерності. Про таке «тенорове сопрано» Ф. Таманьо (улюблений співак Дж. Верді) склалися легенди – і вони актуалізовані сучасною епохою, коли людство покликане «збирати камені» заради вибудови культури – на тлі «пост культурних» процесів сьогодення.

Шевченко Тетяна Іванівна,

Кандидат пед. наук,

професор ОНМА імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)

Досягнення творчого стану виконавця - піаніста

Один з перспективних шляхів інтенсифікації розвитку музиканта під час професійного навчання - втручання в традиційні методи професійної підготовки, яке не йде всупереч з тенденціями розвитку музичної світової культури, а поєднує класичні традиції та нові досягнення педагогічної науки.

Під час занять на музичному інструменті виникає проблема впливу на стан учня з метою досягнення найвищої інтенсивності роботи. Наведемо деякі прийоми впливу на стан учня, ефективність яких перевірена на заняттях при розв'язанні індивідуальних проблем, пов'язаних зі станом учня:

Зняття внутрішнього напруження, обумовленого різними причинами: тривожним очікуванням; турботами, що не пов'язані безпосередньо з музично-професійними завданнями; важкий твір, важке місце у творі; недостатній рівень підготовки до концерту, що має скоро відбутися, тощо.

Релаксація кінцівок, корпусу, м'язів. Спрямування уваги в різні точки тіла, відчуття "променя уваги", тепла.

Обігрування ситуації, в якій знаходиться учень, виявлення гумористичних моментів. Учень розглядає те, що відбувається, немовби збоку і в гіпертрофованому вигляді.

Пошук з учнем його "сфери хвилювання", з'ясовується - де, в якому місці "розташоване" хвилювання (в голові, в ногах чи руках - слабшають кінцівки, в ділянці серця тощо).

Зняття напруги відбувається шляхом порівняння з енергією, яка може йти з організму, а може й вливатися в нього. Учні охоче уявляють таку енергію - всі наслухані про вчення йоги і про прану, що нібито оточує нас. Аналіз причин хвилювання перед виступом і хвилювання, яке може виникнути в процесі виступу:

Боязнь забути текст. Запобігти побоювання з допомогою такого, наприклад, пояснення: "Найбільша властивість пам'яті забувати, але слід знати, що музика - процес, який проходить у часі, його не можна зупинити. Що б не трапилось - йди далі". Відомо, що в перший момент виконавець ще пам'ятає наступний текст, а потім відбувається немовби зіткнення розумового уявлення музики з реальністю - припиненням цього руху.

Відсутність контакту з роялем, невизначне відчуття клавіатури, недостатнє володіння м'яким туше. Увага учня привертається до дотику клавіш, даються рекомендації: не допускати поверхового дотику, шукати вагомий звук у найтихішому звучанні. Допомагають образи, залучені з

найрізноманітніших галузей, наприклад, - висловлювання Архімеда "Дайте мені точку опори...".

Боязнь "нот-вискочок". Причини ті самі, що й при відсутності контакту з роялем, ті ж самі шляхи подолання цього недоліку. Крім того, така якість свідчить про недостатньо визначені м'язово-слухові уявлення. Якщо звук за динамікою випав із загальної лінії, наступні мають стати вагоміші, яскравіші; рамки звукового образу від "можна" до "не можна" звичайно досить широкі.

Досягнення цілеспрямованої робочої уваги.

Аутотренінг. Три різновиди методики залежно від ситуації:

- 1 - самостійні заняття;
- 2 - заняття в класі з викладачем;
- 3 - передконцертна підготовка.

Вправи для зосередження уваги. Вправи без інструменту, уявлення звучання музичних фраз, уривків, музичних творів цілком; тренування згорнутого (одномоментного) уявлення музики. Вправи за інструментом - виконання звукових завдань, мелодійних, гармонійних, поліфонічних. Вправи для розігрування, гами, інструктивні етюди як звукові завдання, що вимагають повного обсягу і максимальної активності.

Досягнення оптимального передконцертного стану.

Тривожне очікування усувається або частково компенсується постійною діяльною активністю. Наступний виступ - велике, радісне свято. Виконавцю є що сказати, програма готова, м'язовий апарат у добрій формі.

Безпосередньо перед виходом на сцену, за 20-30 хв. - сеанс релаксації-активації; розумове уявлення образів-станів музичних творів, їх частин; детально ясне уявлення початку виступу, перших тактів твору.

Психофізіологічні фактори впливу на заняття можуть використовуватися в різних періодах і етапах роботи над музичним твором, сприяють вирішенню різних завдань: зосередження уваги до тексту твору, активізації роботи ігрового апарату виконавця, стимулювання образно-звукових уявлень, максимальної мобілізації можливостей виконавця тощо [6].

Необхідність впливу на стан учня виявляється найочевиднішою в зв'язку з відчуттям страху, паніки перед концертним виступом. Потрапляючи до стресової ситуації, учень не завжди може сам протистояти цьому стану без втрат на естраді.

На відміну від учнів, досвідчений майстер приходять до певних, конкретних стереотипів поведінки в період, що безпосередньо передують концертному виступу, завдяки великому власному досвіду, багато музикантів говорили і писали про те, що найкращий спосіб безпосередньої підготовки до концерту ними був знайдений через багато років концертної діяльності. Приклади, які підтверджують це, можна знайти в роботі А. В. Віцинського (1: 207).

У студентів основного контингенту музичних вузів немає значної концертної практики, і досвід виступів також не дуже великий, щоб виробити необхідний стереотип передконцертної поведінки. Вирішальну роль у формуванні найкращої індивідуальної поведінки напередодні виступу може і,

мабуть, повинен відігравати викладач, спрямовуючи діяльність учня за певним планом, розробленим у відповідності з індивідуально-особистісними особливостями учня.

Негативні сторони хвилювання перед виступом можуть бути пояснені зниженнями активності перед концертом, у період між звичайними діями виконавця - розігруванням, повторенням важких місць, освіження творів у пам'яті, і безпосереднім виходом на естраду. Чекання виступу, яке не супроводжується активними, цілеспрямованими діями, майже завжди викликає в учнів підвищену тривожність, реакцію незадоволеної потреби. Такий стан не спостерігається в досвідчених виконавців, зайнятих активною підготовкою до виступу аж до моменту його початку. На подібну причину панічного хвилювання на естраді вказував Г. М. Коган (5: 78-91).

Докладно аналізуючи приклади з практики роботи К. С. Станіславського, випадки з людьми небезпечних професій, автор пов'язує відсутність панічного стану з постійною зайнятістю справою, а не абстрактними думками про нього. Ці та деякі інші дані дають можливість рекомендувати спосіб попередження страху перед виступом за допомогою залучення виконавця до стану ділового настрою і до певної зосередженої діяльності.

Негативні сторони хвилювання перед виступом можливо значно ослабити, якщо створити для учня умови активної діяльності на протязі всього часу безпосередньо перед концертом. У цей період доцільно використати різні прийоми, які вимагають уваги до певної зосередженості: контроль стану м'язів, які беруть участь у виконанні творів; м'язові вправи на різні види техніки [2]; вправи на музичну увагу: уявлення звучання творів, уривків із них. Залежно від індивідуальних особливостей добираються конкретні рекомендації про поведінку перед виступом.

Література

1. Вицинский А. В. Психологический анализ работы пианиста над музыкальным произведением: Известия АПН СССР. Вып. 25. - М., 1950. С. 171-215.
2. Гат И. Техника фортепианной игры. - Будапешт, 1973.
3. Гизекинг В. Как артисты занимаются //В кн.: Исполнительное искусство зарубежных стран. Вып. 7 / Ред. Баренбойма Л. Пер. с нем. - М., 1975.
4. Коган Г. М. Работа пианиста. - 3-е изд. - М., 1979.
5. Шевченко Т. И. Элементы творчества в работе студента-пианиста над музыкальным произведением //В кн.: Актуальные проблемы вузовской музыкальной педагогики. - М., 1984.

Секція 3: Актуальна тематика музичної теорії, композиції та педагогік.

Лисовская И.Л.

*Кандидат педагогических наук, профессор,
Зав.кафедрой общего и специализированного фортепиано
ОНМА имени А.В.Неждановой (Одесса, Украина)*

Жанр фортепианной миниатюры в репертуаре студентов кафедры общего и специализированного фортепиано

В качестве учебного репертуара жанр миниатюры прочно утвердился в практике обучения музыкантов. Освоение основ пианизма невозможно представить без изучения этого удивительно многообразного и ёмкого в художественном и техническом отношении жанра. Справочные издания избегают понятийной характеристики этой жанровой типологии, стойко различая доромантическую, романтическую миниатюру и «сверхсжатую» миниатюру XX века, появление которой связывается с именами М. Равеля, Б. Бартока, С.Прокофьева, А. Веберна, Н. Леонтовича и др.

В репертуаре студентов кафедры общего и специализированного фортепиано наряду с полифоническими формами, этюдами, сонатами, вариациями, фантазиями, концертами и другими музыкальными формами широко представлены классическая и современная миниатюра. В концертную практику студентов всё шире стали включаться фортепианные миниатюры одесских композиторов, в частности, С.Орфеева, Ю.Знатокова, А.Красотова, Я.Фрейндлина, продолживших традицию русских композиторов П.Чайковского, А.Лядова, Н.Метнера, А.Гречанинова, А.Скрябина, С.Прокофьева, а также целой плеяды украинских композиторов во главе с Н.Лысенко, в которых очевидно проявление романтической – «сверсжатой» миниатюры, соответственно, XIX и XX ст.

С интересом исполняют студенты грациозную, овеянную поэзией вальсности «Музыкальную табакерку» Ю.Знатокова, исполненную острой скерцозности «Шутку», проникновенный лирический нарратив в «Сказке».

В последнее время в концертный репертуар студентов всё шире входят произведения П.Захарова, привлекающие богатством фантазии, отточенностью музыкальных образов и удобством изложения фортепианной фактуры: в их числе изящная миниатюра «Мимолётность», бравурный, наполненный радостью движения «Галоп», искрящаяся тонким чувством юмора пьеса «Синема» - остроумная дань немому кино. Эти пьесы дополняет целый ряд миниатюр, вошедших в три сборника произведений для фортепиано Павла Захарова. В числе многих исполняемых пьес композитора особой популярностью пользуется «Романс», раскрывающий мир тонких чувств и переживаний, эффектный, романтически приподнятый «Вальс-интермеццо»

и

др.

В концертную практику студентов кафедры всё чаще входят произведения молодых представителей одесской композиторской школы: Т. Малюковой-Сидоренко, К.Майденберг, О.Полевого, В.Самолюка, Г.Успенского и др. В открытом концерте студентов музыковедов, композиторов и культурологов

исполнялось произведение В.Сомалюка «Вальс-элегия», чарующее непринуждённостью и поэтичностью образов.

Изучение жанра классической и современной миниатюры, их концертное исполнение формирует чувство формы, учит слышать в «малом – большое», воспитывает вкус, эстетическое чувство музыкальной красоты, открывая путь к овладению секретами пианизма.

Власенко Ирина Николаївна

Кандидат мистецтвознавства, доцент,

Криворізький державний педагогічний університет(Кривий Ріг, Україна)

КЕЛЬТСЬКІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ДЖ. УЇЛЬЯМСА

Тенденції сучасної музики, пов'язані з протидією постмодерним новаціями, актуалізують досягнення класики через інтерпретаційний вихід з власне мистецької сфери до сфер духовності як глибинної сутності культури. Духовність апелює до специфічних форм мислення, відповідним різним формам її прояву: міфологічного, релігійного, метафізичного тощо.

Звернення до духовних джерел "золотого віку" музики, як нерідко розуміють ХІХ століття, викликає до життя захопленість кельтською культурою. Найбільш виявлене у німецьких романтиків, а згодом спрямоване в романтизм інших країн, "кельтське віяння" свідчило про повернення до християнських духовних цінностей. Митці сучасності, в творчості яких вагомі неокласичні прояви в різних їх стильових іпостасях, бачать у кельтській культурі можливість залучення слухача до високих тем у захоплюючій манері "містичної старовини".

У випадку, якщо бриттсько-кельтська культура є етнічно близькою автору, можна говорити і про повернення до національних духовних першоджерел в умовах сполучення давньої міфології з християнськими уявленнями крізь призму сучасного мислення. Такою і постає Джона Уїльямса, відомого широкому загалу в якості автора кіномузики. Сакральні уявлення кельтів інтерпретуються ним у концерті для фагота з оркестром "П'ять священних дерев" (1993). Твір вражає масштабністю (понад 25 хвилин), що співвідносить його з великими ритуальними формами "висловлювання".

Незважаючи на язичницьке походження, священні дерева не відкидалися кельтським християнством, що формувалося від II–III ст. В ірландській традиції епохи "процвітання" і "знищення" священних язичницьких дерев розмежовуються VII ст. – часом перемоги папського католицизму над кельтською церквою. Міф про священні ірландські дерева виступає місцевим продовженням міфу про Великий потоп. Ірландці вірять, що єдиний виживлий після потопу Білий старець отримав від божественного велетня (носія ідеї трійці) різні плоди єдиного дерева і посадив їх. Деревя являли собою дуб (Ео Мугна), тис (Ео Росса) та три ясени (Біле Торган, Креб Ушнег, Біле Даті). Священність дерев пояснювалася їх позаземним походженням, чарівними властивостями та іннагураційною ритуалікою.

Загибель дерев пов'язується із великим вітром (що, напевно, можна сприймати і в непрямому значенні). За іншою версією, не всі дерева загинули однаково. Так, найбільше дерево Ео Мунга повалив, не торкаючись його, християнський філід (поет-жрець) на знак підтвердження переваги над язичництвом. Однак ця найпоширеніша інтерпретація розширюється знавцем ірландської міфології Г. Бондаренком, який припускає, що символіка знищення дубу споріднена з алхімічною практикою альbedo (роботи з внутрішнім "білим" вогнем).

Симптоматичним є факт вибору для зображення священних дерев великого дерев'яного інструмента фаготу, який дає не дуже сильний звук і гарно звучить у низькому регістрі.

Композитор надав стислі ремарки до кожної частини, пояснивши власне бачення образу дерева. Дуб Ео Мугна (I частина) характеризується ним як дерево мудрості, укорінене в потойбіччі. Фагот презентується як виразний солюючий інструмент. Мелодика частини оповідально-речитативна, використання широкого діапазону звучання фагота акцентує височінь дерева. Динаміка відносно стримана, що дозволяє фаготу виявити свої виразно-інтонаційні можливості та відмінності тембрального колориту кожного регістру. Музичний образ змальовується як урочисто-величний і доволі оптимістичний. Кульмінація має тріумфуючий сенс, що підкріплюється повнокровним звучанням оркестру з наголошенням мідної групи.

Друга частина змальовує ясень Біле Торган, який асоціюється з відьомством. Частина швидка, заснована на інтонаціях ірландського сольного танцю зі специфічною технікою ніг. Подібна "лексема" виступає анахронізмом, оскільки у VII ст., пов'язаному із завершенням культу священних дерев подібних танців не існувало. Жанрові основи сходять до жиги як певного знаку кельтської приналежності. Фагот трактується як віртуозний інструмент, який добре поєднується з іншими інструментами, утворюючи різноманітні ансамблеві поєднання. Ймовірно, побутова впізнаваність інтонацій частини нав'язана уявленням про дерево Біле Торган як культивоване в усіх частинах Ірландії, пов'язане зі Св. Патріком. Ірландської самотності надає введення в групу ударних Дж. Уільямсом автентичного бубна боурана.

Ео Росса – ліричний центр концерту. Композитор тлумачить це дерево як символ добра. Світла чистота образу підкреслюється наголошенням тембру арфи, що досягається як безпосередньо, так і через фортепіанне імітування звучання кельтської арфи. Ураховуючи геральдичний сенс семантики арфи для Ірландії, закономірним є асоціювання образу Ео Росса з божественною даністю інституту королівської влади. Та ж сама чистота проступає в прозорому інструментуванні, чергуванні сольних і ансамблевих епізодів.

Контрастує образу Ео Росса і багато в чому всім попереднім частинам четверта частина концерту, присвячена зображенню ясеня "Креб Ушніг". У загальній композиції твору це – своєрідне скерцо. Музика стає жвавою і

насичується сучасною музичною мовою з окресленими дисонансами і тональними накладеннями. Композитор звертається до засобів сонористики. Це надає загальному образу напруженості та тривожності. Динаміка стає насиченішою, кульмінавання за участю оркестру припадає на заключний розділ частини, що посилює схвильованість мовлення і активізує перехід до заключної частини (*atacca*).

Фінал концерту "Біле Даті" є найбільш розгорненою і суперечливою за змістом частиною. Дерево "Біле Даті" трактується Дж. Уїльямсом у контексті символіки мистецтва, зокрема поезії. Тут панує повільний, статичний і меланхолійно почуттєвий рух. Він тембрально втілюється поєднанням фаготу з флейтою. "Біле Даті" узагальнює музичний матеріал попередніх частин.

Занурюючи слухача у світ кельтського епосу, Дж. Уїльямс дбає про доступність для сприйняття. Величезний досвід роботи у кіномузиці дозволяє створювати майже зорові асоціації. Концерт для фагота "П'ять священних дерев" знаходиться у стилістичному руслі постнеокласики, що зумовлює тяжіння до академічної традиції та помірне використання засобів сучасної музичної мови. Водночас композитор не вдається до спроб "архаїзації" висловлення або використання фольклорного тематизму.

Попри важливість звукової пейзажності та сугестивних властивостей музики, здатної привертати увагу слухача, головною у творі Дж. Уїльямса бачиться духовно-символічна складова. Композитор здійснює спробу поєднати дохристиянські та християнські сакральні знання, втілюючи їх у формах почуттєвої сприйнятності. Відповідність духовно-сакральним настановам відображається у статичності музики концерту, трактуванні жанру в дусі старовинних концертних форм з великою кількістю складових частин, переважанні сюїтного співставлення над драматичним розвитком, нівелювання пафосу "змагання" на користь діалогічного поєднання інструментів. Одночасно форма твору виявляє риси концентричності, притаманній, переважно, програмній музиці, нерідко пов'язаній з міфологічними образами (наприклад, у Р. Вагнера). Стосовно духовної символіки концентричність форми відображає ієрархічні рівні, виявляє спільну природу протилежних сутностей.

Визнання міфу моделлю ритуалу підносить значущість мистецтва як засобу комунікації з вищим, що спостерігаємо в творі Дж. Уїльямса. Священні дерева виступають символом мистецького натхнення, а фагот – провідником між світами.

Шакун-Мільченкова Надія Федорівна,
заслужена артистка України, доцент ОНМА
імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)

«Орлеанська Діва» та «Юланта» П. Чайковського як втілення «російського галісизму» у трактуванні партій сопрано

Російська музика, силою історичних і територіально-державобудівних обставин опинилася вкрай чутливою до іншонаціональних впливів, у тому

числі це «російська музика про Схід», «іспанська російська музика», «українське росіяństwo» чи «російське українство» і т.п. складають вагомі шари у творчості класиків російської музики. Але силою соціальних розкладів не прийнято було піднімати значимість галисизмів в російській культурі, оскільки це пов'язувалося з аристократичними витоками тої культури, а це останнє з ініціативи прогресистів і шанувальників демократичних ідеалів складало певне дослідницьке «табу».

Але, як це ствердили праці Ю. Лотмана, саме дворянська російська культура вибудувала класичні принципи національного мислення від XVIII до XIX ст. І кров діда за матір'ю, фпанцуза-аристократа, емігранта з революційної Франції, де загинула Галліканська церква і внаслідок чого було прийнято Православ'я як ближче, чим офіційно Наполеоном введене Католицитво (з 1804 р.). Православні переконання П.Чайковського були демонстративними на тлі купкистської пронародницької соціалізації – і це огортає мислення композитора особливого роду *нефольклороистською точністю попадання в національний дух музики*. І це стає очевидним при звертанні до позаросійських сюжетів, зокрема, з французької історії і легенд.

Йдеться про дві опери, які відзначають початок і фінал творчої путі композитора – «Орлеанська діва» (1878-1879) та «Іоланта» (1891). Перша з нащваних написана за драмою Ф.Шіллера, але композитор скористався також французькими джерелами, з яких виділяємо п'єсу Ж. Барб'є, який співпрацював із Ш. Гуно, абатом-францісканцем за переконаннями, тобто це наближені до Православ'я позиції Старокатолицької, спорідненої з Нероздільною церквою. Автор монографії, присвяченій творчості П.Чайковського неодноразово дорікає композиторові за відступи від драми Шіллера (явно спрямовані на засудження церковності), особливо його дратують сцени з ангельськими голосами («Від цього 'Орлеанська діва' Чайковського місцями нагадує церковну містерію» [2, с. 599].

Дійсно, композитор підкреслив містеріальні риси оперної дії – і це об'єктивно здобуток композитора. І вже свідомим авторським внеском є насичення партії Іоанни схованою поліфонією – як церковним знаком музичного мислення. Містерія є породженням Візантії [1, с. 75] і пишним цвітом розцвіла у ренесансній Франції. Доречі, заборонена католицькою Контрреформацією (і галіканська Франція приєдналася), містерія ще століття існувала на європейському Сході, на Русі (заборонена при Ніконі). Так що риси містеріальності, підкреслені в опері Чайковським – ознаки зв'язку з руським Православ'ям. І свідоцтво пошуку у французькій історії спорідненого з російським Православ'ям – лірична драматургія, в якій перша арія Іоанни, прощання з Дитинством й батьківським домом, стає вершиною-витоком усієї композиції: адже це прощання – і з людською волею заради релігійного-православного Без-волія, коли не волею своєю, а Вищою вирішується доля Обраниці.

Чайковський не скористався амплуа ліричного сопрано, яке винайшов Ш.Гуно для втілення своїх чистих, слабких і дитячих розумом героїнь. Іоанна – свідомо й інтелектуально точно вирішує свою долю, повнота сопранового

діапазону стає запорукою втілення сили її характеру. Але основне в її партії – «ламкість» прихованої поліфонії, яка відсторонює почуттєвість на користь споглядання і пошук Істини.

Опера «Іоланта», яка написана за французькими легендами, узятими в основу драми датського поета Г.Герца, також визивала дорікання у «недостатності драматизму», особливо за те, що у кульмінаційному перед фінальному номері, вирішеному ансамблево, використаний неавторський мелодичний матеріал і там ... нема «вирішальної арії» [2, с. 806]. Але, знову-таки, Чайковському зрозуміле зосередження на Чуді Преображення, на силі Віри, - а не на «силі характеру», яка з пори романтизму і успадкованому у цьому оперному реалізмі вважалася найвищою чеснотою особистості. Але висота характеру Іоланти – у вражаючому її Послушництву, в якому вона є спадкоємницею найсумирнішої з персонажів світових казок – Попелюшки Ш.Перо, героїні, що так нагадує надсумирнішу вдачу героїнь слов'янського фольклору.

Партія Іоланти наближена до виявлень ліричного сопрано, але це не зазначене в тембральному визначенні героїні. Знов-таки, щирість Віри, сила віддання своєї волі у руки Вищого – для цього обсяг ліричного сопрано стримує вираження вказаної ідеї Сумирності як вищої доброчесності буття.

Література

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр.и доп. С.-Петербург, Издательство РХГА, 2015. 239 с.
2. Альшванг А. П.И. Чайковский. Москва, Музыка, 1967. 927 с.

Красиліна Ірина Вікторівна,

*режисер, диригент оперної студії НМА
імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна):*

А. Скарлатті та життя його опер: до 360-річчя від дня народження

А.Скарлатті як класик опери-seria розділив долю цього жанру: визнання і блиск культури *bel canto*, але згодом несамоविта критика, яка спонукає певні німецькомовні довідкові видання взагалі пропускати його ім'я і створені ним опери у переліку вищих досягнень оперного мистецтва. Культура «світлого співу» кастратів-фальцетистів, вирощена церковними зусиллями лицарського Служіння державі і Богу у Візантії, успадкована Римом і згодом пересаджена в оперний вжиток, - визивала захват і поклоніння мистецтву «небесного» звуковедення, що змінилося у XIX ст. (і трималося майже до кінця XX ст.) презирством до самої ідеї штучного Оспівування. І тільки останні десятиріччя дещо змінилося на користь розуміння «контртенорової» вокалізації, яка є частковим відтворенням дива «світлого» вокалу барокової доби. І до сього часу опери А.Скарлатті у повному обсягу не ставляться, - їм, за висловленнями в пояснення такого відношення, не вистачає «індивідуалізованого психологізму», а також цілісності «драматичної драматургії».

Основний напрям дорікань – позаіндивідуалізаційний принцип подання персонажів, які втілюють певні *типові* риси поведінки і відношень,

лігітимізованих християнською мораллю добродетності і милосердя. Ці надіндивідуально подані риси вираження є прямим продовженням церковних агіографічних установлень, на які, судячи з усього, й орієнтувався композитор, вибудовуючи свої опери як *низку арій*, тобто церковних і поза церковних духовних *високих*, з *риторикою*, *пісень*, які склалися, переважно, у побуті французького двору, що пишався своєю наслідуваністю щодо краси-пишності і релігійної строгості ритуалів і поведінкових меж. І це вже не парадокс, а закономірність історичного оновлення нації – через вбирання іншонаціонального (і іншоконфесійного) досвіду, яке відповідало глибинним тенденціям розвитку нації-етносу.

Релігійна зумовленість оперного винаходу А.Скарлатті усвідомлювалася його опонентами і викликала підтримку у релігійно ж налаштованому мисленні митців – рівня В.Моцарта, довір'я якого до містичного спадку церковності вирощене було свідомим картезіанським вихованням у сім'ї [1]. Італія наближалася до державостворюючих факторів Рісоржіменто, і зразок централізованої монархії Франції та її мистецтва, підтримувані в монархічній же Іспанії, в межах держави якої складалася неаполітанська оперна школа, ставали актуальними. А що до типовості вираження у А.Скарлатті, то це церковне надбання, яке могло дратувати прогресистів XVIII і XIX ст., але по-іншому відзначається на порозі третього тисячоріччя.

Вказані ознаки мистецтва А.Скарлатті демонструють його вписаність у духовне Відродження, яке має місце у сьогоденні, і тим зосереджує увагу на своєчасності звертання до спадщини митця, який увійшов у життя 360 років тому.

Література

1.Зыбина К. Взаимодействие связей светского и церковного в музыке Моцарта. Автореферат над.диссертации, спец. 17.00.02 – муз.искусство. Москва, 2011.

Горелик Лариса Маратовна,

*кандидат искусствоведения, доцент ОНМА
имени А.В. Неждановой (Одесса, Украина)*

Поетика камерно-вокального цикла в творчості Й. Брамса

Обобщение сведений относительно исторических этапов развития камерного вокального цикла свидетельствует о самостоятельности места и выразительных качеств данного жанра в европейской музыкальной культуре XIX – XX ст. Само существование камерной вокальной сферы заявляет также об особой роли камерного вокального исполнительства в салонной и концертной областях бытования музыкального искусства. Окончательное формирование вокального цикла как художественно самостоятельного произведения, запечатлевающего не только "звукомир" эпохи, но и индивидуальность творца, закономерно сопряжено с временем бытия романтизма, поскольку именно для этой эпохи "...человеческая индивидуальность предстает как бесконечная, неисчерпаемая, глубокая "вселенная", во многих отношениях более значительная, чем весь внешний мир".

Камерные вокальные циклы изначально, как показывают наблюдения исторических музыкальных событий, прокладывают оригинальный неповторимый путь одухотворенного пения, минуя "Сциллу и Харибду" бидермайеровской "сверхкамерности" отдельной вокальной миниатюры и "оперного гигантизма", приближаясь в итоге к жанровым показателям "камерной оперы".

В принятой концепции камерный вокальный цикл определяем, исходя из этимологии слова-термина "цикл – "круг", как риторического и символического запечатления "Всего". Семантическим показателем вокального цикла становится идея жизненного "Пути" человека, осмысления его важнейших этапов, отраженных в последовательности фиксированных моментов субъективно-лирического переживания. Сказанное прежде всего обусловлено генеральной темой романтизма в целом, фиксирующей сопряжение жизненно-реального и божественно-мистического, поскольку жизнь, в соответствии с романтическим пониманием, "... ценна не сама по себе, но только как феномен, выводящий романтика к "бесконечному" [83, с. 141], что вполне согласуется с архетипом цикличности во всех его проявлениях, в том числе и вокальном – как единства конечного и бесконечного.

Вокальной музыке [Брамс](#) уделял много внимания: им написано триста восемьдесят произведений в этом жанре, в том числе около двухсот песен для голоса и фортепиано (не считая обработок народных песен), двадцать дуэтов, шестьдесят квартетов, хоры с инструментальным сопровождением и а саррелла. После [Шуберта](#) и [Шумана](#) только Брамс умел создавать столь национальные по духу и складу вокальные мелодии. Это не удивительно: никто из современных ему немецких и австрийских композиторов так пристально и вдумчиво не изучал поэтическое и музыкальное творчество своего народа.

Песенное наследие Брамса велико и многообразно. Брамсовские публикации представляют собой опусы, включающие несколько песен. Их подбор иногда вызван преимущественным обращением к одному поэту (ор. 57 — Даумер ор. 96 — Гейне, кроме одной песни), к народным текстам (ор. 14) к песням im Volkston (ор. 84), к единому кругу образов (ор. 94 — мрачные драматические монологи, оттененные контрастной «Одой Сафо»). Встречаются маленькие циклы из двух песен, объединенных тематически (две песни из ор. 19 на слова Уланда, две песни из ор. 59 на слова Грота, две песни из ор. 85 на слова Гейне). К циклам явно тяготеют ор. 32 (Платен — Даумер), первое средоточие субъективной брамсовской лирики, и особенно ор. 57 (восемь песен на тексты Даумера), обладающий цельным тональным планом, рельефной драматургией. Как раз в ор. 57 выявляется внутренняя основа брамсовской цикличности, связанная с взаимодействием светлой созерцательности и скрытого драматизма. В том же году Брамс сделал и первые обработки других народных песен, не опубликованные им. Некоторые из них, в других вариантах, вошли в сборник «49 немецких народных песен». 397 ма. Сходную закономерность можно заметить и в

пятнадцати романсах из «Магелоны» — единственном цикле Брамса, тяготеющем к сюжетности, хотя и трактованной достаточно свободно, поскольку тексты романсов представляют собой стихотворные вставки из романа Тика, не охватывающем всей его сюжетной линии'^. «Вальсы любви», «Новые вальсы любви» и «Цыганские песни» ор. 103 для вокального квартета объединены в основном по жанровому или национальному признаку. Таким образом, цикличность все-таки не является таким определяющим признаком вокального творчества, как у Шумана. Законченность и «единичность» высказывания преобладают в брамсовской песне, тяготение к сквозному развитию и лейтмотивности выражено незначительно. Характерно также, что циклы, определенные общим авторским названием, не принадлежат к основной магистрали творчества. Исключение составляют лишь «Четыре строгих напева», в то же время выходящие за рамки романтического песенного цикла.

Каргузова Н.И., зав.библиотекой ОНМА имени А.В.Неждановой
Мкрчян Н.А., работник библиотеки ОНМА

Библиотека на современном этапе. Развитие и перспективы

Библиотека – один из древнейших культурных институтов. За долгий период человеческой истории ее социальные функции претерпели существенные изменения. Назначением первых библиотек было хранение документов. Со времени своего возникновения до сегодняшних дней библиотека эволюционировала от хранилища знаний для немногих избранных до самого популярного и универсального источника информации.

Выдающийся английский поэт и публицист Чарльз Лэмб говорил: «Что за наслаждение находиться в хорошей библиотеке. Смотреть на книги – и то уже счастье. Перед вами пир, достойный богов; вы сознаете, что можно принять в нем участие и наполнить до краев свою чашу».

Какова же основная функция библиотеки? Несомненно, это - сохранение и передача культурного наследия от поколения к поколению. Поэтому, библиотека несет ответственность за духовно-нравственное воспитание.

Традиция семейного чтения сохранялась во многих семьях до тех пор, пока книги не вытеснили другие формы проведения досуга: сначала телевизор, потом компьютер и другие инновации.

Согласно анкетированию студентов, с целью выяснения форм культурного досуга выяснилось, что чтение, как форму досуга, отмечают менее **40 %** студентов.

Из опыта работы в качестве педагога-библиотекаря могу утверждать, что студенты читают мало. Добросовестные их представители в лучшем случае прочитывают только образовательный программный минимум по предмету «Литература». Справедливости ради, стоит сказать, что специальная литература пользуется у студентов гораздо большим спросом, но это и не удивительно, ведь их основная цель – получение профессии. Художественную литературу для дополнительного чтения берет единицы.

Какая же литература интересует молодежь сейчас? В основном, современная фантастика и фэнтези. Это – следствие влияния компьютерной игровой индустрии, когда по мотивам известных компьютерных игр пишутся книги и наоборот.

Теперь о влиянии интернета. С одной стороны, несомненно, всемирная сеть приносит большую пользу. При помощи электронных библиотек и магазинов можно найти и прочитать либо приобрести нужные и полезные книги. С другой стороны доступ к интернету отучает большинство людей мыслить и работать самостоятельно. Зачем искать нужный материал в книгах и учебниках, анализировать, если гораздо проще скачать готовый реферат или сочинение. Из уже упомянутого выше анкетирования студентов необходимую для учебы информацию **93 %** получают из интернета, остальные **7 %** - из книг, но и из этих **7 %**, при условии выбора «интернет или книга», **5 %** сделали выбор в пользу интернета. Поэтому здесь можно сделать вывод либо об отсутствии доступа в интернет у этой группы студентов, либо о дозированности пользования интернетом со стороны родителей.

В современном мире библиотека должна постоянно развиваться. Уже недостаточно просто хранить и выдавать книги. Ритм жизни современного общества сейчас очень быстр и читателю теперь не просто нужны книги, ему нужны возможности. По-настоящему современные библиотеки начали внедрять информационные технологии: создают электронные каталоги, оцифровывают книги и даже запускают Интернет-аналоги библиотеки.

Боршуляк Альона Мирославівна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач Кам'янець-
Подільського національного університету
імені Івана Огієнка.

ТВОРЧІСТЬ ПОДІЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ ХІХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Красо України, Подолля!
Розкинулось мило недбало!
Здається, що зроду недоля,
Що горе тебе не знавало!

Леся Українка

Подільський край – один з найчарівніших куточків України, оспіваний багатьма поетами, письменниками та композиторами. На території Поділля упродовж багатьох століть існувала перетинались різноманітні етнічні культури, органічно проникали в мистецтво краю та надавали неповторності й своєрідності музичним традиціям. Унікальність регіону проявляється в тісних міжкультурних взаємозв'язках з різними країнами й, зокрема, з Польщею.

Актуальним питанням постає ретроспективне вивчення мистецької спадщини Поділля у єдності з культурно-історичною, що дозволяє

достеменно відтворити картину розвитку музичного життя даного регіону України та заповнити культурні прогалини у національному соціокультурному просторі.

У XIX столітті мистецьке життя на Поділлі протікало, в основному, в польських панських маєтках у формі домашнього музикування. Багато музикантів-педагогів були запрошені з Європи. З гастролями приїжджали різні оперні й театральні трупи, зокрема на сценах міст лунали оперні твори М. Глінки, О. Даргомижського, А. Рубінштейна та інші.

Слідом за Росіною Римар виділимо етапи професіоналізації музичного життя на Поділлі:

- впровадження сталих західноєвропейських традицій в культурне життя заможних подільських маєтків;
- відродження камерно-інструментального жанру в творчості «новоутвореної» плеяди композиторів, які пов'язані з Поділлям;
- становлення професійної музичної освіти на території Подільської губернії [6, с. 19].

Упродовж багатьох століть Кам'янець-Подільський був славною культурною столицею Поділля з багатющими музичними традиціями, видатними композиторами й культурно-мистецькими діячами. Відомим українським композитором, польського походження, педагогом, фольклористом, діяльність якого була пов'язана із Поділлям й, зокрема із містом Кам'янець-Подільський, був Антон Гіацинтович Коципінський (1816-1866). Його вважають засновником фортепіанної освіти на Поділлі.

Народився Коципінський поблизу Кракова. Навчався гри на фортепіано, органі, а також мистецтву композиції у свого батька, органіста й керівника оркестру Львівського кафедрального собору, а також у Відні. Вже в 1853 році А. Коципінський відкрив музичну школу в Кам'янці-Подільському, проте проіснувала вона недовго, бо вже в 1855 році Коципінський переїжджає до Києва, де на Хрещатику відкриває новий нотний магазин.

Перебуваючи на Поділлі Коципінський активно займається просвітницькою, видавничою та педагогічною діяльністю. Серед кращих його учнів був Владислав Заремба. Коципінський щотижня у власному будинку «влаштовує домашні концерти з виконанням українських і польських пісень, що користувалися успіхом в опозиційно настроєного студентства» [5, с. 384].

Композитор здійснює обробки народних пісень для голосу та фортепіано. В 1862 році Антон Коципінський видає збірку «Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії». Він створює подвійне видання, пояснюючи свій задум так: «щоб зробити теперішній збір пісень корисним для всіх, ми спорядили двійне видання; для тих, котрі не вміють грати на фортепіано, або котрим переклад наш буде здаватися складним, для таких ми видали один тільки спів, бо й самі зможуть підібрати супровід до мелодії, чи то на фортепіано, чи на гітарі, чи на іншому якому-небудь інструменті...» [2, с. 3].

Коципінський подає тексти до музичних творів двома мовами – українською та польською, щоб збірник був доступним для різних верств населення, оскільки на той час видавалися збірники пісень або з польським, або з українським текстом, що значно ускладнювало їх спів людям, які не володіли певною писемністю. Із ста творів, що містяться в збірці Коципінський 35 позначає, як думка. Переважна більшість думок має лірично-тужливий характер, який виражається наспівною кантиленою з оспівуванням та ходами по тризвукам, невеликим звуковим діапазоном.

Необхідно зазначити, що в умовах культурного діалогу між Україною та Польщею, саме жанру думки належить функція центра взаємодії, що акумулював семантичні надбання культурного ареалу двох країн. Він виник на межі XVIII–XIX ст. у польському середовищі на українських і польських теренах та спочатку означав синонім української ліричної пісні, а згодом – пісню елегійно-журливого характеру українського походження. До професійного різновиду думки зверталось багато відомих композиторів, проте найбільш улюбленим цей жанр став в творчості польських та українських композиторів: Ф. Шопена, С. Монюшка, В. Фрімана, М. Завадського, А. Коципінського, В. Заремби, М. Лисенка, В. Барвінського та інших.

Навколо жанрів фортепіанної і камерно-вокальної музики сконцентрували свою творчість подільські композитори, послідовники Коципінського. Талановитим композитором, педагогом, людиною з непересічним талантом, представником польського дворянського роду був Владислав Іванович Заремба (1833-1902). Народився майбутній композитор в місті Дунаївці, що на Поділлі в збіднілій шляхетській сім'ї. Дитинство та юність також пройшли на Поділлі, де він «поріднився з самобутніми народними подільськими піснями» [7]. Переїхавши із сім'єю в 1846 році до Кам'янця-Подільського, він зміг навчатись у відомих музикантів та педагогів, зокрема у Антона Коципінського та здобути хорошу освіту. Починаючи з 1855 року Заремба працював органістом в Кам'янець-Подільському кафедральному костелі та викладав фортепіано. Ймовірно, через пропаганду польських революційних ідей, Заремба зазнає переслідування з боку місцевої поліції, що спонукає його в 1856 році переїхати до Житомира, а згодом і до Києва. Молодий композитор розпочинає активну музично-педагогічну й композиторську діяльність.

Його перу належать кращі взірці українського романсу салонно-побутової музичного часу та обробки пісень для голосу й фортепіано – «Повій, вітре, на Вкраїну», «Дивлюсь я на небо», «Сонце низенько, вечір близенько», «Віють вітри», «Ой, не ходи, Грицю» та інші. «У жанрі вокальної обробки В. Заремба дав нове життя тим мелодіям, які були популярні в його середовищі» [3, с. 172].

Два вектори у розвитку творчості Заремби відзначає мистецтвознавець Тетяна Круліковська – польський та український із спільною метою – зацікавити національними традиціями та зберегти їх,

прагнути до національної свободи в складних умовах політичних та ідеологічних конфліктів, розвивати культурні надбання, формувати музичний професіоналізм, створювати професійні композиторські та виконавські школи в Україні [3, с. 173]. З педагогічною ціллю створює композитор два збірники – вокальний «Пісенник для наших дітей» і фортепіанний «Маленький Падеревський». «У часи, коли кожен приклад в підручниках, який можна було трактувати як польське національне виховання, переслідувався владою, створення цієї збірки було надто сміливим кроком, спрямованим на виховання та збереження національних традицій» [3, с. 168]. Заремба звертається й до творчості Великого Кобзаря та пише вокальну збірку «Кобзар Тараса Шевченка», що включає 30 творів. Композитор глибоко проникає в складний внутрішній світ героїв Кобзаря та змальовує їх музичними фарбами.

Яскравим представником польсько-української культури на Поділлі став Михайло Завадський (1828-1887) – композитор, педагог і піаніст польського походження. У творчому доробку композитора понад 500 фортепіанних творів, серед яких 2 фортепіанні рапсодії, 4 запорізькі марші, 42 шумки, 30 думок, 45 чабарашок, козачки, польки, мазурки, вальси та інші. Він одним із перших українських композиторів звернувся до жанру фортепіанної думки. Твори композитора пронизані українськими народними елементами – речитативністю, імпровізаційністю фактури, зіставленням паралельних тональностей тощо. Жанру фортепіанної мазурки Завадський також надає рис українського народного танцю, «майже не використовує типових жанрово-ритмічних формул мазурки, унаслідок чого цей твір втрачає характеристичності польського танцю» [4, с. 127].

Почесне місце в розвитку національної культури на Поділлі належить видатному музичному діячеві, педагогу, композитору, відомому в Європі кінця ХІХ – початку ХХ століття професору Тадеушу (Фадю) Дионисовичу Ганицькому. З його майже легендарним ім'ям пов'язане становлення професійної освіти в Кам'янці-Подільському, яка на той час була у досить складних умовах. Тадеуш походить із досить заможної та знатної сім'ї, предки переїхали на Поділля з Польщі в середині ХVІ століття. Батьки намагалися дати своїм дітям професійну освіту не лише в навчальних закладах України, але й інших країн. Тому Тадеуш закінчує Академію музики в Берліні, успішно концертує у Німеччині, виступає солістом Берлінського симфонічного оркестру та, навіть, створює власний невеликий оркестр.

У 1894 році Ганицький переїжджає до Варшави й створює низку методичних праць, серед яких «Щоденні вправи для скрипки», історично-теоретична розробка «Початок і розвиток інструментальної музики і симфонії», а також ряд концертних творів для скрипки, зокрема «Концертну мазурку», що здобула широку популярність.

Отримавши чудову європейську освіту, в 1903 році Ганицький повернувся в Україну (Кам'янець-Подільський), де впроваджував європейські класичні принципи виконавства і педагогіки та утвердив свою музично-педагогічну школу, що опиралася на міцний методико-теоретичний

фундамент. Він пише ряд хоровихобробокпольських та українських пісень, аранжування для струнного ансамблю та симфонічного оркестру та ряд п'єс для скрипки, фортепіано, струнного ансамблю тощо. Загальнотворчийкомпозиторський стиль Ганицького В. Іванов позначає, як такий, що «сформувався і розвивався у кращих традиціях західноєвропейської й вітчизняної творчої школи» [1, с. 105].

Таким чином, творчість подільських композиторів вирізнялася високим професіоналізмом, опорою на західноєвропейські традиції письма, оскільки переважна більшість митців отримала чудову європейську освіту. Разом з тим, композитори хоча й мали переважнопольське походження, але застосовували українську народну пісенність, національні інтонеми та танцювальні жанри.

Література

1. Іванов В. *ТадеушГаницький*. Вінниця: ВМГО «Розвиток», 2007. 124 с.
2. Коципінський А. *Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії*, Київ, Кам'янець-Подільський, 1862. 306 с.
3. Круліковська Т. Портрет Владислава Заремби крізь призму вокальної творчості. *Київське музикознавство*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, 2019. Вип. 58. С. 162-174.
4. Лігус О. Танцювальні жанри в українській фортепіанній творчості епохи романтизму: проблема жанрової еволюції. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 125–130
5. Музыкальнаяэнциклопедия в 6 томах / ред. Ю. В. Келдыша. Москва: Советскаяэнциклопедия, 1973–1982. Том 3: Коципинский А. С. 384.
6. РимарР. Роль діячів культури польського походження в музичному житті подільського краю (друга половина ХІХ – початок ХХ століття). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського.Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль. 2005. № 2 (14). С. 18-24.
7. Старенький І. Кам'янецький піаніст. *Кам'янецький часопис «Ключ»*. 30.10.2015. URL: <https://klyuch.com.ua/articles/history/kamyanetskyu-pianist/> (дата звернення: 15.04.2020).

Утіна Анна Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,

завідувач відділом МТД

Константинівської школи мистецтв

Донецької області (Константинівка, Україна)

ВИКОРИСТАННЯ АСОЦІАТИВНОГО МИСЛЕННЯ

ПРИ ВИЗНАЧЕННІ ТРИЗВУКІВ ТА ЇХ ОБЕРНЕНЬ НА СЛУХ

Одна з найважливіших тем музично-теоретичного циклу, що вивчається у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, це «Акорди». Цій темі присвячено багато уваги з боку викладачів, методистів та науковців. Численні дефініції дають уявлення про сутність поняття та еволюцію у його тлумаченні. Як приклад наведу визначення Ю. Тюліна, що датується 1937 роком, та колективу харківських авторів, яке фігурує в «Українському словнику музичних термінів», надрукованому у 2008 році: «одночасне сполучення як мінімум трьох тонів, розташованих по терціях» та

«комплекс тонів, який утворює конструктивно цілісну одиницю музичної тканини».

Досить різноманітними є і класифікації акордів, що спираються на структурні параметри: терцієві та нетерцієві, однорідно-інтервальні та неоднорідно-інтервальні, терцієво-секстові, кварто-квінтові, секундові та змішані. Оскільки в ПСМНЗ вивчають тільки акорди терцієво-секстової структури, то надалі ми будемо говорити лише про них.

При вивченні акордів зазвичай в центрі уваги знаходяться два моменти: їх нотна фіксація та слухове розпізнавання. Техніка письмового запису тризвуків, секстакордів та квартсекстакордів передбачає наступну послідовність: спочатку визначення «скелету» акорду, тобто нот, з яких складається акорд – без знаків, а далі – підрахунок кількості півтонів в кожному інтервалі. Кількість напівтонів учні вивчають під час ознайомлення з таблицею «Інтервали», про їхнє засвоєння мова йшла у моїй статті «Асоціативне мислення як провідний метод визначення інтервалів на слух». Що ж стосується слухового розпізнавання акордів, то для цього знати кількість напівтонів не обов'язково, адже в цьому випадку акцент зміщується на цілісність сприйняття, на фонізм співзвуччя.

На цьому наголошують багато методистів-сольфеджистів, зокрема, О. Давидова зазначає: «сприйняття гармонічних співзвуч повинно бути засновано на відчутті та впізнаванні їх за забарвленням звуку». Цю позицію відстоювала і Валентина Миколаївна Ситнікова – викладач Костянтинівської школи мистецтв. Своєю багаторічною плідною працею вона доводила, що трирічні учні визначають акорди на слух на тому ж рівні, що і випускники. Основа її методики полягала у використанні асоціативного мислення, яке допомагає учням запам'ятовувати акорди, спираючись на власні почуття та емоції. За цією методикою однією з перших навчалася і автор доповіді.

Методисти А. Барабошкіна та Н. Котікова дотримуються думки про те, що «до ознайомлення з інтервальною будовою акордів слід переходити лише після того, як вони будуть міцно засвоєні слухом», та застерігають від «мелодичного» способу слухового розпізнавання акордів: «При слуховому аналізі інтервалів та акордів, взятих у гармонічному звучанні, педагоги рідко звертають увагу на характер співзвуччя. Частіше вони орієнтують учнів на приспівування кожного звуку, що фактично не розвиває гармонічний слух і не знайомить з особливістю звучання кожного інтервалу чи акорду». Однак повністю відмовлятися від проспівування звуків акорду недоцільно. Цей прийом може бути ефективним на підготовчій стадії роботи – при виконанні інтонаційних вправ. Так, В. М. Ситнікова вважала доречним проспівування акордів (за аналогією з інтервалами) як початкових мелодичних зворотів відомих пісень. Створена нею асоціативна таблиця акордів мала наступний вигляд (таблиця 1).

Навчаючись за цією таблицею, авторка доповіді на момент навчання (1993-2002) не відчувала розрив між власними пісенними вподобаннями та пропонованими вчителем, тому що приклади були взяті із концертного репертуару старшого хору, керівником якого була Валентина Миколаївна

(«Улюблений джаз»), з власного вокального репертуару викладача («Підмосковні вечори»), з номерів, обраних для дво-, три- та чотириголосного співу на заняттях сольфеджіо та підбору акомпанементу. Природно, що майже за двадцять років вказані пісенні приклади втратили актуальність. Намагаючись оновити музичні приклади в таблиці, авторка доповіді обирала такі пісні, які містяться у сучасних навчальних посібниках або вивчаються дітьми на уроках музичної літератури в розділі «Український музичний фольклор», налаштовуючи тим самим міжпредметні зв'язки:

В5/3 – «Добрий вечір, дівчино»

М5/3 – «Десять тут була подоляночка», або «Туман Ярм»

В6 – «Ой на горі цигани стояли»

М6 – «Вечір на дворі»

В6/4 – «І шумить, і гуде»

М6/4 – «Ой учора із вечора»

Однак в процесі підбору українських пісень виникла проблема відшукати автентичні зразки із інтонаціями зменшеного та збільшеного тризвуків, особливо на початку мелодій. До того, ж невирішеною залишалася проблема розвитку гармонічного слуху. Тож, було вирішено піти іншим шляхом та, використавши евристичний метод навчання, сконцентрувати увагу учнів на власних почуттях та емоційному стані під час прослуховування тризвучних акордів.

При сприйнятті звучання збільшеного та зменшеного тризвуків більшість учнів зазначала, що вони відчують певний дискомфорт. Розмірковуючи, чому збільшений тризвук отримав свою назву, учні використовували епітети «широкий»; «надутий»; «такий, що вибухне»; «такий, що розкривається». На питання «чому розкривається акорд?» було надана логічну відповідь «Тому, що йому спекотно». Тож, для позначення збільшеного тризвуку використовуємо асоціацію «Спекотно», а зменшеного тризвуку, по контрасту з цим, – «Холодно». Як правило, учні демонструють жестами відчуття холоду та спеки, реалізуючи свої акторські здібності. Намагаємось відчувати саме забарвлення акорду, проспівувати «Спекот-но» або «Хо-лод-но» лише тоді, коли є труднощі із визначенням акордів.

Отримані слухові враження учнів підкріплюємо зоровими. Перші кроки у поєднанні слухових та зорових асоціацій при визначенні акордів на слух були зроблені В. М. Ситніковою: як бачимо в таблиці, мажорний тризвук втілюється через образ доброго та позитивно налаштованого Кота Леопольда, а мінорний – через образ бешкетників-мишей з циклу мультфільмів «Кіт Леопольд». Однак, як і у випадку з піснями, радянський мультфільм не викликає у сучасних дітей чітких асоціацій, тож, асоціативним джерелом ми обрали героїв популярного сьогодні мультфільму «Мадагаскар».

Так, для позначення збільшеного та зменшеного тризвуків були обрані Глорія (товстенька бегемотиха) та Мелман (жираф з тонкою шиєю). Алекс – спритний лев, який завжди посміхається та дивує публіку акробатичними трюками, символізує мажорний тризвук, а Марті – зебра, який обожає розважатися, але часто сумує від нестачі уваги, – мінорний. За іншими

героями мультфільму – лемурами Мортом та королем Джуліаном – закріплюємо, відповідно, секстакорд і квартсекстакорд: вибір маленького лемура Морта для позначення секстакорду був обумовлений тим, що в основі акорду – інтервал терція, кварта ж має ширший діапазон і тому лемури Джуліан – «вищий» за Морта. Таким чином, звучання акорду має викликати в учнів зорову асоціацію та сприяти розвитку емоційного інтелекту.

Для проспівування акордів під час інтонаційних вправ були обрані почуття олюднених героїв мультфільму, їх фізичний та емоційний стан (таблиця 2).

Розпізнавання акордів на слух на уроках сольфеджіо ми поєднуємо з вивченням англійської мови. Доцільність інтеграції англійської мови та музично-теоретичних дисциплін ми вже обговорювали в попередніх статтях. З 01 вересня 2020 року в Костянтинівській школі мистецтв офіційно розпочалось викладання інтеграційного курсу «Музична грамота і англійська мова», автором якого є автор доповіді. Впродовж чотирьох років (2016–2020), в процесі пошукової роботи, було зібрано матеріал, який став основою навчальної програми. Бесіди з батьками учнів-першокласників показали, що вони не тільки не забороняють своїм чадам відвідувати курс, а й приємно вражені можливістю вивчення музичної грамоти паралельно з іноземною мовою, володіння якої в наші дні є «*musthave*» для кожної культурної людини.

Тож, в рамках розробки методичного забезпечення предмету «Музична грамота і англійська мова» було вирішено продовжити роботу над створенням асоціативних таблиць з використанням англійської мови. Так само, як і у таблиці інтервалів, було знайдено слова-епітети, що віддзеркалюють почуття героїв мультфільму «Мадагаскар», їх фізичний та емоційний стан. З метою використання таблиці в інтонаційних вправах кількість нот акордів узгоджено із кількістю складів, необхідних для проспівування акорду (таблиця 3).

Метод вивчення звукового забарвлення співзвуч та одночасного засвоєння англійських слів з метою вільного оперування ними при створенні асоціацій полягає у виконанні спеціальних форм роботи, які були розглянуті авторкою доповіді на обласному методичному занятті для викладачів музично-теоретичних дисциплін Донецької у 2017 році. Відео-урок за темою «Особливості засвоєння емоційних позначень в музиці», проведений з учнями третього класу, які навчаються за восьмирічною програмою, зайняв I місце на V Всеукраїнському конкурсі-фестивалі музичного мистецтва «Art-Dominanta» (м. Харків) в номінації «Методична майстерність» у 2018 році. Серед презентованих форм роботи були наступні:

1. Спів пісні «A touch of blue» англійською мовою з поясненням слова **blue**, що означає синій колір, а також сумний настрої:

Oh, boo – hoo! (кахи-кахи)

Think I have a flu. (Здається, я захворіла)

It's a nice day, but I can't play, (Такий чудовий день, але я не можу гуляти)

I'm so blue (Мені так сумно)

2. Аналіз на слух емоцій, втілених у музиці:

а) підбір зображення, відповідного настрою п'єси В. Соляникова «Годиннички» – sun/ cloud;

б) бесіда про емоції, що викликає музика, в якій світить сонечко: радість, щастя, веселощі;

в) прослуховування п'єси В. Соляникова «Легкий сум» без попереднього оголошення назви твору –sun/ cloud;

г) бесіда про емоції, що викликає музика, в якій немов небо затягнуте хмаринками: сум, нудьга, самотність.

3. Робота із картками – збирання слів «sun», «cloud» з перемішаних букв.

4. Знайомство зі словами-емоціями, почуттями та розподіл їх на позитивні та негативні (таблиця 4).

5. Закріплення вивчених слів через спів пісень з циклу «Емоції» (музика А. Утіної, вірші О. Пилипенко). Спів супроводжується демонстрацією учнями карток Г. Домана, які ілюструють зміст емоції кожного віршу. Також нові для дітей англійські слова поєднуються з вже знайомими, а саме, із назвами тварин, які вивчалися у першому класі, частково, під час знайомства з октавами та регістрами, частково, під час вивчення інших тем (таблиця 5): *Самотній динозавр – alonelydinosaur; Щасливий бегемот – ahappyhippo; Заздрість зайчика – anenviousbunny; Добрий пес – akinddog; Розлючена білка – anangrysqlquirrel; Свинки у захваті – Delightedpigs; Сумний віслучок – asaddonkey; Допитливий котик – aninterestedcat;*

6. Закріплення вивчених та повторення вже відомих слів через виконання завдань із словами:

а) визначення відповідності емоцій словам: *nice, angry, kind, sad*;

б) складання слів-емоцій з окремих букв: *happy, sad*;

в) утворення словосполучень із фрагментів зображень: *Funnysun, Nicemice, Gladcat, Angryeagle, Charmingchild, Pinkcow* (таблиця 6).

7. Виконання пісень – сумної «Rain, goaway» та веселої «Earlymorning» Д. Агая – із супроводом фортепіано, при цьому акомпанемент не дублює мелодію, що є корисним засобом розвитку слуху, на думку деяких методистів, як то, наприклад, А. Барабошкіна та Н. Котікова.

Таким чином, завдяки попередньому знайомству зі словами-емоціями на прикладі музичних творів учням легше та природніше вивчати слова-емоції, знайдені для співу тризвуків та їх обернень, та в подальшому продовжити роботу з акордами у тональності з тими ж героями. Ці вміння та знання англійської мови дають змогу співати на уроках сольфеджіо улюблені англомовні пісні або створювати музику до англомовних віршів із використанням вивчених тризвучних акордів.

Каданцева Наталя Борисівна,
*соліст Одеського національного театру опери та балету,
викладач ОНМА імені А.В.Нежданової (Одеса, Україна)*

Камерний спів як «театр одного актора» і засіб самовиховання для артиста

Камерний початок оперного жанру був відроджений в «усіченому» варіанті на початку ХІХ сторіччя, коли практика «пісенних вінків» бідермайєра і романтизму допустила до нового етапу життя забуті (і неназвані в указану добу!) основи мадригального співу, в якому релігійно-міфологічна символіка складала метафоричні поєднання з буттєво-реалістично полаваними образами. Приклад – найвідоміші цикли Ф.Шуберта, які не можуть вирішуватися в почуттєвій достовірності переживань згідно з текстовими перипетіями, що описують путі юнака, неспроможного «упіймати птаха щастя», але усвідомлюючого серйозність випробувань, на які прирекли обставини і життєві перетини. Минаючи елементи текстових і музично-тематичних пробудов «Прекрасної мельничихи», вказуємо тільки на два моменти: алегорія «мельничного діла», у фольклорі усіх народів пов'язаного з пограниччям дії сил добра і зла, «злиття» образу автора тексту (Мюллер – з німецької «мельник») і персоналії циклу, а також «невловимість» обсягу струмка, на дні якого (!?) опиняється герой, втративши кохання.

Останнє – це вже видіння «свтової ріки», міфологічного виміру буттєво поданих подій. І звідси – вокальність Шуберта, з прихованою (церковною!) поліфонією, що потребує «відстороненої» гри, яка складає передчуття «відчуження» від особистісного у структурі персонажа у театрі модерну. І в співі – тренаж на церковність: не життєподоба емоційних вібрацій, але витриманість ритуалізованого співу, що визиває дидактичні показники у вираженні. А це – вже самовиховання для артиста, що представляє ці камерні, але проникнені високою алегоричною навантаженістю пісні-притчі Шуберта і його спадкоємців у названому жанрі.

Секція 4: Музикознавчі аспекти сучасного наукового дискурсу

Рыжова О.А.,
доцент кафедри спеціального фортепіано ОНМА
імені А.В.Нежданової (Одеса, Україна)

Поэтизация польских народно-танцевальных мотивов в творчестве Б.И. Лятошинского

В современной европейской музыкальной культуре имя гениального украинского композитора Б.И.Лятошинского заняло прочное место в пантеоне национальных символов украинской культуры. Особость позиции Лятошинского осознается в разных измерениях. Во-первых, это *скрябинизм*

Лятошинского, который *оппонирует* Скрябину, исповедовавшего абсолютный афольклоризм, настойчивым обращением к украинскому, славянскому в целом и фольклору народов мира. Этот «фольклорный космополитизм» Лятошинского соотносим с позицией М.Равеля, Д.Мийо, однако очевидна его *славянская доминанта*.

Во-вторых, славяноцентризм фольклорных прерогатив Лятошинского обнаруживает особый интерес к проополифоническим его формам, то есть выделяя в нем интеллектуальный стержень и тем противостоя футуристически-примитивистским тенденциям, чрезвычайно влиятельным в XX в. (от Стравинского до Бартока и Скрябина в современном окружении). Поэтому не «варварская спонтанность», но выверенная и осознанная дифференциация Единого сущего – в центре внимания композитора, Лятошинский ищет *цивилизационные* начала славянского мировидения, как это во вселенском качестве исповедывал А.Скрябин, как пропагандировал высокоталантливый польский исследователь и композитор Л.Роговский (о котором представлен замечательный очерк профессора М.Дембской), как завещал в блеске оригинальнейшего украинского «палестринизма» творец удивительного «Щедрика» Н.Леонтович.

В-третьих, Лятошинский способствовал своим творчеством и своими педагогическими усилиями широчайшей европеизации музыкального мира Украины, в том числе это подход к фортепианному исполнительству, которое, по заветам Н. Лысенко-пианиста, опиралось на «рояльность» мышления листовского типа, с одной стороны. А с другой, сохраняла тот «клавирный привкус» салонности усадебного музицирования, струнно-подобного «перле» в игре, которые связывали фортепианные сочинения со звуковым миром инструментов лютневой группы – типа бандуры-кобзы, торбана, которые сохраняли и сохраняют живую связь времен «козацької доби» и ее шляхетством с «машинностью» XX столетия.

В этом плане показателен «галлисизм» Лятошинского, у которого обращение к польским мелодиям, например, сопровождался к особому интересу к танцевально-моторным ее образцам, которых танцевальное преломление совершенно не отодвигало от сакральности, от лирической восторженности общего тонуса их подачи. Исполнители Славянской сюиты, Славянского концерта Лятошинского должны осознавать эту балетно-приподнятую моторность польских напевов, положенных в основу названных и других сочинений композитора.

Концерты, конкурсы, фестивали всё полнее раскрывают ментальную глубину и национальную самобытность этого уникального Мастера. 125-летие со дня рождения Б.И.Лятошинского мотивирует музыковедческую мысль более глубоко исследовать национальные истоки его творчества, вобравшие глубинные пласты славянской музыки.

В этом плане особое внимание привлекает претворение польских национально-танцевальных мотивов в Славянском концерте для фортепиано с оркестром ... и симфоническая баллада «Гражина». В последней из названных задействована культурная механика памяти о праславянском

корне всего славянского расового круга, который связан с родительским статусом литовского и латышского этносов по отношению как к западным, так и восточным славянским народам. И «срединность» украинского фольклора создала особые условия в музыке Лятошинского для продвижения идеи единства и взаимодействия наций, отмеченных касанием «сарматской культуры» великих поэм А. Мицкевича.

В. Соколова

Кандидат педагог. наук,
старший преподаватель ОНМА
имени А. В. Неждановой,
(Одесса, Украина)

<mailto:asmoonlux@gmail.com> **Вокальная музыка в английской придворной Маске и Антимаске**

Постановка проблемы. Сохранившиеся тексты придворных английских Масок первой половины XVII века немногочисленны, но бесценны, так как способны дать яркое представление о поэзии, инструментальной музыке, вокале и танцах, как основных составляющих этого жанра. Известный американско-британский поэт, драматург и литературный критик Томас Стернз Элиот (T. S. Elliot), упоминая английские Маски, написанные Б. Джонсоном, утверждал, что «их с удовольствием сможет прочесть любой, кто возьмет на себя смелость вообразить действие с музыкой, песнями, танцами, костюмами, и декорациями, сделанными по эскизам великого Иниго Джонса» [1,14]. Б. Джонсон, английский поэт и писатель, фаворит Якова I, как и другие менее известные авторы и «постановщики» Масок, оставляли на полях текстов значимую информацию о визуальном аспекте каждого представления. Однако записи Б. Джонсона представляют собой сравнительно скудные описания музыки, используемой в Масках. В целом, известно, что музыку для песен в Масках писали такие композиторы, как Альфонсо Феррабоско, Томас Кэмпбелл, Джон Копрарио, Николас Ланье и Джон Дауленд.

В XX веке исследователи творчества Б. Джонсона и жанра Масок в Англии проделали масштабную работу по восстановлению сохранившихся текстов Масок. Так, часть нотных текстов сольных песен, входивших в ранние Маски, написанные Б. Джонсоном, содержатся в сборнике «Айрес» («Ayres»), составленном А. Феррабоско-младшим в 1609 году, который впоследствии был перепечатан и опубликован английским священником и учителем Эдмундом Феллоузом (Edmund Fellowes) в сборнике «Английская школа композиторов лютеран» в 1927 году [2], а также А. Дж. Саболом (A. J. Sabol) в «Песнях и танцах для Масок времен королей Стюартов» [3]. С тех пор появились исследования о рукописях XVII века, которые содержали музыку, написанную в первой половине XVII века, в том числе и музыку, написанную для представлений Масок. Описание Антимасок и танцев были дополнены детальными рассказами о танцах, исполняемых на сцене

королевского дворца Уайт-Холла. Место и роль песен в Масках очевидна и значительна, когда они рассматриваются в контексте целостности всего представления.

Анализ последних исследований и публикаций. Исследования, относящиеся к анализу музыкального материала придворных Масок, появлялись крайне редко, в большей степени в виде эссе или небольших статей в различных журналах. На протяжении нескольких столетий не было предпринято научно-обоснованных попыток исследовать такой феномен как музыка, написанная для Масок в первой половине XVII столетия. Позже этот недостаток был восполнен. Объемные труды по данной тематике были написаны Гербертом Артуром Эвансом, Барбарой Равельхофер, Дэвидом Фуллером, Питером Волсом. Исследователи дали объективную оценку вокальной музыке, написанной английскими композиторами придворных Масок.

Цель статьи: выявить музыкально-стилистическую специфику вокальной музыки в придворной английской Маске и Антимаске путем обращения к литературным источникам, обладающим необходимой репрезентативностью.

Изложение основного материала. Королева Анна Датская, жена Якова I Стюарта, любившая зрелища и снискавшая славу опытной танцовщицы, становится главным генератором идей, которые часто ложились в сюжетную основу многих постановок Масок, которые с успехом ставились на сцене королевского дворца Уайт-Холла. Фаворитами Королевы Анны Датской были Бен Джонсон, который писал сценарии для Масок, а также известный английский архитектор и дизайнер Иниго Джонс. Именно они создавали элитные придворные развлечения, поражающие воображение роскошью, о которых были наслышаны и на европейском континенте. Придворные развлечения Масок представляли собой церемониальную и праздничную идеализацию политической жизни королевского двора. Маски часто были приурочены к праздничному или весомому политическому событию [4].

Антимаска явилась изобретением культового «сценариста» Масок на сцене королевского дворца Уайт-Холла Бенджамина Джонсона. Антимаска Б. Джонсона – это прелюдия или пролог к основной части Маски. Как правило, в Антимаске были задействованы профессиональные актеры, специально нанятые сценаристами для королевских представлений. Мир Антимаски – Зло. Мир Маски – Добро, Порядок и Гармония. Антимаска – лжемаска, фарс, комедия, мир каламбура, хаоса, дисгармонии, уродства, который противопоставлялся миру, где царила добродетель, истинная красота, гармония и величие Короля. В конечном итоге, хаос уничтожался добродетелью и героизмом, который был присущ основным персонажам Маски.

Ранние Антимаски Б. Джонсона были написаны на античный сюжет, как правило ядро Антимаски составляла танцевальная композиция, также выполненная в античном стиле. Костюмы, в которых танцевали

профессиональные актеры, были выполнены в смешанном (современном и античном) стиле [4].

Поздние Антимаски Б. Джонсона наполнены острой социальной сатирой, комедийными и пасторальными элементами, а главные герои все меньше связаны с мифическим и сверхъестественным миром. В Антимасках, помимо танца, могли звучать и песни речитативно-декламационного характера. Таким образом, Антимаска Б. Джонсона со временем подвергается трансформации, видоизменяется, приобретая ранее несвойственные ей черты.

Основным выразительным средством Антимаски обычно являлась форма танца. Считалось, что танец – вид искусства, способный выразить гротескный характер Антимаски. Б. Джонсон выступал против вокальных номеров в Антимаске, полагая, что в Антимаске мало место для вокала, а любая форма вокальной музыки – путь к Истине, Красоте и Гармонии. Отсутствие вокальной музыки в Антимаске можно объяснить и фундаментальным различием между Антимаской и самой Маской. Танец предоставлял возможность предельно точно выразить извращенность натуры. В то же самое время, мелодичное пение в самой Маске воспринималось зрителями как проявление гармонии, царившей в королевском дворе [6].

Можно выделить три совершенно разных типа песен, написанных для придворных развлечений королевского двора Стюартов. Во-первых, это многоголосные песни (по существу, полифоническая форма). Именно этому стилю песен был привержен композитор Дж. Дауленд. В отличие от Дж. Дауленда, Т. Кэмпбелл отстаивал право на существование одноголосной песни с незамысловатой вокальной партией и несложным аккомпанементом в аккордовом изложении. Стиль Т. Кэмпбелла – короткие, но содержательные поэтические эпиграммы, в которых отточена композиционная, ритмическая и словесная техника. Эпиграммы были положены на незамысловатую, но приятную на слух мелодию. Третий тип песен, широко используемый в Антимасках, известен как речитативный, основанный на стремлении приблизиться к интонациям естественной речи, где голос вокалиста подражает гибкости разговорной речи.

Интересно заметить, что английский поэт и историк Сэмюэл Дэниел, автор многочисленных Масок, имеющий особенный успех в королевском дворе, в 1610 году написал Маску «Тетис» (Tethys' Festival), по случаю совершеннолетия принца Генри, сына Якова I и Анны Датской. С. Дэниел также вводит Антимаску, претворяя основное действие Маски.

Однако Антимаска С. Дэниеля концептуально отличается от Антимасок Б. Джонсона, являясь «мягкой прелюдией», менее контрастирующей формой по отношению к форме самой Маски. Антимаска начинается с песни в сопровождении лютни.

Насколько можно судить по сохранившимся текстам, Антимаска С. Дэниела контрастно, структурно и функционально незначительно отличается от основной части Маски. Первая песня была написана для 12 голосов в

сопровождении двух лютней [7]. С. Дэниель гордился тем, что в отличие от Б. Джонсона, не нанимал профессиональных актеров для исполнения Антимасок, а прибегал к помощи придворных короля – джентльменов, известных королевскому двору своей добродетельностью [8].

С. Даниэль дистанцировался от формы Антимаски, разработанной Б. Джонсоном, приемля концепцию мягкого контраста, которая также прослеживается в другой его Маске «Видение двенадцати богинь» («The Vision of the Twelve Goddesses»). Однако постепенное, но неуклонное развитие жанра Маски приводит к усилению контраста между Антимаской и Маской.

Так, по задумке Б. Джонсона в «Маске королев» («Masque of Queens»), впервые поставленной на сцене Уайт-Холла в 1609 году, вместо привычных живописных декораций и танцем с отменной хореографией в исполнении придворных Его Величества, которым обычно начиналась Маска, зрители увидели иную сцену: «картину ада, который пылал и дымился, а дым доставал до самого потолка зала» [9]. Под музыку «адского же характера внезапно появились одиннадцать ведьм», олицетворяющих Невежество, Недоверие и Хаос. Они странно двигались и отчаянно жестикулировали. Это был завораживающий и, вместе с тем, отвратительный танец. Заклинание ведьм, написанное в размере пятистопного ямба, придает Антимаске зловещий характер: «Быстро приходи, нас встретят, из озер и из болот, из скал и из леса, из пещер, из церковных дворов, из могил, из темницы, из-за деревьев, встретят те, кто умер, мы здесь!», [4, С. 145] – скандируют они. Это демоническая пародия на религиозный ритуал.

После исполнения двух танцев, ведьмы, окутанные дымом, исчезали, не оставив после себя никаких воспоминаний. Образ ведьм, облаченных в одинаковые одежды, в исполнении профессиональных танцоров, атмосферная музыка, создающая эффект устрашения – является универсальным символом, своеобразной эстетикой королевского двора Стюартов, который противопоставлял Хаос – Порядку. В «Маске королев» двенадцать добродетельных королев исполнили три песни, первую из которых Б. Джонсон характеризует как триумфальную музыку Осени. [10]. Мелодичные песни, звучащие в основной части «Маски королев», резко контрастируют с музыкой Антимаски, где настойчиво и волнообразно повторяется угловатый ритмический рисунок.

Антимаска в Маске «Меркурий, спасенный от придворных алхимиков» («Mercury Vindicated from the Alchemists at Court»), поставленная во дворце Уайт-холла 6 января 1615 года, одна из немногих «зрелищных и неординарных» Масок, в которой, по задумке Б. Джонсона, главные персонажи поют и танцуют. Алхимия, в понимании Б. Джонсона, – шарлатанство. Маска представляет собой острую сатирическую комедию. В Антимаске действие происходит в алхимической лаборатории, где главные герои предстают в образе двенадцати алхимических фигур и двенадцати «несовершенных существ». Песня Циклопа, звучащая в Антимаске, — это своеобразная песня-оберег: «Мягкий, тонкий огонь, теперь сделай свою

часть, помощи слабой натуре, хромяющей из-за возраста» [Интернет-ресурс]. Функция Антимаски, в данном случае, реализуется в противопоставлении фальшивого искусства (алхимии) настоящему искусству. Как и ведьмы в «Маске королев», алхимики изгоняются со сцены, и с этого момента, сцена превращается в некое подобие изумительной по красоте, беседке. Основная функция Антимаски выполнена [11].

«Ирландская Маска» («The Irish Masque at Court») была поставлена в Уайт-Холле в 1613 году в честь свадьбы Роберта Карра, фаворита Короля [Якова I](#). В «Ирландской Маске» принимали участие профессиональные актеры, а также шотландские придворные. Придворные изображали ирландских аристократов, которые выступали в основной части Маски, а профессиональные актеры – ирландских лакеев, выступающих в Антимаске. Отличительной чертой «Ирландской Маски» было отсутствие в ней женщин, а также любых других членов королевской семьи. Король Яков I являлся главным инвестором придворного развлечения. Финансовые вложения в «Ирландскую Маску» разительно отличались от предыдущих в меньшую сторону, Англия переживала не лучшие времена, и Королю Якову I приходилось экономить.

Дизайнер И. Джонс, отвечающий за костюмы, декорации и сценические эффекты, в это время путешествовал по Италии и не мог принять участия в подготовке к представлению. Это означало, что Маска, в значительной степени, отличалась более простым сценическим дизайном. «Ирландская маска» открывалась Антимаской, в которой четыре ирландских персонажа (Деннис, Доннелл, Дермок и Патрик) появлялись на сцене и требовали доступа к королю. Они неоднократно ссорились между собой, пытаясь договориться о том, кто первый обратится к Его Величеству. Музыканты, принимавшие участие в сценах Маски, были одеты в костюмы, по стилю напоминающую одежду англо-ирландских аристократов. Маска заканчивалась без обычного совместного финального танца со зрителями (revel). Вероятно, финальный танец выпал из общего контекста из-за отсутствия в зале аристократов высокого ранга, способных пригласить на танец женщин, принадлежащих к членам королевской семьи, не нарушив при этом правил приличий королевского двора.

Сюжет Антимаски представляет собой смесь грубого, непочтительного юмора и действий анти-добродетельных персонажей. В то же время, в текстах Антимаски можно разглядеть признаки угрозы социального беспорядка и насилия, грозящего королевству, однако такого рода угроза быстро подавлялись решительными действиями главных героев Маски. Можно с уверенностью утверждать, что текст «Ирландской Маски» отражают беспокойство, которые испытывал королевский двор по поводу событий, происходивших в Ирландии. Таким образом, Антимаска, в рамках «Ирландской Маски» несла в себе очевидный политический подтекст. Изгнание грубых, враждебных ирландских персонажей создавало картину гармоничного союза между Англией, Шотландией и Ирландией. Интересно отметить, что ирландский язык (Gaelic) звучит в «Ирландской Маске» в виде

нескольких заимствованных слов на англо-ирландском диалекте: «саpail» (лошади), «bonny-clabber» (простокваша) и «uisce beatha» (виски) [12].

Контраст между Антимаской и Маской в «Ирландской Маске» достигается в основном посредством сопоставления двух типов ирландской музыки: грубоватой народной музыки и достойной музыки бардов. Две, небольших по размеру, песни в основной Маске были исполнены бардами, в сопровождении двух арф, тогда как в Антимаске шесть человек танцевали «под дудку и прочую грубую музыку, лишь после этого была исполнена песня» [12].

«Ирландская Маска» была поставлена повторно 3 января 1614 года, а 6 января 1614 года, в рамках тех же свадебных торжеств, на суд королевского двора была вынесена «Маска цветов». В Антимаске, предшествующей «Маске Цветов», присутствовал Силенус, старый толстяк, одетый в малиновый атласный дублет без воротника, с внушительным животом, красным опухшим лицом, большим носом, седой бородой, лысиной и маленькими рогами. Другой персонаж, Каваша, носил шапку из красной ткани, шапка была крепко подвязана под подбородком и увенчивалась двумя отверстиями, из которых были видны уши. Тело и ноги Каваша были оливкового цвета, а в руке он держал индийский лук и стрелы. Кульминацией Антимаски становятся соревнования между Силеном, чемпионом вина, и Кавашей, чемпионом табака. Название эпизода, предшествующему танцу, носило название «The Antic-Mascque of the Song». «The Antic-Mascque of the Song», прозвучавшая в Антимаске, состояла из четырех частей. Джон Уилсон опубликовал версию трехчастной формы этого произведения в «Айресе», Рис.1.

«The Antic-Mascque of the Song», такты 87-103,
«Маска цветов» («Masque of Flowers»), 1614 год

Каплун Тетяна Михайлівна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент ОНМА
імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна):*

**Архетипічні аспекти прояву стихії жіночності в оперній творчості
П.І. Чайковського.**

Лешків-Чабан Тетяна Ігорівна,

*кандидат мистецтвознавства, викладач ОНМА
імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Сонатний жанр у творчості Р. Сімовича

У плеяді визначних музикантів, які репрезентували українську музичну культуру в Галичині першої половини ХХ століття, чільне місце належить Роману Сімовичу – композитору-симфоністу, педагогу, музичному критику і піаністу-виконавцю. Учень В.Новака, що був устоєм традиціоналізму у ХХ ст., стійко продовжуючи лінії творчості А.Дворжака у період торжества «чеського авангарду» Л.Яначека, Р.Сімович явно схилився до солідаризації зі своїм знаменитим учителем, який для нього втілював європеїзм і тим

серйозні перспективи національного мистецтва у минушому столітті. До фортепіанної музики Р.Сімович звертався протягом усього свого творчого життя. Серед небагатьох його фортепіанних творів присутні, в основному, циклічні композиції великої форми – 2 сонати, 3 сюїти, Сонатина, Прелюдія і фугетта, Концерт.

Щодо композиторського стилю Р. Сімовича варто зазначити, що він, як відзначено вище, надавав перевагу дотриманню класичних канонів форми. Його музична мова базувалася на досягненнях європейського музичного романтизму-реалізму XIX ст., поєднаного з адаптацією цих досягнень до національного ґрунту (як, наприклад, обробки народних пісень для фортепіано, стилізація під народно-пісенні зразки у «Сонатині»). Авторський тематизм Р. Сімовича є колоритним, оригінальним, вагомим його джерелом став фольклор різних регіонів України – він черпав і з гуцульських коломийок, звертався до колядок, при надними для нього були і козацькі історичні пісні, думи. При цьому фольклор у його фортепіанній творчості вживаний як у вигляді цитат, так і у вигляді переконливих стилізацій.

Можливість аналізу (як і популяризації у виконаннях) фортепіанної музики Р. Сімовича ускладнюється тим, що значна частина її (передовсім циклічні композиції) не публікувалася і розповсюджувалася хіба що в рукописах. Так, у 1961 року, у збірнику «Фортепіанні твори українських радянських композиторів», упорядкованому М. Дремлюгою, опублікована була «Фантазія» Сімовича. І тільки посмертно, 1 1985 р. Х. Мисюк-Попович упорядкувала збірник «Вибрані твори для фортепіано» Р. Сімовича (Київ: Музична Україна, 1985р.), який став нині єдиним збірником, де зібрано більшу частину фортепіанної спадщини композитора (там є 4 п'єси з «24 обробок народних пісень...», «Прелюдія і фугетта», «Рондо-каприс», «Сонатина» та «Варіації»). Решта фортепіанних творів композитора, в тому числі і дві Сонати, не опубліковані.

Певну інформацію про ці, нині недоступні твори, дають рецензії в пресі на концерти, де вони виконувалися. Таким є виступ рецензента «Неділі», що зазначав себе через псевдонім «К. Наві» і в описі «Музичне життя з Праги», розказав про підсумкову річний концерт композиторської школи професора О. Шіна. Той концерт відбувся 25 травня 1932 року - і в ньому прозвучала Перша фортепіанна Соната Р. Сімовича. А далі – слова кореспондента:

«Соната складається з трьох частин: I – *Allegro vivace* (сонатна форма), II – *Andante* (рондо велике), III – *Allegro* (рондо сонатне). Соната в цілому модерна, але цей модернізм у автора не є самозначущим, він є наслідок фахової озброєності, вміння використовувати сучасні композиторські техніки музичного мовлення. Модернізм Р. Сімовича можна назвати «розумовим», оскільки він його вживає в спрямуванні конструктивізму неокласики, про що свідчить виділення рондальних побудов (див. II і III частини), завіщаних духовним смыслом рококо і концертами абата А.Вівальді, тобто маємо певні необарокові нахили неокласицистського тяжіння» [3, с. 12].

Далі названий кореспондент продовжував, що у виразному плані Перша соната Сімовича містить емоціональний позитив, позбавлена втілень хворобливих явищ експресіоністської антиестетики і т. п. Вона вражає своєю життєвою переконуючою майстерністю метафоричних багатоскладових поєднань. Відзначається «винахідливість структурних накладень у формі», цілісність і цікавість клавіризованого фортеп'янового стилю», «розвиток у одному діяльному плані ритмічного напруження». І, нарешті, можемо солідаризуватися, у цілому, з подальшими словами дослідника:

«...життєвість (твору Сімовича – Т.Ч.) далі виявляється в активному становищі до сучасності – дійсність свого пафосу (пишність фортеп'яного стилю), стремління органічно прийняти народну творчість (тематика, ритміка, гармонія), ствердження митцем своєї волі над життям і бажання створити нові форми в ім'я нового замислу (відступи від класичних форм, напр. 2-га частина)» [3, с.12].

Однак не можемо не зауважити про гіперболу щодо «відступу від класичних форм» щодо II частини Сонати: адже рондальна будова відзначила II частину Патетичної Бетховена – і не тільки її. Так що рондальність II частини не може давати підставу для констатації «новаційного мислення» автора.

Дві сонати Р. Сімовича написані на різних етапах творчості. Тричастинна Соната №1, що належить до празького періоду (1932), тематично пов'язана з українським фольклором, зокрема, з його танцювальною стихією. І такий поворот про-неокласичних стимулів співпадає з тенденціями неокласики М.Равеля, вплив естетики якого є очевидним. Зустрічаємо тут притаманний ще романтичній музиці і широко представлений у фовізмі Равеля принцип трансформації мелодичного матеріалу та гармонізації, але тих, що відсторонювали романтичну антиномічність суб'єкт-об'єкт, переводячи у постсимволістську *споглядальність*.

Друга соната (1939), яка відкриває нову сторінку у творчості композитора, втілює різноманітне коло образів. Над цим масштабним чотиричастинним циклом він працював одночасно з роботою над симфонічною поемою «До світла». Соната якнайповніше виявляє індивідуальний стиль автора; її багатий драматичний матеріал близький до народної музики Гуцульщини. Однак гармонічний комплекс значно поповнений прийомами барвистого звукового живопису, близького до імпресіонізму, а драматична спрямованість споріднює її з романтичною сферою – у постромантичній корекції зіставлення-спогляння [2, с.19].

Сонатина була написана 1944 року в період захоплення композитора гуцульським фольклором і створення Першої («Гуцульської») симфонії. «До самостійної творчості, побудованої на народному мелосі – пише В. Барвінський у рецензії на концерт в газеті «Радянське мистецтво», - Р. Сімович прийшов лише за радянських часів. Його фортепіанна сонатина побудована на народній тематиці західних та східних українських мелодій.

Але найяскравіше виявила себе ця риса у великому симфонічному полотні «Гуцульської симфонії» [1, с.4].

Як бачимо, критик одразу ж поставив фортепіанний і симфонічний твір Р. Сімовича в один ряд. Відчуття стихія гуцульського фольклору в обох творах стала підставою гострої і несправедливої критики, звинувачення Р. Сімовича у так званому «етнографізмі» з тавром «національної обмеженості» з боку партійних музикознавців. Але для нас важливим є те, що профовістські равеліївські заповіді «фольклоризованого неокласицизму» в названім творі є наявними й відмітними в авторському баченні стильових переваг.

Одне з найголовніших завдань, що постає перед виконавцем – це охопити і відтворити все сонатно-сюїтне наповнення даного твору, який, за своєю стильовою суттю, стоїть на межі традиціоналізму проромантичного типу й неокласики ХХ віку. Останнє проявилось в простоті просюїтного трактування сонатної форми, у стриманості виявлення експресії, у рівновазі і пропорційності елементів тематизму й форми.

Неокласична стилістика і пов'язані з нею прозорість і простота фактури традиціоналістськи поєднана з національно-мелодичним забарвленням матеріалу, що вказує на тип фортепіанного туше й звукової палітри у цілому. У цьому плані крайні частини вимагають в основному дзвінкого, яскравого, навіть трохи клавесинного звуку, що потребує дрібної пальцевої моторики та легкого, блискучого *perle*. А зміна такого туше призначається на етапі гри катилевої теми побічної партії та музики другої частини, де домінують співучість, «оксамитова ніжність» звукоподання, що дає можливість відтворити найтоншу градацію нюансів фортепіанної колористики.

Педалізація покликана допомогти виконавцю відтворити зміни звукових барв. У публікації нотного тексту Сонатини вона проставлена доволі рясно, причому домінує типова для класиків короткочасна педаль (як правило, на кожну долю, іноді – на один або два такти) переважно за гармонічним принципом. Дуже доречно застосування такої педалі для коломийки у головній темі третьої частини, де педаль підкреслює враження характерної для коломийки присадкуватості. Позатим, довгих колористичних педалей, які б давали обертоновий ряд, у творі немає. Можливо, представлена у виданні педалізація є надлишковою для виявлення неокласичних, актуальних для ХХ сторіччя рис виразності.

Важливою стороною у виконанні є доречна агогіка, яка передбачена національним мисленням композитора і відмічена відповідними позначками в тексті. А крім того потрібно пам'ятати про строгість ритмічної пульсації, яка наближає до остінато відповідних побудов ХХ ст. і притаманних у великій мірі творам М.Равеля, на якого явно оглядався Р.Сімович. З агогічними нюансами пов'язана й динаміка, градація якої у творі виписана щедро й різноманітно. Для виділення звучання, в основному, мелодичної лінії, для підкреслення ритмічної пульсації важливу роль виконують артикуляційні вказівки – акценти і сфорцандо, стакато, легато, тенуто.

Можливо пронеокласична стилістика твору зумовила відсутність у всіх трьох частинах циклу довгих ліг: домінують короткі – на половину чи цілий такт, іноді трапляються ліги на 2 такти – подібно тому, як домінуючими є короткі ліги у сонатних циклах віденських класиків. У своєму творі Р. Сімович поєднує легато і стакато, трапляються досить часто позначки тенуто, – як це маємо у М.Равеля, С.Прокоф'єва та інших авторів ХХ ст. Цікавим є те, що у творі відсутні паузи (як не згадати про «витримане голосоведення» італійської клавірності, тим більш що поширеним артикуляційним знаком являється фермата, притаманна артикуляційним показникам повільних частин клавірних творів італійців ХVІІІ ст.).

В цілому Сонатина підкорює лаконізмом, яскравою жанровістю образів-тем, підкресленим багатством фактури та різноманітним динамічним відтінків «пісенно-танцювального вінка». Усе це вимагає від виконавця володіння відповідною палітрою технічної підготовки, відчуття колористики звукових фактурних побудов у реєстрових переходах та змінах гармонічних нюансів, головне, розуміння цілісності образу твору з опорою на клавірні можливості фортепіано, поєднані з академічною оркестральністю і щедрою педалізацією кантилени.

Очевидною є традиціоналістська установка Р.Сімовича, в якій, тим не менш, віддзеркалились тенденції модерну – щодо втілень ранньосонатних компонентів у формі і дотримання переважаючого моторного тону у викладенні тем-образів. Тим самим виділяються риси *помірного неокласицизму* у творчо-методологічній палітрі митця, налаштованого через фольклоризм демонструвати в своїх надбаннях вірність національній ідеї.

Література

1. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма /Д.Арабаджи.. – Одесса: Друк, 2008. – 548 с., ил.
2. Клиш В. Аспекти фортепіанного стилю Л. Ревуцького // Клиш В. О музице. К., 1985. С. 244-243.
3. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. К.: Наукова думка, 1980. 313 с.

Крупей Михайло Васильович,

*кандидат мистецтвознавства, доцент ОНМА
імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Стильові вібрації саксофону в музиці ХХ ст. і сьогодення

Місце народження саксофону – Франція – зумовлене глибокими історичними коренями духового виконавства в цій країні і в особливості у воєнному середовищі, що виділило духовий оркестр як спеціальну якість виявлення музичного мислення та гри на духових інструментах у втіленні суттєвих ознак ансамблевого звуковираження.

Великим був вплив оперного вокалу на формування естетики саксофонного звуковедення та звуковидобуття, що визначило затребуваність саксофонів-соло, раніш інших, в оперних і музично-

театральних творах (див. композиції Ж.-Ж. Кастнера, Дж. Мейєрбера, А. Тома, Ж. Бізе, Ж. Массне, ін.).

Поширення саксофону у симфонічній музиці визначилося ініціативою французьких та російських композиторів, які в особах корифеїв своїх композиторських шкіл приділили увагу цьому інструменту (К. Дебюссі, В. д'Енді, М. Равель, Д. Мійо, О. Глазунов, С. Рахманінов, С. Прокоф'єв, Р. Глієр), хоч ініціатива вкладення саксофону в симфонічний оркестр належить німецькому композиторові Р. Штраусу, що було підхоплено у творчості П. Хіндеміта.

Новою «точкою опори» для застосування саксофону стало інструментальне середовище популярної та масової культури США, в якій у вигляді джазового інструменту саксофон органічно увійшов в тембральний запас актуальних тембро-якостей музики минулого століття, склавши конкуруючу паралель до кларнету. Не забуваємо про участь саксофону у рок'овій хвилі другої половини ХХ сторіччя, в тому числі в складеній на тлі останньої школи латиноамериканського джазу 1960-х – 1970-х и наступних десятиліть.

Ялоза Антон Георгійович,

викладач Дніпропетровської державної музичної академії

імені М. І. Глінки, здобувач ОНМА

імені А. В. Нежданової (Дніпро, Україна)

Гітарний неокласицизм як техніка перекладення для гітари клавірних творів XVIII століття (на прикладі сонати А. Скарлатті).

В даній роботі здійснене теоретичне осмислення практики гітарного академізму в сьогоденні, для якого осучаснення клавірних творів XVIII ст. здійснюється через алюзивні надбання семантики гітари у сукупному творчому просторі минулого віку. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні з виділенням стильового компаративу і герменевтичного ракурсу його, як це маємо у працях О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко та ін. провідних музикознавців України. У праці представлена оригінальна теоретична ідея трактування у поставангардному просторі довіри до «життєвого свідчення» у вигляді гітарної семантики, сформованої у ХХ ст., що в поєднанні із текстовою достовірністю музики клавіристів епохи Д. Скарлатті утворювали аналог неокласичним моделям як таким.

Академізація гітари, здійснена на хвилі підйому бідермайєра, висунула потребу поліметодологічного творчого виявлення цього мистецтва, яке у вигляді перекладень з клавірної спадщини епохи Д. Скарлатті демонструє досить жорстке зіставлення стильових показників, оскільки органіка гітарного бідермайєра реалізується в двоїстості цитування музики XVIII ст. і «накладеної» на неї алюзивної виразної семантики гітарного накопичення ХХ ст., в межах якого суттєва «гучногласна» рок'ова електрогітара, і гітара «бардівської» вітчизняної пісні з її актуально-проповідницьким запалом, і

люмпенізована «циганщина» маргінального вжитку. Примітивістсько-експресіоністські складові тої гітарної семантики у єдності із «достовірністю» скарлаттієвського чи йому подібному тексту демонструють подобу до дисгармонічних поєднань неокласицизму І.Стравінського на рівні «Пульчінели» і т.п.

Негачев Кирилл Олегович,

преподаватель ОССМШ им.П.С.Столярского,

соискатель ОНМА имени А.В.Неждановой (Одесса, Украина)

МЕДИТАТИВНОСТЬ В МУЗЫКЕ ШАРЛЯ АЛЬКАНА В КОНТЕКСТЕ ТРАНСОВОЙ КУЛЬТУРЫ МИРА

Медитативность - неотъемлемое свойство сознания. Измененные состояния сознания известны человеку с архаичных времен как способ контакта с той силой, проявляющей себя в природных явлениях. Трансовые состояния — это фактически вся история человечества! Первые психотехники погружения в транс состояли из ритмического движения и звука. Достаточно вспомнить суфийское кручение или барабаны шаманов Африки. Установлено, что темп ниже Анданте (60 и менее ударов в минуту), то есть ниже сердечного - расслабляет, а еще более низкий вводит в транс. Танец является одним из древнейших способов вхождения в измененные состояния.

Таким образом часто транс бывает за пределами измождения или на фоне монотонных телодвижений. Именно второй тип, в сочетании с музыкой и ритуальным действием был распространен во всех культурах. Такое состояние приводило к открытиям, удивительным переживаниям, экстазу, поскольку выводило спрятанные в психике воспоминания и переживания на уровень сознания. По сути транс — прямой выход на подсознание и его неограниченные возможности. Как часто мы слышим слова - «расслабьтесь, закройте глаза», являющиеся ключом в любую медитативную технику и углубление в себя. Транс — это состояние, когда человек частично отключен от своей физической окружающей обстановки и восприимчив к приему новых идей, а это значит, что человек отключил несколько каналов внешней информации — звук, свет или внутренний шум мыслей и получил больше «оперативной памяти» для ввода новой информации, которая просто не могла поступать из-за информационной перегрузки, особенно в наше время.

Все великие открытия были сделаны во сне или транссе, когда бета волны изменились на альфа или тета ритм. Сопутствующее трансу изменение мозговых волн и есть секрет и цель любых медитативных техник. Все великие открытия были совершены в подобных состояниях. Эйнштейн, который любил отдохнуть у себя на кухне, наигрывал на скрипке мелодии Моцарта. Он следовал принципу, когда ум его ничем не ограничивался, тело не подчинялось заранее установленным правилам. Спал, пока не разбудят. Бодрствовал, пока не отправят спать. Ел, пока не остановят. Он говорил, что вся его научная карьера является переосмыслением сна увиденного в

подростковом возрасте. Менделеев увидел свою таблицу во сне. Нильс Бор увидел модель атома также во сне. Секрет инсайта(озарения) в том, что задачу решает подсознание и выдает готовый результат в подготовленное трансом или медитацией или сном сознание.

Познай себя! Эта избитая фраза на фоне трансовых состояний приобретает нужный смысл. Моцарт говорил — музыка есть и в паузе. Пауза является тишиной, из которой возникает мир. Из тишины трансового состояния приходят гениальные прозрения. Моцарт всегда говорил что музыка уже в нем, он лишь списывает. А это не что иное как инсайт — получение готовой информации.

Проблема современности в том, что мы рассматриваем медитацию или измененные состояния сознания как нечто не касающееся нас. А ведь в них человек входит неосознанно по несколько раз в день. Если вы замерли, смотря в точку, уйдя в свои мысли даже на 5-8 секунд — вы медитируете. Дети легко переключают фокус внимания. Одна из моих методик по изучению нового нотного материала состоит из усиленного фокуса внимания на движение пальцев при изучении нового материала, что позволяет сильно сократить время на мышечное запоминание. Многие спортсмены пользуются визуализацией для достижения высоких результатов (например пловец Майкл Фелпс). А техника визуализации опять же тренирует фокус внимания.

Медитация и размышление в английском языке равнозначны.

«Размышление» Чайковского переводится как «Meditation».

Медитация в нашем привычном понятии - отстраненная созерцательность, нечто отстраненное от мира и это исковерканное нами понятие, привнесенное с Востока , не дает рассматривать медитативность как особое свойство сознания присуще каждому человеку. Когда вы смотрите в одну точку, но не видите мир, задумались о чем то своем — это медитация, а медитация это размышление или сосредоточение на чем либо. И это ключевая особенность медитации, ведь можно сосредотачиваться не только на внутренних проблемах, пустоте, моделировать музыку в уме, но и на внешнем мире. Медитация это не сидение в келье с закрытыми глазами. Как мы знаем даже вакуум не является пустотой. Процесс сочинения или исполнения уже является частью медитации, размышления о музыке.

Современные исследования по феномену медитации в музыке в основном направлены на музыку 20 века — Кейдж, Сильвестров, Пярт и т.д. Концепция Сильвестрова «дождаться музыки», которая должна придти сама (из трансового откровения ?) прямо перекликается с рафаэлитовским актом мистического откровения. Трансовые состояния открывали дверь в будущее пифиям, вдыхающим испарения подземных источников. Они же есть в основе любой религии (религиозный экстаз и т.д.). Музыка, будучи в подчинении церкви должна была вводить паству в легкое восприимчивое состояние, отвлекающее от мирских проблем. CantusPlanus, плавный распев послужил основой многоголосной музыки, но суть его в поддержании такого же расслабленного и умиротворенного состояния верующих, так же как и

витражи, рассматривая которые человек не просто проникался изображением, но заострял внимание на мелких кусочках мозаики и был неспособен воспринимать целое, а это не что иное, как медитативное состояние.

Ритм, мелодия, свет, звук, запах в сочетании с повторами приводит к кодированию и определенным установкам в сознании. Мелодии от 4 до 16 Гц могут быть восприняты с помощью тела как осязание. Психоакустика это востребованная область знания при создании акустических систем, компьютерных программ или даже военных целей. Способность сознания и сердца замирать в волнующие моменты красивой природы или чувственных наслаждений, «упиваясь моментом», указывает смену мозговых волн. Транс переводится как оцепенение и хотя обычно его связывают с переключением внутреннего фокуса внимания на внутренние мысленные объекты, щелчком перехода является внешний объект, к примеру гипнотизер или образ. Человек может входить в транс также под воздействием усталости, информационной перегрузки, но это лишь подтверждает факт изменения ритмов головного мозга.

Исполнитель за фортепиано может играть с предельным контролем (например на конкурсе) или отстраненно наблюдать за своей игрой с позиции слушателя, позволяя внутреннему чувству и автоматизму мышечной памяти взять верх. Это признак трансового разделения — диссоциации. Медитация и трансовые состояния отражают идеальное состояние сознания, путь ведущий к Богу и способность его познать. Есть активная медитация и пассивная, на объект и без объекта. Ритм барабанов шаманов Африки приводит к трансовым состояниям, подчеркнутый ритм современной музыки может вызывать схожие состояния. Процессуальность западной музыки, подчеркнутой Асафьевым в назойливой современной музыке превращается в тупиковое однообразие.

Несмотря на то, что ритм может вызвать транс, не кодируется его конечная цель . Это как принимать ЛСД без цели познать рамки своего сознания. Музыка, как средство познания Бога в современном мире перестало однозначно выполнять свою функцию. Шарль Алькан — крупный французский виртуоз и композитор был евреем, получившем образование в Парижской консерватории музыки и танца. Его игра в салонах подтверждала его служение Высшему. Ведь первоначальное место проведения духовных концертов было в Королевской Часовне, основанные гобоистом оркестра Энн Филидором. Это были первые публичные концерты, где присутствовала королевская семья. Во время великого поста и других праздников музыканты не играли в Опере, поэтому концерты помогали им подзаработать.

Первоначальная идея выступлений была в исполнении оркестром и хором большого мотета Делаланде(legrandmotet) и рождественского концерта Корелли. Концерты стали частью жизни Парижа, их программа содержала как священные хоровые сочинения, так и виртуозные произведения. В 19м веке новые парижские салоны формировали новую систему ценностей, где роль знатности падала, а профессионализма и

признания росла. Рояль в центре салона воспринимается иначе, поскольку музыканты уже не играют роль прислуги, но претендуют на особый статус творцов. В салонах приветствовалась оригинальность, экзотика — будь то восток или чей либо поступок. Через желание понравиться, удивить публику невероятным пассажем росла роль виртуозности.

После 1830 года важность салона начала снижаться и здесь сложно сказать, по этой ли причине Алькан выбрал в последствии рояль Эрар, который в противоположность «легким фортепиано» Шопена предпочитавшего Плейель, обладал сильным современным звуком и клавиатурой, а сам Шопен не смог «выжить» в условиях упадка салона. Роль демонической виртуозности у Листа, Алькана и других композиторов поднимает **проблему исступления**. Исступление – это экстаз чувств. Это когда в состоянии крайнего возбуждения можно разом испытать восторг, гнев и бешеную страсть, когда полностью утрачивается самообладание, и ты в состоянии кратковременного безумия целиком отдаешься во власть неуправляемых чувств где разум отключен. То есть опять происходит смена состояния сознания в сочетании с фиксацией или блужданием фокуса внимания. Две грани одной медали - «Мефисто-вальс» Листа или же «Размышление» Чайковского, исступление или созерцание — это все измененные состояния сознания. Платон, при всей своей строгости к канонам музыки предусматривал в ней порыв, экстаз и исступление.

Во время вакханалий люди оказывались в состоянии экстаза (гр. «экстасис» – выходение вне себя, т.е. как бы из своего собственного тела) что указывает на трансовые состояния, при которых возможен выход из тела. Неоплатоник Плотин же хвалил видимое небо, невидимые идеи и ... невидимую музыку небесных сфер. Аристотель указывал, что музыка помогает отрешиться от чувственного-предметного. Погрузившийся в мир музыки является философом. Это опять же прямое описание измененного состояния сознания. Гений по Шопенгауэру отрешен от сиюминутного, забывает свое «Я» и способен раствориться в созерцании, что подтверждает все факты достижения инсайта изложенные выше. Музыкант говорит на языке страсти и исступления, выражая сущность жизни. Вещь в себе он делает явленной миру. Постмодернисты рассматривают музыку, как текст возникающий спонтанно в данный момент. Концепция «Дождаться музыки» Сильвестрова, когда музыка должна сама придти к композитору, идея постлюдийности, лиричность, ведущая к медитативности уже намекает на вслушивание в Тишину, как возможность заглянуть в бесконечное.

Пение или музыка приводит людей в трепет, возбуждение или исступление. В Коране фраза «избегайте лживых речей» ассоциируется с пением, тем, что уводит человека в ад. Музыканты ассоциировались с праздностью, свирели и арфы с идолами. Дозволенным пением считалось то, которое не доводит до исступления (и не является увеселительным). Авиценна утверждал, что благодаря мистический напевам и мелодиям можно очистить душу. Шарль Алькан говорил - «Если бы я мог прожить еще одну жизнь, я бы переложил всю Библию на музыку». Будучи религиозным

человеком, переводчиком Библии с сирийского, музыкантом-виртуозом он не мог не знать о риторических фигурах и мелодике слов.

К примеру арабы признают, что мелодический строй коранических слов чарующий и может принадлежать только Аллаху. Он уникален по музыкальности и метрически родственен другим религиозным текстам и молитвам. Возможно не случайно чтение корана, как способ ритмического ввода в транс настолько популярен? Коран, сочетает в себе прозу и поэзию, но его стилистические и риторические особенности избавляют его от рамок рифмы, давая свободу в выражении смысла. Присущая ему внутренняя музыка и мелодический порядок заметны, если подменить слово другим. Как уже упоминалось выше, фрагменты тишины в музыке, паузы являются важной ее частью. С точки зрения медитации, достижения внутренней тишины абсолютно необходимо. Важность внутреннего безмолвия неоднократно подчеркивалось у Кастанеды, шаманов и людей, занимающимися трансовыми состояниями.

Риторические (ораторские) приемы в музыке известны несколько веков. В Германии труд Квинтилиана «Об ораторском образовании» переиздавался в частности и в Лепциге, где работал Бах. Трактаты содержали мысль о том, как лучше связать музыку и слово, музыкально выразить текст. Раз музыка (и танец) выражают движения души, то передача аффектов осуществлялась узким кругом средств. Вышесказанное важно лишь в контексте связи слова и музыки и их влияние на сознание. Проговариваемые слова и их ритм, вводят людей в особые состояния — это и мантры и молитвы и другие тексты. Чайковский в начале «Детского Альбома» помещает молитву и именно по первых шести аккордам легко напеть фразу «Господи помилуй». Шарль Алькан внедрял еврейские мелодии в свою музыку. Один цикл посвящен русской ученице Зинаиде Мансуровой, перешедшей к нему в ученики после смерти Шопена.

Вторая мелодия "Утешение" является еврейской медитацией, жанром, который не раз встречался у Алькана в фортепианном творчестве (экспромте ор.32b-4, прелюдии "Песня сумасшедшей на берегу моря" эскизах и экспромтах.) Третья мелодия создана на текст псалма о 49 днях исхода евреев из Египта, возможно поэтому у него 49 эскизов?

Псалмы Алькана утверждают необходимость веры в Бога, даже своим единственным записанным дома произведением в звукозаписи была его молитва для педальера.

Вывод — трансовые состояния известны с самых давних времен. Герметический метод зашифрованный в обряде "смерти и воскрешения" стал великой тайной народов и был открыт лишь Иисусом. Возможно его «смерть» была глубоким трехдневным трансом, когда не прощупывается пульс и нет признаков жизни. Именно таким методом владел Моисей, наследовав невероятные возможности жрецов Египта. Жрец помещался в специальный ритуальный храмовый склеп на многие дни и даже недели. Находясь в таком сверхглубоком, посмертном состоянии, жрец мысленно "путешествовал" в других мирах и мог не воскреснуть обратно.

Картина мира, построенная на знаниях, полученных через органы чувств считается майей — иллюзией. Для освобождения требуется отключить все чувства, прервать поток информации путем медитации. Таким образом транс - это необходимое обязательное умение духовного человека, а также умение достичь искусства постоянного пребывания в нем. «Суэта сует» описанная в Библии как нельзя лучше отражает суть современности, уводящей нас от истины. Избранные Богом не могут описать увиденное в экстазе человеческим языком, первопричина достигается лишь после смерти. Вторичные же описания отражены в частности и в искусстве, постигая вершины которого приближаешься к познанию первоначального смысла бытия.

Музыке присуща мелодичность, в ней нет взрывных звуков, генерирующих тревогу, поэтому она способствует размышлению, заставляя мозг переходить на определенную частоту ритмов. Существует мнение, что народы, музыка которых основана на барабанных ритмах отстают в развитии. Классическая музыка затрагивает архетипические структуры бессознательного, вход в транс значительно более медленный но он глубже. Лунная соната Бетховена с ритмично повторяющимися арпеджио до сих пор вводит людей в особое состояние сознания. Музыка передает свои мысли другому, а значит уже гипнотизирует.

Литература

1. Друскин Я. С. О риторических приемах в музыке И.С.Баха. Санкт-Петербург: Северный олень, 1995. 133 с.
2. Кандыба Д. В. История СК-терапии. Санкт-Петербург, 1994. 31 с.
- Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Москва, 2007. 233 с.
3. Лосева И. Н. понятие музыки в философии иррационализма и его переосмысление в современную эпоху 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-muzyki-v-filosofii-irrationalizma-i-ego-pereosmyslenie-v-sovremennuyu-epoxy>.
4. Норик Б. Музыка в контексте ислама: традиции Ирана Сборник статей. Москва: Садра, 2019. 512 с.

Яковчук Тетяна , *старший викладач ОССМШ
імені проф. П. С. Столярського,
викладач ОНМА імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Виховання вокально-хорових навичок у дитячому хорі під час розспівування для роботи над сучасною хоровою партитурою.

Сухомлинова Інна Александровна,
*Председатель циклової комісії
Одеського коледжа искусств и культуры
імені К.Ф. Данькевича (Одеса, Україна)*

Поэтика фортепианного концерта в творчестве Р. Щедрина

Жанр концерта, в том числе и фортепианного, занимает одно из существенных мест в европейской музыкально-исторической традиции

Нового времени. По словам В. Холоповой, инструментальный концерт в узком смысле слова, наряду с симфонией и оперой является третьим «китом», на котором держится феномен «серьезной музыки» прошлого и современности.

Востребованность инструментального концерта в жанрово-стилевых системах различных эпох во многом обусловлена смысловой множественностью его этимологического определения, подразумевающей, с одной стороны, реализацию идеи «спора», «состязания», «соревнования» (*concerto*), с другой – апеллирование к представлениям о «согласии», «гармонии» (*consort, concert*). Обозначенная «двойственность» данного жанра во многом определила его типологическую специфику, о чем в свое время писал Б. Асафьев. По его мнению, «концерт требует от композитора неперменной исполнительской актуальности. Если он не исполнитель, то он должен почувствовать себя таковым <...> В концерте есть что-то от театра, а также от фельетона (“сейчас и теперь”), или, вернее – от дискуссии». Одновременно, исследователь утверждает, что само «значение “соревнования” заключается не в одном виртуозном превосходстве, а в совершенстве диалога, в его экспрессии».

Исторические пути формирования инструментального концерта свидетельствуют о том, что генезис его восходит к церковной вокально-певческой практике Италии XVI-XVII ст. (венцианский многохорный стиль). С начала XVII ст. термин «концерт», равно как и идея соревнования-гармонии солирующих («концертирующих») голосов и общего ансамбля, распространяется и в инструментальной музыке, охватывая сферу не только собственно концерта (в его широком понимании), но и сюиты, церковной сонаты и т. д. Ранние формы клавирного концерта сопряжены с именами музыкантов середины XVIII ст., в том числе с И. С. Бахом и его сыновьями, Г. Ф. Генделя. В творчестве венских классиков клавирный (фортепианный) концерт обретает статус четко структурированного сонатно-симфонического цикла. Таким образом, каждая из музыкально-исторических эпох репрезентирует свою жанровую «модель» концерта и солирующие «доминанты». Особое место среди последних, как видим, принадлежит именно фортепиано, занявшего лидирующие позиции среди сольных инструментов эпохи романтизма, поскольку в его тембровых характеристиках заложены качества и универсального партнера с любым инструментом, и активного солиста в единоборстве с оркестром.

Романтический фортепианный концерт в данных условиях обретает статус «звездной лестницы гениев», выявляющей их высокий (в сущности трансцендентный) творческо-исполнительский потенциал. Последний

реализуется и в новых формах фортепианного концерта, апеллирующего теперь не только к циклическим «моделям», но и к поэмным одночастным композициям (Ф. Лист). Тем не менее, при всех исторических метаморфозах, жанр концерта и его семантическая составляющая, подобно симфонии, «оставаясь высочайшей и совершеннейшей формой концепции Человека и Мира, фиксирует глобальные изменения, происходящие с человеком и миром, а главное – фиксирует новизну этих отношений, характеризующуюся качественно иной формой понимания, упорядочивания, проживания категорий Времени и Бытия».

Творчество Р. Щедрина как «хранителя Ордена профессионализма» (по меткому выражению А. Вознесенского) являет собой уникальный феномен композиторского творчества рубежа XX-XXI ст., рожденного на пересечении разнообразных стилевых качеств европейской культуры указанного периода – неофольклоризма, авангарда, полистилистики, неоклассицизма, неоромантизма и др. Одновременно, по словам самого композитора, его наследие неотделимо от национально-духовных и религиозных основ русской культуры и музыки. Стилевая множественность творческих «выходов» деятельности Р. Щедрина (композитора и пианиста-исполнителя) вместе с тем не исключает ее целостности, выявляемой через апеллирование на протяжении всех периодов его творчества к «инвенторному принципу». Благодаря ему стиль Р. Щедрина можно символически уподобить форме многотемных вариаций, где в качестве тем выступают обозначенные выше стилевые линии творчества композитора, обогащенные техническими достижениями музыкального авангарда и объединенные под знаком творческой индивидуальности автора.

При всем предельном жанровом разнообразии творчества Р. Щедрина, одно из существенных мест в нем принадлежит жанру концерта во всем многообразии его проявлений. Композитор вносит весомый вклад в развитие концерта для оркестра (пять программных концертов), соотносимого и с симфоническими циклами. Шесть фортепианных концертов, созданных в период от 1954 вплоть до 2006 гг. знаменовали собой не только этапы творческого пути Р. Щедрина, но и широкий спектр его инвенторных возможностей. С одной стороны, в данном жанре реализовалась пианистическая специализация Р. Щедрина как ученика Я. Флиера и интерпретатора своих собственных фортепианных сочинений (в том числе и концертов). С другой стороны, склонность композитора к экспериментаторству, инвенторству, живому творчеству как нельзя более соответствовала и типологическим качествам жанра концерта как такового. Именно в концерте с его игровой логикой и стихией изобретательность

композитора проявилась наиболее ярко и непосредственно. Добавим также, что обозначенная типология жанра концерта с показательной для нее направленностью на аудиторию и слушателя также соответствовала творческо-эстетическим установкам деятельности Р. Щедрина, которого всегда заботил вопрос о необходимости контакта с публикой, о приобщении ее к высокому музыкальному искусству, а также «равнодокладности» своих сочинений.

Поэтика первых трех фортепианных концертов Р. Щедрина в полной мере демонстрирует не только формирование его авторского стиля и показательной для него инвенторности, но и приобщения композитора к традициям музыкального авангарда середины и второй половины XX ст. При этом Первый концерт являет собой оригинальную новационную жанровую разновидность «фольклорного» инструментального концерта, непосредственно предвосхитившую «Озорные частушки» (1963) и их фортепианную версию. «Заимствованная у старинных *concerto grosso* идея коллективного концертирования подается в атмосфере народного инструментального музицирования на основе импровизационно-игрового начала», будучи дополненной яркостью и колоритностью музыкального материала (в том числе и частушечного), экспозиционностью, сюитностью, темброво-динамическими контрастами, выявляющими новационный характер данного сочинения. Во втором концерте, по словам В. Холоповой, «совместились два радикальных для российской музыки “впервые”: впервые был создан и продемонстрирован стилизованный коллаж, впервые он был образован авангардистской 12-тоновостью и джазом», дополненными также апеллированием Р. Щедрина к приемам алеаторики. Третий фортепианный концерт «Вариации и тема», с одной стороны, продолжает развитие тех свойств стиля композитора, которые были намечены уже в предыдущем сочинении (тяготение к атональности, алеаторике, кластерной гармонии), выявляющем авангардную направленность творчества композитора. С другой стороны, данный опус – еще одно воплощение инвенторности как базового качества поэтики Р. Щедрина, в рамках которой фортепианный концерт предстает уже как одночастный цикл, представленный в виде «инверсионных вариаций».

Концерт «Частушки» для фортепиано соло и Четвертый концерт для фортепиано с оркестром Р. Щедрина в полной мере выявляют ярко выраженное национальное качество творчества композитора и многообразие форм его проявления. В первом случае оно репрезентировано апеллированием композитора к типологическим качествам русской частушки, введенной Р. Щедриным в профессиональную композиторскую

практику. Оригинальность интонационно-тематического материала в «Частушках» дополняется также опытом симфонической трактовки фортепиано, имитирующего в данном случае и тембровые качества русского народного оркестра. Стилиевые качества Четвертого фортепианного концерта сформированы на пересечении, наработок композитора в сфере серийной техники в сочетании с традициями тонального мышления, минимализма, а также творческого воспроизведения ритмико-интонационными, гармоническими и фактурными средствами семантики русских колокольных звонов как одного из важнейших символов русской культуры и духовности.

Петренко Анна Леонидовна,
преподаватель Одесского колледжа искусств и культуры
имени К.Ф. Данькевича (Одесса, Украина)

Неоклассические аспекты фортепианной сонаты в творчестве Ф. Пуленка.

Творческий путь Ф. Пуленка совпал с одним из самых драматических периодов европейской истории первой половины XX ст., сопряженных с мировыми войнами и иными социально-историческим катаклизмами. Суровой прозе жизни, дисгармонии действительности композитор противопоставил свое искусство, наполненное душевным светом и теплом, что было очевидным для его современником на раннем этапе творческой деятельности этого автора.

Французская музыка представляет собой особое интонационно-ментальное явление. Французский композитор, по словам Б. Асафьева, являет собой образ музыканта, часто соотносимого с «наблюдателем со стороны», поклонником «линий и красок», тяготеющим к малым формам, пластике танца и моторике движений, переданных в музыкальной фактуре. Обозначенные качества, акцентируемые Б. Асафьевым и присущие французскому национальному стилю, – в целом характерны для всех этапов его развития, от Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо до Новейшей музыки французских мастеров, первооткрывателем которой по праву считается К. Дебюсси.

Рубеж XIX–XX веков, проходивший под знаком импрессионизма К. Дебюсси, не был стилистически однозначным. В нём вызревали новые черты, хотя и сохранялись константы французского стиля. Как писал Б. Асафьев в 1920-е годы прошлого столетия по поводу новейшей на тот период музыки Франции, «меняются вкусы, меняются воззрения и приёмы проработки материала в связи с содержанием эпохи и эволюцией культуры, но остаются в сущности своей неизблемыми <...> свойства французского музыкального мышления». Далее он отмечал: «...слушая произведения даже самых крайних и изощрённых композиторов современной Франции, никогда не следует забывать, что все основные свойства романо-галльского интеллекта и чувства в них наличествуют, ибо по “биологической” природе своей <...> французская музыка весьма и весьма консервативна и

традиционна: отбор и выкристаллизовывание новых образований происходят в ней чрезвычайно медленно...».

Обозначенные качества сказались и на процессах развития французского фортепианного искусства, развивавшегося после расцвета романтического пианизма в направлении ренессанса его «клавирного» и «поликлавирного» качества, очевидного уже в фортепианном наследии К. Дебюсси и его последователей и определенного Д. Андросовой на уровне «клавирно-клавесинной тембральности».

Выделенные особенности французского исполнительского искусства в полной мере проявились и в фортепианном творчестве Ф. Пуленка., в личности которого «...постают надбання французької музичної культури у її найкращих проявах – з її вишуканістю, елегантністю та водночас демократичністю, композиційною красою форми – та потужна мистецька індивідуальність, що на тлі почасти емоційно-тьмяної та депресивної почасти механістично-конструктивістської естетики музичної діяльності численних композиторів першої половини ХХ ст., так яскраво виділяється своїм образним, стильовим і жанровим розмаїттям, своєю “сонячною” енергією, щирістю та теплотою художнього висловлювання».

Национальное своеобразие очевидно и в подходе композитора к сонатному циклу, весьма далекому от «модели» венского классицизма. Так Соната, созданная композитором в 1918 г., включает Прелюдию, Пастораль и Финал, в то время как еще один образец данного жанра, датированный уже 1952 г., отчасти напоминает по своей структуре театральную пьесу: Пролог, Allegro molto, Andante lirico, Эпилог.

Первое из названных сочинений Ф. Пуленк писал, будучи призванным на войну. Находясь в Сен-Мартен, композитор работал одновременно и над Сонатой, и над «Непрерывными движениями». Малые масштабы Сонаты, апеллирование к трехчастным структурам в каждой из частей (при фактическом игнорировании сонатного аллегро) – все это так или иначе позволяет соотнести это произведение, по мнению И. Медведевой, с сюитой. Ее типологические качества очевидны и в интонационной общности тематизма всех частей, генезис которого формируется уже в первоначальных тактах I части.

Одновременно, яркость, броскость музыкального материала Сонаты, часто основанного на танцевальных трихордовых оборотах, политональных сочетаниях, напоминает также стиль «Петрушки» И. Стравинского, чье творчество, как отмечалось выше, было чрезвычайно популярным во Франции того времени. Вместе с тем, клавирно-токкатный стиль данной сонаты имеет аналогии и с «Негритянской рапсодией» Ф. Пуленка, также апеллирующей к подобным приемам выражения. Оригинальность авторского замысла данной Сонаты нашла отклик у современников. Э. Ансерме писал: «Я не могу не высказать своего удовлетворения от этой музыки, которая произвела на меня впечатление наиболее искренней и живой из французской музыки последнего времени».

Аналогичного рода качества демонстрирует также и Соната для двух фортепиано в четыре руки, созданная в 1953 году по заказу американских пианистов Артура Голда и Роберта Физдэла. Произведение формально не имеет специальных программных подзаголовков. Тем не менее, многочисленные ремарки, калейдоскопичность тематизма, частые смены темпа, динамики, наконец, апеллирование к семантике Пролога и Эпилога – все это так или иначе выявляет театрально-повествовательный характер произведения, соотносимый с инструментальным спектаклем, интерпретация которого требует от исполнителей не только хорошей технической подготовки, но и большого артистизма. Отметим также, что при достаточно частых жанрово-метрических сменах, все же одной из доминирующих жанровых основ выступает вальсовая трехдольность, объединяющая музыкальный материал всех частей цикла.

Итак, фортепианные сонаты Ф. Пуленка, демонстрирующие ярко выраженную неоклассицистскую направленность творчества композитора, сопряженную с адраматическим, неконфликтным типом драматургии, одновременно выявляют типические качества французской клавирной / фортепианной сонаты, очевидные в тяготении к опосредованной программности через воплощение театрального качества, к клавирности (поликлавирности) подачи и интерпретации тематического материала, а также соотносимости сонаты с сюитной цикличностью.

**Гавриленко Л., концертмейстер ОНМА
імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)**

**Дует арфи і флейти в сучасній українській камерно-інструментальній
музиці**

Шевченко Светлана Альфредовна,
канд. политологии, преподаватель ОНМА имени А.В. Неждановой

**Отображение связей европейских культурных и политических
событий в начале XX века в музыкально просветительской
деятельности Витольда Малишевского**

Процесс глобализации культуры, протекающий через создание сети новых культурных кодов, символов и смыслов, в том числе и в музыкальном искусстве, транснациональной индустрии культурных продуктов и его последствия для мира культуры, становится все более предметом анализа общественных наук. Актуализируется проблематика национальной идентичности, поиска гармонизации глобального и локального, мультикультурности и традиционализма, космополитизма и самобытности [7, с. 109]. И хотя понятие «глобальная культура» введена в научный оборот только конце прошлого, XX столетия, его можно с полным основанием применить в качестве объекта исследования к избранной тематике статьи.

Избранная тема актуальна необходимостью возрождения и обновления государственно-политических акций, направленных на дальнейшее или приоритетное развитие тех или иных видов деятельности, в том числе в сфере искусства, не только на государственном, но и на межгосударственном уровне.

Одним из таких направлений является восстановление исторической справедливости и памяти, имеющих глубокую социально-политическую значимость в мировом социокультурном контексте. Прежде всего, восстановления значимости творческих личностей, их роли в социокультурных процессах прежней эпохи, деятельность которых по тем или другим причинам долгое время замалчивалась и не была объектом научных исследований.

В данном случае речь идет о Витольде Иосифовиче Малишевском – композиторе, исполнителе и организаторе-администраторе, масштаб дарования которого и вклад в развитие культурных процессов замалчивались по политико-демографическим соображениям до недавнего времени. Ученик Н. А. Римского-Корсакова, ставший по его рекомендации и других не менее значимых современников, например, А. Глазунова, А. Оссовского, первым ректором Одесской консерватории, В. Й. Малишевский стал в определенной степени олицетворением государственной политики в области музыкального искусства начала XX столетия. Как известно, Одесская консерватория была открыта в 1913 году на месяц раньше Киевской, и таким образом Одессу – третий город империи – отметили за определенные исторические заслуги указанным уважительным титулом.

Творческие связи Украины (в то время бывшей частью России) и Польши на примере двух крупнейших городов – Варшавы и Одессы заложены самой историей. Так, Одесса родилась как новая столица России в 90-е годы XVIII столетия, став Третьим городом Империи благодаря

привлечению к ее строительству капиталов и связей русской и польской аристократии. Именно в эти годы государственным гимном Российской державы была объявлена композиция в ритме полонеза, созданная героем битвы под Измаилом, польским офицером и композитором Иосифом Козловским («Гром Победы, раздавайся...»). В интернациональной Одессе, знаменовавшей своим появлением славу русского и славянского воинства, победившего Османскую империю как исконного врага, связи с Петербургом и Варшавой образовали устойчивый ориентир культурных акций.

На протяжении активного этапа становления музыкальных заведений Одессы воспитанники Варшавской консерватории сыграли весьма существенную роль в развитии музыкального профессионализма «Южной Пальмиры» – Одессы как столицы Юга России.

Во-первых, это касается скрипичной школы Одессы, которая складывалась на пересечении польских и чешских влияний. Эмиль Млынарский, выпускник класса J1. Ауэра по Петербургской консерватории, директор и дирижер Большого театра, а также дирижер Филармонии и Радио в Варшаве в 1919-1935 гг., работал в 1893-1897 гг. в Одесском музыкальном училище [2, с 616-617]. И, несмотря на столь короткий срок его педагогического участия, среди его выпускников в Одессе – выдающийся польский скрипач Павел Коханьский, одессит по рождению, впоследствии постоянный соратник и сотрудник К. Шимановского по «Молодой Польше» [3, с. 19]. Знаменитой выпускницей Э. Млынарского стала также Лия Любошиц – представительница музыкального клана Одессы в 20-30-е годы XX ст. [См. подр.: 8].

Другой выдающийся педагог и скрипач-виртуоз Станислав Барцевич, директор Музыкального института в Варшаве [10, с. 342], дававший частные уроки в Варшаве Петру Столярскому, сыграл трудно переоценимую роль в становлении скрипичной школы Одессы – в лице Д. Ойстраха, Е. Гилельс и др. В последующие годы скрипачка Елена Бучинская (дочь варшавянина Григория Бучинского, директора школы Столярского в 1950-е годы), наряду с вышеназванными и другими мастерами, дополнили когорту представителей скрипичного искусства Одессы, «запрограммированного» преемственностью от академического скрипичного класса Варшавы. Благодаря организационным и творческим способностям П. С. Столярского была построена первая в СССР школа для одарённых детей.

Сложившая в Одессе еврейская национальная скрипичная традиции, представленная П. С. Столярским и его выпускниками, многим обязана польскому влиянию и поддержке, прежде всего, с учетом исторической обусловленности расселения евреев на Юге России в связи с продвижением сюда от второй половины XVIII века польской знати, традиционно покровительствовавшей представителям этой нации в Украине.

Организационно-педагогический уклон деятельности П. С. Столярского определил общую тенденцию музыкально-профессиональной направленности в работе одесских музыкальных специалистов, прежде всего В. Малишевского, получившего в первое

десятилетие прошлого столетия творческий старт и профессиональное самоутверждение в Одессе, а в последующие десятилетия, в силу объективных причин, ставшего представителем польского искусства в Варшавский период его жизнедеятельности (20-30-е годы).

В. Малишевский, «русский поляк», ставший знаменательной фигурой «новой польской школы», образовавшейся в постромантическом – постшопеновском художественном пространстве польского искусства в начале XX века, фактически определил, через своего гениального ученика Витольда Лютославского, позиции ведущего стилевого фактора в работе музыкантов послевоенной Польши.

В. Малишевский, имея опыт директорства Одесского музыкального училища (1908-1913) и ректорства Одесской консерватории (1913-1920), оказался подготовленным к руководящей должности директора Музыкальной школы имени Фридерика Шопена (1925-1927), к профессорско-преподавательской работе в Варшавской консерватории (1931-1939), к организационно-руководящей деятельности в создании конкурсной системы имени Фридерика Шопена, существование которой было заложено в 1927 году, когда и состоялся первый конкурс, и т. д. Его педагогический дар обозначился в Одессе результатами первого и единственного выпуска класса композиции в 1917 году, трое из четырех выпускников которого определили ведущие позиции национального композиторского творчества Украины и России того времени. Это Николай Вилинский (Одесса – Киев), Александр Давиденко (Одесса – Москва, соперник Дмитрия Шостаковича в 1920-е годы в хоровых композициях), Климентий Корчмарев (Днепропетровск – Одесса – Москва. Убежденный сторонник футуризма Прателлы и Маринетти в Одессе, а затем оригинальный фольклорист – неоромантик в Москве и в эвакуации, во время войны, в Среднеазиатских республиках). Таким образом, одесский педагогический опыт дал В. Малишевскому умения и возможность для работы в Варшаве, где преподаваемый им класс композиции прославил выдающийся выпускник Витольд Лютославский, в дальнейшем гений польской музыки XX века.

Польские корни В. Малишевского чрезвычайно органично вписывались не только в культурную генетику Одессы, но в 1910-е годы, в годы Первой мировой войны, актуализировались в связи с антигерманским пафосом культурной ауры. Так, в Одессе в 1915 году в «Южном Музыкальном вестнике», горячо обсуждавшем судьбы вокального преподавания в Одессе, неправомерного забвения французской скрипичной школы и т.д., были напечатаны стихи Петра Сторицына, посвященные Польше[См.: 9].

Этот славянский союз в период Первой мировой войны, соответственно, обнаружившийся в консолидирующей символике деятельности представителей польской стороны в Одессе, был пресечен революционным интернационализмом. Красный террор был направлен, в первую очередь, против интеллигенции старой России, которая в лице В. Малишевского имела убедительное представительство, совершенно

нежелательное в условиях того периода. Обстановка того времени убедительно охарактеризована в статье Е. Марковой, утверждавшей, что «Речь идет о надломе в художественной стратегии музыкального вуза Одессы, обозначившегося после 1917 года, но катастрофически обнаружившегося после 1920 года – с отъездом В. Малишевского за границу – и не только его (см. констатацию все в тех же одесских «Известиях»: «упадок, бегство профессуры») ...» [6, с. 17].

Польский период деятельности В. Малишевского освящен политической идеей Речи Посполитой, противостоявшей Революции, но выполнявшей союзнические обязательства перед Антантой, принявшей значительную часть волны белой эмиграции. Поэтому русофобия не являлась характерной чертой польской государственности, а наоборот, в 20-е годы прошлого столетия во главе Варшавской консерватории становится выходец из Украины К. Шимановский, другой уроженец Украины И. Падеревский становится авторитетнейшей фигурой музыкальной Варшавы, а В. Малишевский приглашен директором Музыкальной школы им. Ф. Шопена, а впоследствии, уже после успешной организации Шопеновского конкурса в 1927 г., представлял школу Римского-Корсакова в качестве профессора Варшавской консерватории.

Одним из ярких сочинений, написанных В. Малишевским в 1920-е годы, является «Куявская фантазия» для фортепиано и оркестра, художественный смысл которой определен социально-демографической подоплекой, чрезвычайно понятной в Польше, но не всегда улавливаемой вне ее. А именно: апелляция к фольклору куявов [4. с. 676], которые составляют этнический пласт в северо-западной Польше; кроме того, исторически известным фактом является расселение куявов по Днепру в Древней Руси в IX-X вв. Таким образом. «Куявская фантазия» – это памятка о породненности русичей и поляков на уровне Кирилло-Мефодиевского крещения и Руси (так называемое Второе Крещение Руси), и Польши в IX веке, подготовившем Третье Крещение русичей в X и Крещение Польши князем Мешко в IX столетии. Куявяк, как этнически обусловленный тип танца-песни, вошел составной частью в Мазурки Шопена, причем, с проявлением умеренного движения, непоказательного для мазура и оберка, двух быстрых танцев, также участвовавших в этническом синтезе шопеновской Мазурки. Но именно тип куявяка соотносим с украинскими песнями в трехдольном размере, реализуя ту «мечту об Украине», которую современники Шопена считали неотделимой от «грезы о Великой Польше» [См.: 1, с. 231]

Таким образом, указанные повороты творческой биографии В. Малишевского определены социально-политическими факторами – значимость польского компонента во время его пребывания на посту ректора Одесской Музыкальной консерватории, а также прорусским, точнее, русофильско-аристократофильским уклоном политики Польши в 20-30-е годы. Данный аспект рассмотрения биографии В. Малишевского реализует потенциал подхода к градациям ценностей революционного прогресса и контрреволюционности в истории культуры.

Пересмотр в современном искусствоведении отношения к аристократизму рококо, к салонности бидермайера и символистского творчества [См. подр.: 5] как демонстрирующих солидарность с идеалами монархического, реставрационного и «застойного» периода исторических перипетий, вносит соответствующие коррективы в оценки польского вклада в культуру России и Украины, определенного панславистскими оппозициями воинствующему пангерманскому духу Европы в период Первой и Второй мировой войн.

Чуть более двух лет назад, в 2010 году, европейская творческая элита, прежде всего, польская, торжественно праздновала 200-летний юбилей со дня рождения Ф. Шопена. И это понятно. Но этот юбилей отмечался в контексте другого важного в социально-политическом и историческом плане события – 600-летию Грюнвальдской битвы, остановившей «Drang nach Osten» XV века, И этот побуждает в политическом русле прошедших юбилейных торжеств пересмотреть оценки эмблематических фигур, утверждавших своей творческой деятельностью соотносимость с переломными событиями мирового исторического развития. историческими поворотными пунктами истории.

Личности уровня В. Малишевского благотворно определяли выборы, художественные и политические, которые с полным основанием можно считать критериями и сегодняшнего дня: это – забвение «психологии гражданской войны» XX века, которая разделяла слагаемые исторических завоеваний на «прогрессивные» и «регрессивные», поощряла динамику обновления мировой истории в ущерб гармонии Повторяемости и Вечного в человеческих деяниях и свершениях.

Таким образом, глобальное и локальное в мировому культурному процессе противоречиво взаимодействует и тесно переплетается, образуя единое социокультурное поле творческой деятельности.

Литература

1. Бэлза И. Шопен. М.: Наука, 1968. 380 с.
2. Григорьев В. Млынарский Эмиль // Муз.энциклопедия в 6-ти томах.Т.3.М., 1976. С. 616-617.
3. Григорьев В. Коханьский Павел // Муз.энциклопедия в 6-ти томах. Т. 3. М., 1976. – С. 19-20.
4. Куявия. Куявы // Сов.энциклоп.словарь. Гл.ред.А. Прохоров.М.:Сов.энц., 1984. С. 676.
5. Лисюк С. Наративний підхід в характеристиці стильових і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства. Автор.канд.дис. 17.00.03 – муз.мистецтво. Одеса, 2011. 16 с.
6. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы / Гл. ред. и автор вступ.статьи Н. Огренич, ред. – составитель Е. Маркова. – Одесса: ОКФА, 1994. – 248 с.
7. Танчер В. В., Шевель І. П. Глобалізаційні впливи на сучасні соціокультурні процеси // Вісник Одеського національного університету. Том 16. Вип. 10. Соціологія і політичні науки. Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова, 2011. С. 101-109.
8. Шимановский К. Воспоминания. Статьи. Публикации (Редакции и составление И. И. Никольской и Ю. В. Крейниной. М.: Сов. композитор, 1984. 296 с.
9. Южный Музыкальный вестник. 1915. № 2; 1916. № 1-2.
10. Ямпольский И. Барцевич Станислав // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 1. М., 1973. С. 342.

Секція 5: Культурологічні проблеми сучасного музикознавства

Барановская Ольга Николаевна,
*кандидат философских наук, доцент ОНМА
имени А. В. Неждановой (Одесса, Украина)*

Модернизм и постмодернизм в искусстве и эстетических теориях

Понятие модерна, охватывающее представления о современности, противопоставляемой прошлому, призвано выразить критерии различения старого и нового. Оно может рассматриваться как в широком, так и в узком значениях – как любое движение «новых» и как эпоха модерна (Новое время), важнейшие инициативы которой сформировали облик европейской культуры XIX века и все еще не утратили свое влияние в веке XX. Модерну, понимаемому таким образом, как правило, противопоставляется модернизм рубежа XIX и XX веков, когда возникают новые направления в философии и науке, авангардные течения в искусстве. Но существует и позиция, когда отсчет «современности» ведется уже от появления этих авангардных течений, и поэтому модерну называют модернизм. В этой связи то, что принято называть постмодернизмом, получает различные толкования и оценки.

Однако независимо от того, как строится граница между старым и новым, наиболее распространенной стала точка зрения, что постмодернизм представляет собой стратегию разрушения, обнуления классических рациональных стандартов и нормативности, на которых только и может держаться культура. И особенно это касается искусства, где как ни в какой другой сфере наглядно проявляется отступление и разрушение традиций и под вопрос ставится само его существование. Но так ли это?

Очевидно, что эстетические и художественные «стандарты» fine arts, сложившиеся в ренессансную эпоху и эпоху модерна, сформировали стойкую, практически неустранимую устремленность за трансцендентным прекрасным, а также общепризнанный критерий эстетического удовольствия в оценке произведения искусства. И это удовольствие от доскональности, безупречности и совершенства построения образа или композиции. И действительно необходимые эстетические приоритеты – красота, целесообразность, гармония, совершенство, единство стиля, вкус – приобретают, в конечном итоге, статус регулятивных понятий, определяющих право на существование, маркировку, оценку художественных произведений и самой художественной деятельности.

В этой связи и классическая и классицистическая образцовость заслуженно приобретают нормативный характер – здесь истина как принцип должного и норма как предел допустимого сливаются в круговой взаимообусловленности друг другом. К тому же понимание образцовости оказывается еще и прочно связанным как с представлением о техническом совершенстве художественной работы, так и с представлением о роли гения в ее создании, что подспудно вводит своего рода эволюционный и как

следствие – прогрессистский подход к анализу произведений искусства. Но следует заметить, что признание И. Кантом самостоятельной и неутилитарной роли искусства не могло не повлиять на его дальнейшую историю, что в конечном итоге создало его исключительный статус в системе культуры, но, что особенно важно – задало перспективу его беспрецедентных экспериментов.

Модернистское искусство, начиная еще с импрессионизма, а затем формалистских течений и экспрессионизма привело к переосмыслению потенциала художественных языков, но главное – к своего рода десакрализации и деконструкции классических основ художественного языка. Здесь открывается принципиально новая возможность репрезентации ресурса формальных средств и исследования этих средств. Формалистическое искусство стремится к максимальной открытости и репрезентативности чистой формы, оно проявляет и обнажает саму структурную первооснову сущего. В игре с формами, которую это искусство ведет, обнаруживается не только степени их организованности, вариативности, пластичности или насыщенности смыслами, но и степени их истощения, их коммуникативной закрытости.

Необходимость говорить о художественном языке как таковом и первые попытки теоретического осмысления его организации – формальный анализ – появляются лишь к концу XIX века, когда его внутренняя эволюция в основном в сфере изобразительных искусств приводит к необходимости репрезентации, тематизации его выразительных и конструктивных возможностей. Как известно, эта тенденция охватила не только сферу исследования изобразительных искусств, но и музыку, литературу и другие виды искусств. Безусловное достоинство формального анализа заключается в том, что он позволил дистанцироваться от традиционных контекстуальных и эстетических установок и, главным образом, провести разграничение зон художественного и вне художественного контекстов в сфере искусствоведения и критики. Именно это открывает непосредственный доступ к самой художественной форме как источнику и основе выразительности. И вместе с тем ставит сложнейшую проблему – проблему чистого анализа формы: найти способ и форму для разговора о форме, для «чтения» формы.

Однако путь интуитивного постижения языка форм требует соответствующей установки, т.к. здесь необходимо освобождение взгляда от традиционных эстетических, психологических и даже этических предубеждений. Это по сути, очень близко к феноменологической установке с соответствующими ей процедурами: редукцией, рефлексией в отношении переживаний, дескрипцией чистых актов сознания. Поэтому феноменологию, а затем и феноменологическую герменевтику можно считать наиболее продуктивным направлением, обеспечивающим теоретическую возможность утверждения и реализации искусствоведческих практик, ориентированных на формальный анализ.

Внимание к художественной форме вывело эстетический дискурс и на еще один аспект ее рассмотрения: ее образный и символический ресурс. Форма – это всегда «как» сказано, построено, сделано и т.п. В этом «как» происходит рождение образа, способного в своих смысловых оттенках разворачиваться в репрезентацию неявного, неизреченного, а также – в символическое видение, где открывается возможность усмотрения единства и универсальности смысла, репрезентирующих специфическую картину мира.

Символ или символическое всегда содержат в себе отсылку, указание на глубинную связь или соотношение различных знаков и значимых форм, и при этом символ не являет собой истину, а всегда лишь указывает на нее. Отсюда и вытекает постановка задач для иконографического и символического истолкования произведения искусства: от дешифровки значений эмблематических и иконических знаков, аллегорических мотивов и выделения тех или иных симптоматических проявлений вплоть до исследования семантической насыщенности формы, аккумулирующей исторические, культурные, предметные мотивы.

И уже в так называемый постмодернистский период работа в этом направлении дополнилась плотным взаимодействием со структурализмом и семиологией, появление которых во многом связано с необходимостью построения принципиальных ориентиров в исследовании семантики художественной формы как таковой. Ценность этих подходов состоит в обращении к самой системе художественного языка, в структурах которого становится возможным рождение смысла, а также – его прочтение и осуществление коммуникации. Важнейшим направлением в этой связи оказывается исследование преобразований в языке и взаимодействия языков различного типа, определяющих метаязык коммуникации.

Смелость самого модернистского искусства с его формалистическими устремлениями и эстетический дискурс, обращенный к тому, чтобы вплотную подойти к пониманию источников художественной глубины и собственной истинности искусства нашли свое продолжение в искусстве и эстетике второй половины XX века. Искусство стало еще смелее, особенно в сфере визуальных искусств переходя границу традиционных жанров, создавая новые его виды. Это, с одной стороны, было мотивировано послевоенным стремлением преодолеть все, что может связано с тоталитарным мышлением, его истоками и ловушками, с протестом против любых форм подчинения, даже если это подчинение возвышенным идеалам. Постмодернистское искусство может выглядеть разрушительно, но суть его также обусловлена, как это показывает Ж.-Ф. Лиотар, ценностью возвышенного, одной из классических эстетических категорий, но это такое понимание возвышенного, которое открывает его новый пласт и который можно рассматривать как продолжение кантовской трактовки.

Если опираться на позиции Р. Барта, Ж.-Ф. Лиотара и др. эстетическая мысль эпохи постмодерна в большей степени может считаться тем, что

наконец всерьез обращено к осмыслению модернизма, к обоснованию его притязаний и анализу его перспектив.

Гиса Оксана Андріївна,
*кандидат мистецтвознавства,
ст. викладач Тернопільського*

педагогічного університету (Тернопіль, Україна)

Чеські музиканти в музичній культурі Поділля на початку ХХ століття

Чехія-Богемія, удостоєна у XVIII ст. звання «консерваторії Європи», а столиця Прага впевнено усвідомлювалася як «Regina musica», плідно постачала високопрофесійних музикантів і для українського Поділля, які, як і в інших містах – і містечках! – України склали впливовий прошарок музикантів-фахівців, що змогли активно стимулювати інструментальну культуру нашої Вітчизни, в якій певну ланку склали піаністичні накопичення чеських педагогів-вихователів.

Кулієва А., *заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор ОНМА імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Селіна Юліївна Мотте як вчитель Юлії Рейдер

Селіна Юліївна Мотте є одним з важливих джерел Одеської вокальної школи. Уроки співу вона отримала у відомої співачки Ксенії Олексіївни Прохорової-Мауреллі, яка свого часу отримала вокальну освіту у Генрієтти Ніссен-Саломан – учениці Мануеля Гарсія (сина). К. О. Прохорова-Мауреллі також навчалася співу у Франческо Ламперті та приймала активну участь в оперних постановках на сценах італійських театрів. Згодом в Парижі вона удосконалювала свою майстерність у Поліни Віардо (Гарсія), з якою її пов'язували роки великої дружби, особливо в драматичний період її життя, коли легендарна співачка втратила свого найкращого друга – І. С. Тургенєва. Саме у Селіни Мотте під час навчання у харківському музичному училищі отримала початкові уроки вокалу Юлія Рейдер – фундаторка Одеської вокальної школи. Отже вокальний досвід всесвітньо відомих викладачів – М. Гарсія та Ф. Ламперті та їх талановитих учнів став питомим ґрунтом, на якому згодом сформувалась Одеська вокальна школа.

Иванова Людмила Алексеевна,
Преподаватель, соискатель ОНМА имени А.В.Неждановой
ФОРТЕПИАННАЯ АКТИВНОСТЬ П. СОКАЛЬСКОГО В СОЗДАНИИ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ОДЕССИАНЫ

П Сокальский вошел в историю Украины в качестве предшественника Н.Лисенко и в качестве строителя музыкального учебного заведения по типу

консерваторий как высшего звена музыкального образования, заявленного им как Музыкальные классы в Одессе в 1862 г., в опережение открытия Петербургской консерватории. И в структуре этого чрезвычайно профессионально обустроенного учреждения фортепианным занятиям не уделялось внимания как «несоответствующих» народно-национальным традициям Украины (об этом подробнее в работе С.Мирошниченко [2, с. 16-35, 29]. Такая позиция сыграла не последнюю роль в отказе статуса консерватории для открытого им учебного заведения, ее тенденциозность и несовпадение с творческой практикой украинского шляхетско-дворянского сословия, которое составило по историческим условиям формирования Украины как *казацкой* нации *эмблематический* для нее социальный пласт (к которому по статусу принадлежал и П.Сокальский), ограничила возможности внедрения созданной им системы музыкального образования.

Однако авторские композиторские усилия П.Сокальского отнюдь не игнорировали фортепиано, им создано до 40 пьес для этого «универсального» по меркам XIX ст. инструмента. И в этой композиторской ипостаси Сокальский как автор незаурядно одаренный обнаруживает чрезвычайно перспективные на ближайшие десятилетия позиции пианистического искусства Украины. Большинство им написанного – это миниатюры жанрового типа (Мазурка, Танец, Пьеса и т.д.), однако выделяются и развернутые произведения – «Славянский альбом» (1873), Славянский марш (1875), «Далматинская баркарола» (1876), тогда появилась Южнославянская рапсодия «На берегах Дуная». Судя даже по названиям, П.Сокальский вкладывал в эти сочинения весь объем своих социально-политических предпочтений, которые побудили его принять участие в событиях на Балканах - освобождение Болгарии, славянских народов европейского Юга - в условиях Русско-турецкой войны.

Показательно то, что общий план этих сочинений обнаруживает влияние Ф. Листа (особенно наглядно в Славянской рапсодии, явно составившей параллель Венгерским рапсодиям великого композитора-пианиста, в Славянском марше, вызывающем в памяти триумф Листа в Венгрии с игрой Ракоци-марша). Однако, как это впоследствии наблюдаем и у Н.Лысенко (см.подмеченную С.Мирошниченко особенность Сокальского в предвосхищении фактически всего жанрового расклада сочинений основателя украинской композиторской школы [2, с. 16-18]), «листианство» Сокальского явно корректируется пианистическим лиризмом «перле», которое составляло стойкую традицию салонной культуры, чрезвычайно ценимой в украинском шляхетском обществе. Такой стиливой уклон отчасти солидаризировался с Москвой, хотя и носившей гордый титул Первой столицы по историческому первенству, но охранявшей, в отличие от Петербурга, связь с «глубинкой», с промышленно-производственно продвигающимся бытом города и т.д. И хотя Сокальский напрямую контактировал с кучкистами (как и Лысенко!), все же украинский национально-ментальный «лиризм» (см. труды Е.Онацького в сборнике «Українська душа» [3, с. 36-47]) противился театрално всеохватывающему

фортепианному симфонизму Листа: лирика мендельсоновських «Песен без слів» явно оказувалась ведучою в виразительному проявленні в фортепиано втілюваних образів (ср.с лысенківської рапсодичністю, ухилившоюся від драматических заповітів Листа (об цьому – у Д.Андросової [1, с. 61-70])).

І все ж в цій історическій опережуючій уподобленості Н.Лысенко миссії П.Сокальського було нечто авторескі автономне, котре визначило і піаністическій принцип его творчества. Это – панславістескі почти орієнтована позиція в розумінні і політеского розкладу (на балканські події Лысенко-композитор не отреагував) і вихідяща з сказанного орієтовка на славянський Юг і Восток, тогдa як у Лысенко явно преобладали «западніческі» установки в зв'язі со Львовом і польскою діаспорою в Україні. А в піаністесці П.Сокальскій, не обладавшій ісполнїтескім концертним розмахом Лысенко-піанїста, а в силу своїх (історическі ошїбочних, но в своєм роді закономірних) соціально-естетических прїдпочтїнь отодвігавшесго національний фольклорїзм от фортепианних втілювань, оказався *розвернутим к фортепианному європеїзму*.

І тем ревнїтель українствa в Одесі, неконфліктного з русскїм-россійскїм славїзмом, оказався прїдтечєй афольклорїстических композицій В.Ребікова, А.Скрябіна (цінївшесгося в Одесі і во Франції, но не в музикальних професїональних колах Росії), К.Шїмановскесго до 1919 г., кторїє оказалися носїтєлями прїтомодерністеских і собствєнно модерністеских установок, несравнїмих з інїми музикальними центрами піаністического іскусствa нашої стрaни.

Лїтература

1. Андросова Д.В. Сїмволїзм і поліклавїрностє в фортепианному ісполнїтєствє ХХ в. Монографїя. Одеса: Астропрїнт, 2014. 400 с.
2. Одесська консерваторїя: славні імена, новїє стрaнїцї. Гл.редактор Н. Огрєнїч, ред.-составїтель Е. Маркова. Одеса: Астропрїнт, 1998. 333 с.
3. Українська душа. Збірник стрaтей. Вступ.стаття та ред. В. Храмової. Київ: Фенїкс, 1992. 127 с.

Любенко Наталїя Володїмїрївна,
аспїрант ОНМА ім. А. В. Нежданової, музїчний редактор
Національного одесського філармонїйного оркестру.

«Пїреней» Ф. Пєдрєля у вїдтворєнні духовно-етїчних настанов їспанської культури

Протягом першої половини ХІХ столїття, європейські культурні центри, такі як Франція, Німєччина, Італїя починають новий етап у розвитку музїчного театру – через усвідомлення своєї національної самоїдентичностї. У музїчну мову пронїкають мелодїї і ритми з народної та духовної музїки, створюючи новїє стилевї течїї, такі як – верїзм, бїдермайєр і костюмбрїзм в Іспанїї. Новий стилевий напрям спрїяв формуванню першої музїчно-академічній школі в Іспанїї, прїдставленою двома видатними композиторами– Т. Брєтоном та Ф. Пєдрєлем.

Діяльність Педреля охопила всі сфери культурного життя Іспанії, він є «творцем сучасної іспанської націоналістичної школи». [Gómez Amat, Carlos (1988): *Historia de la música española: Siglo XIX*, с. 273] Уродженець міста Тортоси, Кастилія, Педрель написав безліч опер і сарсуел на кастильські тексти, що дозволяє говорити про значну роль композитора у відродженні каталонської культури і мови. Роки подорожей і активна наукова діяльність призвели до того, що в 1897 році композитор опублікував трактат «За нашу музику», де виклав свої естетичні, художні та філософські ідеї, а також розкрив смислове ядро трилогії «Піреней».

Можна казати, що Педрель не тільки створив національну модель опери, синтезуючи в собі іспанський театр (сарсуелу) і європейську академічну традицію, він повернув інтерес до вічних, загальнозначущих тем в історії Іспанії, переважно Кастилії.

Трилогія спирається на середньовічні події, які зіграли важливу роль у формуванні незалежності Кастилії, а також в основі музичного матеріалу композитор бере пісні бардів, які відкривають трилогію великим Прологом. Символічними елементами трилогії стає не тільки епоха Реконкісти, ідея якої проходить через всі частини, а також конкретна географія і конкретне місце – замок Фуя (Le château de Foix), середньовічна межа між сучасною Іспанією і Францією, де знаходився найсильніший гарнізон (також військовий об'єкт).

Сучасне "осмислення" композитором середньовічних цінностей через музичний артефакт призвело до успішної прем'єри твору, яка стала не тільки відтворенням епохи Ренасім'єнто, а також Каталонського відродження XIX століття.

Бондаренко Лариса Викторовна,
Соискатель, ст.преподаватель ОНМА
имени А.В.Неждановой (Одесса, Украина)

Духовно-религиозная тематика в творчестве Э. Сати

Место и значение в истории музыки такой экстравагантной и эпатажной фигуры, как Эрик Сати, и раньше, и в настоящее время вызывают массу вопросов и споров. К композитору до сих пор относятся по-разному, и едва ли кого-то его личность могла бы оставить равнодушным. Одни считают его первооткрывателем, экспериментатором, гением, другие – музыкальным фокусником, чудаком и эксцентричным задирой. Во многом творчество Сати находится на втором плане из-за феерических взлетов его последователей, например, представителей «французской шестерки», но, несмотря на это, именно ему музыкальное сообщество обязано многими находками XX века в данной области искусства. Сати представляет собой уникальный пример, когда было совершено множество открытий, в которых впоследствии достигли вершины другие композиторы.

Стремление ко всему необычному подвигает Сати обратиться к мистическим темам, увлечение которыми продлилось с 1884 по 1895 годы. Самыми показательными произведениями данного периода являются

«Готические танцы» и «Стрельчатые своды». Для них характерно использование григорианских ладов и псалмодии в качестве основы мелодической линии. Другая стилистическая перемена происходит с музыкой Сати в 1905 году, когда он, к удивлению своих знакомых, решил учиться в Канторской школе, изучая контрапункт и особенности григорианского хорала. После овладения новыми навыками Сати стал применять их в своей композиторской работе. В его стиле отмечается появление обнаженной, упрощенной, сведенной к двум голосам линейности. Нередко между этими голосами возникают особые ладовые и тональные соотношения, в чем предвосхищается полиладовость и политональность.

Петровская Наталия Николаевна,

Соискатель ОНМА

имени А. В. Неждановой (Одеса, Україна)

Жанрово-стилевые установки «варшавского бидермайера

Европейская культура первой половины XIX ст., в том числе и немецкая, демонстрирует, как указывалось выше, чрезвычайно разнообразие творческих концепций и художественных приемов и стилей, среди которых существенна роль и романтизма, и реализма во всем многообразии их проявлений, и просветительского классицизма и сентиментализма, унаследованных от XVIII в., и ампира. Каждый из названных стилей, определяющих «лицо» эпохи, давно стал предметом исследований и, одновременно, больших дискуссий в искусствознании, охватывая всякий раз новый круг вопросов и тем.

Картина европейской культуры этого времени и, в частности, музыкальной, с ее акцентом на «глубинах и высотах» человеческого «Я» и определением XIX века как «столетия частной жизни» (Х. Зельдмайр) будет далеко неполной без изучения феномена бидермайера, характеристика которого в разные периоды рассматривалась либо в параллели с романтизмом, либо как его антитеза, что, соответственно, порождало неоднозначность его оценок.

Художественные сферы проявления бидермайера достаточно разнообразны: литература, театр, архитектура, музыка, живопись, декоративно-прикладное искусство, мода. Сам термин «бидермайер» («Biedermeier»), история его возникновения в определенной степени ориентируют и на «географический ареал» его «бытия» – первоначально Германия и Австрия, позднее Швейцария, скандинавские немецкоязычные страны и их ближайшие соседи, в том числе Россия и Украина, а также и Польша.

Варшавский бидермайер составил локализацию соответствующих стиливых проявлений национального-польского в музыке, поскольку только столичные условия бытия национального искусства могли дать демонстративный культ провинциализма как показателя *стилевой* позиции,

отнодь не провинциального феномена в собственном смысле. Варшавский бидермайер имел особого рода пересечения со спецификой проявления этого стиля во Франции, в России, то есть стран, которых исторические обстоятельства определили во взаимодействии с Польшей, пусть узами трагико-драматического порядка, но объективно состоявшимися.

Варшавский бидермайер [см.в трудах И. Подобас] оказался сращенным с тенденциями *сарматизма* в искусстве, определив пересечение национальных традиций польского провинциализма («литовское в польском», «украинское в польском») и искусства Европы эпохи Реставрации. Жанр мазурки в данной традиции выступил в функции «малого знака» национальной *гордости*: Мазурка Домбровского как гимн национальной Независимости определила исключительную значимость данной «малой формы» в воплощении величия идеи национального польского самоутверждения, представленного *песенным преломлением танцевальной формы*.

Польский музыкальный бидермайер солидаризировался также с европейской линией клавирно трактуемого фортепиано в «бриллиантовом» его типе «легкого» образца, для которого показательна фортепианная ноктюрновость фильдовского образца, запечатленная в Польше и в России М. Шимановской (Петербургский период деятельности последней) и Ф. Шопеном. Тем самым польский бидермайер имел явственные отличия от немецкого генезиса данного направления, которое в Венском варианте (Ф. Шуберт) соотносилось также с симбиозом салонности и домашности в духе французских/русских образцов данного стиля.

Яценко Елена Владимировна,
преподаватель, соискатель ОНМА
имени А.В.Неждановой (Одесса, Украина)

Космизм образов «исторической хроники» оперы П.Хиндемита «Гармония мира»

Опера П.Хиндемита «Гармония мира» была неоднократно предметом музыковедческого анализа, в данном случае акцентируются культурологически-нумерологические составляющие смысла произведения и мышления композитора в целом, поскольку Хиндемит – «универсальная личность XX в.», носитель «системы Леонардо да Винчи» (по П.Валери), совместив в своей деятельности квалификацию музыканта, композитора и исполнителя мирового уровня и деятельность ученого, акустика и математика. Соответственно, «космоцентризм», который наблюдаем в «исторической хронике» (так наметил жанр своей оперы П.Хиндемит) «Гармонии мира» составил психолого-интеллектуальный ориентир личности самого творца композиции.

В опере каждая планета наделена именем, соотношенным с человеческим персонажем действия, что составляет след концепции о переселении душ у пифагорейцев, составившее реакцию на мистическое учение «орфизма». По

А. Лосеву, орфизм «никак не моложе Гомера», сближено с пифагорейством и элевсинскими мистериями». Пифагорейский космологизм полностью был воспринят христианским Богословием и философией, определив позицию Боэция (в исторических документах Аниций Манлий Северин Боэций, государственный деятель, теолог, музыкальный теоретик, VIII в.), из которого черпал И.Кеплер, герой сочинения П. Хиндемита и сам композитор-исследователь, читавший лекции по концепции Гармонии мира. На могиле у Кеплера помещена цитата, им завещанная, - об уме, принадлежащем небу, а земле – «телесная оболочка», о том, что он сам – планета. Из этого следует мысль об *одушевленности* Космоса, а также о космической энергетике, заключенной в каждой человеческой персоне.

П.Хиндемит, композитор, теоретик, имел свой взгляд на сложившийся вокруг него и в нем самом мир, в творчестве искал внесубъективные формы выражения, определяемые не чувственным опытом телесности, но числовой «гармонией души». Р.Вагнер завещал немецкой опере космизм, идею «мирового театра» как национального достояния («немецкий мировой театр»), истолковывая собирательно-персонифицированно космические силы Вселенной: хор в операх Вагнера несуществен, фигуры-персонажи всегда отмечены *аллегорией*. У Хиндемита – иной, тоже немецкий «мировой театр», в котором «деперсонификация» решается «прозрачностью» выразительных границ между сольным и хоровым звучанием, между планетарными символами неба и душевным строем персоналий. Хоровая тематика оперы равносильна голосу Вселенной, главные персонажи оперы - это планеты, наделенные человеческим образом, более того, отмечены, в хиндемитовской подаче идей Кеплера, гентерными показателями: Земля как мужское начало, Кеплер отождествляет себя именно с ней, Луна и Венера, спутник Земли и ближайшая планета.

Вагнеровская опера – поэмна и тяготеет к отнотональному решению. У Хиндемита – «историческая хроника», житейские события перемежаются с видениями Неба, создавая раннехристианскую, православную по истокам, Гармонию Властей, Небесных и земных. Объективный показатель реальности этой Гармонии – числовые закономерности, «распространение» тонности по родству числовой пропорции, цетрирующей всю систему.

В музыкальном плане опера Хиндемита – центрирована вокруг тона mi , с нее начинается музыка оперы, ею же венчается финал, создавая *надсубъективную поэмность XX века*. И одновременно в пределах громадного и художественно-сценически многослойного произведения сведение к одной высотности начала и завершения выписывает старинный музыкальный символ Кольца, Круга, который определился в истории человеческой от правремен как высокая абстракция Всего, Бога.

Линь Цзюньда,
*преподаватель государственной
консерватории в Гуанчжоу,*

соискатель ОНМА имени А.В.Неждановой (Гуанчжоу, КНР)

**Л.ДЕБАРГ ИГРАЕТ Л. БЕТХОВЕНА: ШТРИХИ ФРАНЦУЗСКОГО
РОКОКО К ОБЛИКУ ВЕНСКОГО КЛАССИКА (НА ПРИМЕРЕ 7 И 32
СОНАТ КОМПОЗИТОРА)**

Французский пианист Л.Дебарг (Lucas Debargue), феноменально пришедший к званию лауреата на Конкурсе П.Чайковского в 2015 г., представляет его взрастившую Родину (хотя в его роду есть и пересечения на уровне третьего поколения с русской эмигрантской средой), Францию, которая выдвинула свою пианистическую школу, весьма отличную от академического стиля немецкого пианистического мира, утвержденного Венским классицизмом. Французский дух питал Бетховена – но это был дух французского театра, уготовлявшего публику к кровавым схваткам 1789-1793 гг., хотя национальным достоянием этой страны была также и традиция салонного рококо. Бетховен-пианист начинал в салоне, да, собственно, до конца дней его иного исполнительского выхода он не имел, кроме как появления в салоне. В этом плане более последовательно французским был В.Моцарт, но это особая тема, поскольку в исполнении названного французского пианиста звучали, и очень убедительно, и композиции автора «Свадьбы Фигаро».

Французский пианизм – это непрерываемая связь фортепиано и клавесина, видоизменение которого породило фортепианный вариант клавира, выстроенный на оркестральность, то есть глубоко театрализованное звучание музыки. Клавесин же выстроен для создания «салонного рая на земле», для рождения оазиса красоты и милостивой радости, принципиально отстранявшейся от страстей человеческих [, с. 190-193]. Сонаты Л.Бетховена №№ 7 и 32 по хронологии написания и по глубине фортепианной симфонизации составляют достаточно разные качества, хотя бетховенская суровая театральность, «продолжающая» в инструментализме французский театр Венца Х.Глюка, осеняет названные раннее и завершающее творческий путь Мастера произведения.

Л.Дегарб широко пользуется театральными возможностями фортепиано в градациях динамических контрастов, темповых сопоставлений, создавая перепады звучаний, напоминающие отчасти полюса выразительности С. Рихтера, демонстрировавшего как предельности замедленных темпов, так и «неправдоподобно» быстрых. Но если главный пианистический аргумент Рихтера – немецкая фортепианная кантилена, поддержанная густой педалью, то у Л.Дегарба клавирная «короткость» звукопроявления подчеркивается повсеместно, создавая «воздушную подушку» выражения такому фрагменту как медленная часть Седьмой сонаты. Эта «стаккаттность», завещанная «флейтовыми» фортепиано эпохи Реставрации первой половины XIX века, которая составила эмблему пианистической исполнительской палитры

Ф. Шопена, определила для Дебарга ведущий принцип звукоизвлечения, наполнив игровой переменчивостью идей-образов бетховенский текст, но категорически «снимая» полярности злости и нежности, свирепой силы и тонкой слабости, героического обобщения и быстротекущей суеты событий и пародий на них.

Седьмая соната в исполнении Л.Дебарга наполняется «парением» интеллектуальной наблюдательности, сопоставлений созерцания и действий, но нарочито обходя «симфоничность» антитетических контрастов, предпочитая нежную игровую легкость даже в подаче мелодически-кантиленных эпизодов. Но в последних «снята» тяжесть кантиленой перетекаемости сопряжений, поскольку все голоса фактуры соучаствуют, по закону контрастной полифонии французской церковной традиции, в выстраивании целого, мелодическая линия «облигатна», но не замещает совокупную линейную выстроенность фактуры.

И наиболее эта французская клавирная «воспаренность» срабатывает в исполнении Тридцать второй сонаты, в которой признаки ариозной двухчастной первосонаты соединены с показателями «церковной» (полифонизированной) сонатной разновидности. Молодой пианист «оклавиривает» звучание, усиливая *представление* музыкально-тематических событий, тем самым отстраняясь от сопоставлений «я – не-я» в музыке Бетховена. И, конечно, высшая точка проявлений пианистического дара Дебарга – это вторая часть Сонаты, в которой тема хорала-ариэтты окружаема в вариациях мелизматикой «звездной пыли» бетховенского приближения к рококо в одухотворенной фигуративности его *умилительного* звучания.

Литература

1. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. Москва: Просвещение, 1978. 608 с.

Лю Кетин, кандидат мистецтвознавства,
викладач приватної консерваторії в Гуанчжоу (Гуачжоу, КНР):

Музичний регіоналізм як частина національної культурної єдності нації

Регіональні відмінності складають специфіку певних національних культур, більше того, визначають унікальну індивідуалізованість національного мислення. Це стосується і полі етнічних націй, як це маємо в Китаї, у США, в Україні, але і певна моноетнічна вибудованість (Іспанія попри Бсконіі) окремих національних утворень не виключає демонстративних регіональних автономізацій. Вище говорилося про Ісманію, де турбота про підтримку етнічно-національної витриманості нації (танці у церкві на Великдень хлопчиків, які представляють саме іспанські успадкування за кров'ю) не виключає, але навіть передбачає регіональну диференціацію. Вказані приклади можуть поширюватися, у тому числі з посиленням на специфіку Китаю, де регіональні відмінності не тільки Китаю, але і Внутрішньої Монголії, Заходу, де проживають представники тюркських народів, ін., спонукають до порівнянь з провідним етносом хань у структурі

нації. Саме урахування вказаних регіональних відмінностей надає художньої виразності сукупному обсягу національної традиції, як про це свідчить історія Китаю, де традиційна Північ чи активність півдня задавали тон в історичних мистецько-культурних зсувах.

Фортепіанне мистецтво Китаю на сьогоднішній день має світове визнання, в якому регіональний внесок, зокрема, митців з Тайваню, має самостійне і суттєве значення. Культура конкурсних змагань фахівців, яка має надиво довгу історію в Китаї, у сфері музичних виступів досягла певного високого ступеню, достойного на продовження і поглиблення.

Нейчева Лілія Василівна,
кандидат мистецтвознавства, ст.викладач Одеської національної
музичної академії ім. А. В. Нежданової,
завідувач літературно-драматургічної частини
Одеського національного академічного театру
опери та балету (Одеса, Україна)

КИРИЛО-МЕФОДІВСЬКА ТРАДИЦІЯ ЯК ЕПЦЕНТР НАЦІОНАЛЬНИХ ХРИСТІЯНСЬКИХ УСТАНОВОК БОЛГАРІЇ

Актуальність теми визначена вагомістю болгарської національної ідеї в міжнародних масштабах своєю причетністю до традицій греко-ірландського лідерства в популярній сфері сьогодення, а також в галузі церковної музики. Болгарська музика історично найбільш наближена до візантійсько-грецьких витоків Християнського мистецтва, а через кирило-мефодієвську традицію – до устоїв ірландсько-галльського Православ'я, від чого вона стала досить помітною в «греко-кельтській хвилі», що відбилося в художній сфері в кінці ХХ – початку ХХІ ст. В роботі зроблена систематизація відомостей про культурно-релігійні установки болгарської нації, у зв'язку з впливом на неї діяльності братів Кирила та Мефодія. Завданням дослідження є: узагальнення відомостей про діяльність просвітителів Кирила та Мефодія; визначення парадигматичних ідей солунських братів, що позначилися на культурних і релігійних установчих позиціях лідерства Болгарії; вплив кирило-мефодіївської діяльності на церковну та народну музику Болгарії.

Болгарія в державних масштабах прийняла від Візантії християнство в православній формі 863-го року, хоча початок поширення християнської релігії в країні відноситься ще до часу правління хана Крума (802 – 814 рр.). Безліч виведених ханом з Візантії полонених вплинули на християнізацію язичницьких підданих монарха. Офіційний статус християнства в Болгарії отримало після хрещення князя Бориса у ІХ ст., в 870 році Болгарська церква стала автокефальною, отримала статус архієпископства і була розділена на кілька пархій, визначивши національну самостійність в сповіданні Православ'я [1, 67 – 69].

Величезне значення в національному самоствердженні православних болгар мав хронологічний збіг акту прийняття християнства з діяльністю

слов'янських просвітителів братів Кирила (827 – 869) та Мефодія (815 – 885). Володіння з дитячих років (від матері-слов'янки та оточення) їхньою мовою і блискуче грецьке-візантійське виховання (перебування Кирила при дворі Імператора та ін.), дали блискучий старт у просвітницькій діяльності братів, орієнтованої на європейський Схід і Південь.

Найбільшою історичною заслугою Кирила стало створення слов'янської писемності [4, 35], що виникла, на основі копського, староеврейського, рунічного, вірменського, грузинського, готського письма. Слід послатися на Бравлінське Євангеліє, що виникло в Криму та Велесову Книгу [7, 710 – 712]. Єдиним поясненням, чому Кирило для своєї азбуки зібрав таке поєднання письмових знаків, є наявність у слов'ян цього типу дохристиянської писемності (Велесова книга та ін.). Кирило винайшов «глаголицю», «кирилиця» ж була складена з літер грецької урочистої уніціальної писемності учнями рівноапостольних братів. Цей аспект давньоруської писемності як основи кирилиці спеціально розробив С. Ляшевський [7, 207 – 222].

Брати Кирило і Мефодій не мали високого духовного сану, орієнтуючись на морально-політично значимість зроблених ними акцій. Звідси – активність їхньої діяльності, що заснована на ідеях раннього доіконоборчого християнства, успадкованого Македонським ренесансом, що не знав конфесійного поділу церков і передбачав широку віротерпимість до різних течій всередині християнства. І коли йдеться про «гнучкість», «відкритість» різних християнських церков кирилівської традиції (братам-просвітителям дорікали також у прихильності до аріанської ересі... [8, 344]), – то ці ознаки кирилівського вчення як особливого роду терпимості до індивідуальних шляхів християн різних націй. Віротерпимість призвела до «проростання» через їхню традицію місцевих уявлень, у тому числі дохристиянських, оскільки Кирило і Мефодій прийшли в землі, що раніше вже прийняли хрещення відповідно до національних умов.

Кирило активно акумулював вплив ірландської церкви [3, 137 – 145], представники якої були відомі прихильністю до мучеництва, подвигу аскези та музично-поетичними інтересами. Ірландська церква не мала ієрархічності, відрізнялася «демократизмом» спільності кліру. Тобто бачимо багато що від раннього чернецтва, для якого особистий подвиг перевищував ієрархічний офіційний церковний уклад, – і саме ці риси найбільшою мірою характерні для Кирилівського вчення.

Ірландська церква в період з XI по XI ст. користувалася значним впливом на європейському континенті, в тому числі в регіонах місіонерської діяльності Кирила і Мефодія. У ірландських місіонерів спостерігалася схильність до створення алфавітів, оскільки вони виконували богослужіння рідною мовою. Досить сказати, що зазвичай місіонери мали з собою до двохсот готових алфавітів, а схильність до містики, у тому числі до містичного тлумачення букв, – специфічна особливість ірландської церкви. Цей факт дав підґрунтя вченим, аби висловити припущення, що в основі

глаголиці, створеної Кирилом, лежить саме ірландське коріння, оскільки в VIII столітті очільник Зальцбурзької єпархії ірландець Вергілій, автор обширної «Космографії», приклав до неї алфавіт, подібний глаголичному [3, 150].

Істотний вплив на поширення християнства на Русі мала Болгарія. Після падіння Першого Болгарського царства в 1019 році на руські землі ринув потік біженців, серед яких було чимало православних священиків, оскільки автокефальність поширювалася тільки на Охридську церкву. Важливо, що в IX – X століттях сербське і болгарське духовенство привезло з собою велику кількість церковно-богослужбових книг та інших пам'яток слов'янської писемності, у тому числі і «Мову філософа», в тексті якої відзначаються «моравізми» і «болгаризми», а також ознаки впливу грецької мови. Якщо врахувати, що Кирило писав свої твори грецькою мовою, то пам'ятники слов'янської писемності з «еллінізму» можна безпосередньо віднести до оточення Просвітителя.

Болгарія виявилася чутливою до філософського інтелектуалізму Кирилівського Православ'я – до високої абстракції Радості і Гармонії, яка проявляється в кольорових перевагах іконопису. Зауважимо, якщо в ранньовізантійському мистецтві вагомим в іконописі був зелений колір, то в постіконоборчий період він майже зникає з кольорової гами. Відомо, що зелений колір – це символ гармонії, «рівноваги» земного та Небесного, про що пишуть О. Лосев та І. Бусева-Давидова [6, 50; 2, 186]. В іконах Болгарії самодостатнім є поєднання червоного (символ земного) і зеленого. Так «закладається» свого роду «імпресіоністська барвистість» в кольоросприйнятті болгарського мистецтва, яке стійко зберігає ці «знаки радості і земної благодаті» в образотворчому мистецтві і дотепер.

Кирилівська традиція була сприйнята болгарським релігійним просвітництвом як щось органічне для буття культури країни, оскільки вражає в болгарській історії надзвичайно виражений патріотичний бойовий настрій православних монастирів, які стали бойовими точками в антитурецькому опорі нації. Саме тому більшість із них пали під жорстоким натиском турецьких військ, хоча турки-мусульмани зазвичай не розоряли монастирі. Ця патріотична ідея чернечого Служіння була доктриною державних устоїв Болгарського Православ'я. Тим не менш, для болгарської церкви не існувало дилеми «діалог» чи «не діалог» з мусульманами, хоча в крові протоболгар мала місце тюркська складова. Вище зазначене патріотичне служіння болгарської церкви, являло самостійну лінію в Православ'ї, і частково було підготовлене гнучкістю, вживаністю до місцевих умов православної Кирилівської традиції

Вплив Кирилівської традиції та Ірландської церкви проглядається і в генезисі українського кобзарства. Характерний для кельтів народний інструмент цитра-арфа (струнно-щипковий) схожий на українську кобзу-бандуру, на якій виконували вірші під інструментальний акомпанемент кобзарі-бандуристи. На фресках у Софії Київській є зображення скоморохів з інструментом типу арфи. Як показують сучасні фольклорні дослідження,

тільки Болгарія в повноті ввела в свою музичну традицію бурдон-ісон, який визнаний базисним для афонської, давньовізантійської традиції. Яскравим зразком використання бурдона в Болгарії, окрім церковного співу, є розповсюджене використання в фольклорній традиції народного інструменту гайда, основний принцип звучання якого базується на довгому триманні педалі і розгорнутій віртуозній мелодії на її фоні, в тому числі імпровізаційного типу.

Узагальнюючи сказане, зазначаємо, що виділення ідей Кирилівської традиції важливо, оскільки історичні відомості свідчать про те, що Кирило-Костянтин – інтелектуал, який гнучко брав участь у взаємодії Константинополя з Римом, Великою Моравією, ін., звертався також до надбань ірландської церкви, що в сукупності створило багатий богословський «генофонд» православної наукової традиції.

Болгарське релігійне просвітництво спрямоване на слов'янський світ в цілому. Кирило був творцем «глаголиці» і його авторитет являвся важливим для болгарської релігійної концепції, що стала в XIII ст., за часів І. Кукузеля, представницькою від Константинополя. Як бачимо, для болгарського державного будівництва та Православ'я виявилися особливо перспективними дві лінії Кирилівської релігійної установки – інтелектуалізм місіонерства та шанування мучеництва, подвигу в ім'я Віри.

Основним кроком в затвердженні самостійності болгарської церкви був перехід в церковнослужінні з грецької мови на слов'янську. Введення літургії на сакральному варіанті рідної мови, поширення слов'янської писемності і виникнення слов'яномовної літератури сприяло зміцненню темпів культурного розвитку і формуванню самосвідомості болгарського народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ангелов П., Бакалов Г. История на България. – София: Булвест, 2000. – 511 с.
2. Бусева-Давыдова И. Искусство Византийского мира. *Энциклопедия для детей; гл. ред. М. Аксенова.* Москва: Аванта, 1997. Т. 7 (Ч. 1). С. 170 – 219.
3. Введение христианства на Руси / Институт философии АН СССР; отв. ред. А. Д. Сухов. – М.: Мысль, 1987. – 302 с.
4. Грудев Р. България Евангелие. София: Галактика, 1988. 102 с.
5. Кирилл и Мефодий. *Энциклопедия Кругосвет* (Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия) URL: www.krugosvet.ru/node/35197
6. Лосев А. Философия, мифология, культура. Москва: Издат. полит. лит., 1991. 524 с.
7. Ляшевский С. История Христианства в Земле Русской с I по XI век. Москва: ФАИРПРЕСС, 2002. 320 с.
8. Табов Й. Когда хрестилась Киевская Русь? С.-Петербург: Нева, ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. – 416с.

Ван Ченьдо, кандидат мистецтвознавства,
викладач приватної музичної школи в Пекіні (Пекін, КНР):

**Дитяча музика в недитячих стисненнях посткультури епохи
поставангарду**

Поставангардна методологічно-змістовна «суспензія» стильово-видових нашарувань виводить і на зрушення у сфері усталених академічних мистецьких градацій, які, здавалося б, визначені самою природою людини і в цьому сенсі непорушні. Йдеться про так звану «дитячу музику» у професійній музичній, зокрема, фортепіанній сфері, яка передбачала від своїх початків розрізнення «музики для дітей» і «музики про дітей для дорослих». Поширення мінімалістської естетики та інерція модерну, що народив концепцію «дада-мистецтва», широко залучали прийоми «дитячості» у творчу продукцію як таку, і адресовану зовсім не для дітей, і не про них. В цій логіці фортепіанні опуси знаних митців, у тому числі такого величного як Тан Дун, також демонструють навмисну «дитячість» у фактурі – із спеціальним виразним навантаженням.

У Китаї надзвичайно, за традиціями, що йдуть з давнини, поширена увага до феномену «вундеркіндів», з яких, за моцартівським зразком, виростають нерідко високоталановиті артисти. Фортепіанний бум охопив китайську громадськість – і в цьому є свої позитиви і загрозливі риси, які будуть скореговані, безумовно, історичною ходою життя.

*Чжан Тяньтянь, здобувач кафедри теорії музики та композиції
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

**«Каприччио» Мендельсона ор. 5 фа-диез минор
как образец «чистого» жанра**

Каприччио Мендельсона ор. 5 фа-диез минор – единственное произведение композитора в жанре каприччио, созданное как образец «чистого» жанра. Композитор не добавляет к названию никаких обозначений, терминов. Вызывает удивление, так как такое прекрасное, высокопрофессиональное, сложнейшее произведение создано шестнадцатилетним юношей. Отметим, что мы не встречали не только анализа Каприччио ор. 5, но часто и упоминания о нем.

Особое внимание следует уделить жанровой основе произведения, ведь в эпоху романтизма жанр каприччио значительно преобразился. Каприччио, каприччио периода романтизма означает инструментальную пьесу свободной формы, созданную в блестящем виртуозном стиле, часто с причудливой сменой эпизодов, настроений.

Подчеркнем, что реализация жанра каприччио в данном произведении является классически-романтической. Несмотря на выдержанность в академическом тоне, все время ощущается легкая драматизация, а все произведение отмечено определенной импульсивной токатностью. Выразительные приемы в произведении отличаются оригинальностью и небывало тонкими сопоставлениями оттенков звучания, создают скерцозно-

романтические образы. Особенно ярко это проявляется в виртуозных эпизодах с эффектными октавными пассажами, характерными для концертных произведений композиторов эпохи романтизма.

Анализ Каприччио ор. 5 доказывает наличие в музыке композитора множества типично романтических образов: «музыкальных моментов», отражающих как душевное состояние человека, так и причудливую фантастику, в которой нет ничего мрачного, «демонического». Благодаря сфере сказочно-фантастической образности, наряду с тяготением к принципам сдержанности, характер звучания приобретает мягкость, поэтичность и мечтательность.

Отметим, что музыка композитора в данном произведении, хоть и в меньшей степени, в плане классических традиций близка к эпохе Барокко. Об этом свидетельствуют такие особенности его стиля, как ясность, сдержанность лирической интонации, стремление к воплощению объективных, устойчивых идеалов, стройные пропорции форм, стремление к возвышенным идеалам.

Важная грань оригинальности, как данного жанра, так и данного произведения, заключается в интригующей многозначности, которая как раз и образуется в большей степени за счет необычной формы и структуры тематических блоков, а также общей стереоскопичности.

Особенности формы первого большого раздела Каприччио: очень напоминает сонатную форму классического типа (репризно повторенная экспозиция с тонико-доминантовым сопоставлением тональностей, разработка, динамическая реприза), что ассоциируется со сложной репризной трехчастностью с развивающей серединой. Все это пронизано варианностью, вариационностью и песенностью.

По драматургическим чертам вся средняя часть Каприччио воспринимается как эпизод с разработочным материалом и внутренне как сонатная форма с разработкой. При этом следует иметь в виду жанровую двойственность формы эпизода: сочетание сонатной формы и внутренней полифонической.

Реприза Каприччио также очень сложная, потому, что состоит из возврата предыдущих частей – экспозиции и эпизода.

Анализ Каприччио ор. 5 Мендельсона, с учетом контекста развития немецкого романтизма, подтверждает его высокий профессионализм во владении композиторской техникой, формообразованием:

- Отличное владение различными вариантами сонатной формы и осмыслением ее драматургии;
- одночастность произведения, связывающая многие самостоятельные разделы;
- использование большой сонатной формы с синтетической репризой и эпизодом вместо разработки;
- создание самостоятельного эпизода вместо разработки также в сонатной форме;

- противопоставление гомофонно-гармонической и полифонической фактуры, использование контрапунктической полифонии;
- монотематизм крайних разделов Каприччио (экспозиция, разработка и реприза), а также эпизода (экспозиция, разработка, реприза);
- пронизывающая вариационность, вариантность во всем произведении;
- сдержанность фактурных видоизменений;
- обозначенная напевность мелодических основ;
- характерность внутреннего скерцозного и токкатного характера жанрового звучания;
- владение различными полифоническими приемами развития и тематического преобразования, высокое полифоническое мышление;
- свободное построение и специфичность свободного формообразования.

Таким образом, можно отметить, что композитор блестяще владеет всеми особенностями как классической, так и романтической, композиторской техники; полифоническим и гомофонно-гармоническим письмом; теорией и практикой монотематизма и вариационности; блестящим знанием различных микро и макро форм. Он подвел итог развития жанра каприччио к истории романтизма, совмещая барочное прошлое и современное будущее, вбирая основы мышления романтизма и перспективы будущего музыкального языка XX столетия.

Несомненно, Мендельсон был гениальным юношей, а исполнение его Каприччио ор. 5 фа-диез минор перспективно как для Украины, так и в Китае.

**Сун Жуйшан, аспірант ОНМА
імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)**

Арія в операх М.Римського-Корсакова як провідна виражальна типологія

Опера і в Україні, у Європі у цілому, у китайському національному виявленні відзначена особливою роллю арій, які складають стрижневе утворення в драматургії вистави. Адже арія – це осередок вокалу, тобто особливого співацького вміння видобувати звуки на «опертому» диханні з можливістю кантиленного ефекту, що досягається чи подовженими звуками, чи щедрою фігуративністю мелодичних побудов. Вищою точкою прояву вокалу і аріозного співу в ньому стала практика *bel canto*, яка спиралася на «штучний» спів кастратів-фальцетистів, мистецтво яких йшло від виховання тих навиків від дитинства, щозо в сучасних умовах майже неможливе. В класичний період оперного розвитку у XIX ст. аріозний спів насичувався повмленневою експресією, аж до абсолютизації у російських купкистів, особливо що стосується творчості М. Мусоргського. М.Римський-Корсаков теж включився у розробку культури речитативу, але не ця стильова ознака стала для нього вирішальною. Аріозні побудови, взагалі спиралися на номерні побудови арій склали вищі досягнення цього композитора-купкиста.

В репертуарі сучасних оперних співаків надзвичайно ціняться сопранові партії Римського-Корсакова, які написані в межах амплуа ліричного сопрано. Даний тип вираження має перспективи розвитку, у тому числі у контактах з музикою китайських митців.

Ван Мінцзе,
здобувач ОНМА

імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)

Сценічне амплуа ліричного сопрано у співвідношенні з типологією «інженю» драматичного театру

Практика співу ліричного сопрано впевнено увійшла в мистецький вжиток сьогодення, відчого усвідомлення історичної обмеженості виявлення такого тембру-смислу сприймається з напругою: представляється якби природність відповідних вокальних зусиль, тим більше, що наявним є досвід драматичного театру і амплуа «інженю» в ньому. Дійсно, уподібненість до цього амплуа мають партії, написані для ліричного сопрано: це голоси молодих, навіть надто молодих героїнь, наївних і щирих. Але на цьому уподібненість закінчується. Ми згадуємо Барбарину з «Весілля Фігаро» В. Моцарта – то явно «інженю» за театральнo-драматичними вимірами, але її сопранова обмеженість ніяк не торкається колоратурних вмінь, які є обов'язковими для практики ліричного сопрано.

Сама ж виразність колоратури має сакральні, церковні корені, демонструє здатність «шаріння у Висотах духа», що передбачає і особливу обдарованість душі у сприйнятті Віри, і жорстку чесність у дотриманні її чеснот.

Любенко Микола Володимирович,

Аспірант ОНМА імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна)

Проблеми взаємовідносин мови та мислення у музиці

Питання взаємовідносин мови та мислення у музиці - одне з найпоширеніших у сучасному музикознанні. До цієї міждисциплінарної проблеми звертаються у пошуках змісту музичних творів х як явищах художнього буття. До основних питань можна віднести: критерії музичної мови та мовленнєвого мислення; порівняння та аналіз з вербальною мовою та мисленням; взаємодію мови та мислення.

Напрацювання у таких дисциплінах як лінгвістика та семіотика дозволяють розглядати музичну мову не лише як метафоричний вислів, але як інструмент комунікації за змістоутворенням. Як єдиний художній знак, що має безліч художніх сенсів у багатовимірному просторі музичної тканини.

У музичній мові як системному засобі художньої виразності ми можемо спостерігати ті самі якості, що й у вербальній мові. Цей факт дозволяє нам поглянути на музику як на глибоку і своєрідну знакову структуру.

Томницький К., аспірант Південноукраїнського національного пед.університету імені К.Д. Ушинського (Одеса, Україна)

Трансформація європейської традиції віолончельної школи в сьогоденні

Віолончельна школа Європи на сьогодні спирається на той статус сольної гри, який ствердився на грані XIX і XX ст. і апробований був віртуозним внеском П.Казальса, що поряд з композитором М.де Фалья, архітектурою А.Гауді і живописом П.Пікассо склали одну з найвищих точок мистецького ствердження нації. Сказане ніяк не принижує досягнення вітчизняної школи у канун XX ст., яка аж до порогу третього тисячоліття відстоювала самостійність шляху віолончельного виконавства у сукупних досягненнях представників струнних інструментів України і лідерів-скрипалів в них.

КРУГЛИЙ СТІЛ

2 травня (субота)

СТУДЕНТСЬКА СЕКЦІЯ

Копейкина Алина, магістр, спец. «Культурологія», лаборант ОНМА імені А.В.Неждановой. Науч.рук. кандидат искусствоведения, профессор, засл. Деятель искусств Украины *Мирошниченко С.В.(Одесса, Украина)*

Репрезентация колыбельной в современных культурных проектах

Колыбельная песня, вышедшая из фольклора, на сегодняшний день представляет интерес для современного общества, и становится объектом различных образовательных и творческих проектов для детей и не только. Приведем примеры некоторых из них:

- импровизованна школа «Мамина колыбельная» в Одессе с 2018 года;
- «Віршолобики» – збірник дитячих пісень, 2013 року, в склад якого входять пісні для дітей в виконанні відомих українських музикантів, в тому числі, пісня «Коліскова» в виконанні Антонини Матвиенко;

– «Колисанки рідної землі» – музикальний проект, в который входят известные украинские колыбельные и аутентичные песни в современной аранжировке бандуры.

– Этномузыкологический проект «Полифония» – фиксирует культурное наследие Украины, аутентичные песни современными средствами -аудио, -видеозписи, и обеспечивает открытый доступ к ним. Интересно, что каждый голос записан отдельно, что позволяет прослушивать его отдельно или комбинировать голоса между собой.

– «Колыбельная для будущего» – 2015 год (ориг. «Колискова для майбутнього»), особенность проекта в том, что колыбельные исполняются мужскими голосами, в основном непрофессиональными певцами.

Особое внимание хотелось бы обратить на проекты, которые были реализованы относительно недавно и продолжают свою работу над воплощением колыбельных песен.

– проект «Колискова країна», который состоит из серии рисованных мультфильмов-колыбельных, каждый из которых представляет один из городов или регионов Украины. Всего планируется 25 анимационных мультфильмов. Народные колыбельные представлены в современной аранжировке. Первый мультфильм опубликован в 2019 году.

На youtube канале проекта «Колискова країна» в описании оговаривается: «Наші колискові - це закладання своєрідного фундаменту майбутньої особистості»¹⁵. Этот тезис перекликается с апотропеистической функцией колыбельной, желанием запрограммировать доброе и светлое будущее.

На сайте проекта сказано: «Як і «доросла» українська музика, мелодії і казки для самих маленьких проникають у кожну домівку, стають цікавими, оригінальними й актуальними у світі, адже **мова анімації, музики та співу не має меж. Це також поєднання минулого з сучасним заради майбутнього (виділено нами – А.К.)**»¹⁶. Соединение наследия традиционной культуры и современного авторского творчества позволяет связать культуру прошедших веков с сегодняшним днем. Уже опубликованы первые четыре мультфильма: Киев, Крым, Днепр, Одесса.

Интересно, что таким способом охватывая все регионы нашей страны, проект представляет культуру нашей страны в ее многоликости через украинскую колыбельную. Каждый регион представлен уникально: выбор колыбельной, способ ее аранжировки и анимационный ряд. Т. е. мы можем говорить о процессе презентации украинской культуры через жанр колыбельной, а именно через образ мира колыбельной.

Проанализируем выпуск «Колискова. Одеса». В мультфильме использована народная колыбельная «Ой, люлі, люлі» в сопровождении

¹⁵ Колискова країна URL:

<https://www.youtube.com/channel/UCOsf50DtAErlGYf9uIdeH2w/about>

¹⁶ Колискова країна. URL: <http://kolyskovakraina.com/>

фортепиано и скрипки. Вступление звучит в минорном ключе, одинокая мелодия у скрипки, которую подхватывает одинокий сигнал корабля, настраивает на минорно-созерцательный лад. Ближе к концу произведения мы слышим просветление в мелодии, и заканчивается колыбельная на мажорном аккорде и в послесловии звучит одинокая партия скрипки. А сигнал корабля возвращает нас из медитативно-созерцательного состояния в реальный мир, как бы создавая своеобразную арку. Создатели проекта утверждают, что анимация не связана с сюжетом самой колыбельной.

Естественно, что анимационный ряд для Одессы, включает море, корабль, маяк, чаек, берег и т. д. В сюжете мальчик засыпает в лодке на берегу моря. Во сне он спускается под воду, где собирает сокровища, находит жемчужину, но когда оказывается на лодке, чайки одна за другой уносят все сокровища. Мальчик просыпается, солнце над головой напоминает ему жемчужину, которая была найдена на морском дне. Уходя с берега, он находит ту жемчужину у моря.

Можно провести некоторые ассоциации с известным изречением, что Одесса – жемчужина у моря. Этот сюжет имеет некоторую философскую направленность, определяя материальные ценности как проходящие, а ценности жизни воплощены в виде эстетического символа, который необходимо беречь.

На примере этого проекта мы видим репрезентацию культурного наследия колыбельной в соединении с анимацией, в сюжете и колористике, в которой отражается индивидуальность каждого региона Украины. Самовыражение, репрезентация украинской культуры через песню является достаточно естественным процессом. Колыбельная как жанр, через который можно репрезентовать культуру народа. страны имеет ряд преимуществ:

1. Детский мир как наиболее чистый, светлый, открытый.
2. Идиллическое, положительное восприятие будущего.
3. Фантазийный мир сна на грани с реальностью позволяет творчески раскрыть содержание колыбельных песен.
4. Мудрость жизни, философское определение жизненных ценностей и ориентиров.

– **Проект «Рідна колисанка».** В рамках этого проекта в 2019 году вышел сборник народных колыбельных. Проект приобщил детей с инвалидностью к созданию иллюстрации к колыбельным песням, после прослушивания колыбельных и прочувствования другой культуры с помощью искусства, дети выражали свои впечатления на бумаге при помощи различных техник (аппликации из фетра, песка и т. д.)¹⁷. Можно сказать, что здесь дети становятся соавторами колыбельных. От народной колыбельной которая выкристаллизовалась на протяжении столетий и приобрела ту форму, в которой она исполняется сегодня через восприятие исполнителя-

¹⁷ Марченко Н. Найбільше сили й свободи дарує розуміння Іншого. URL: <http://www.ch1.kiev.ua/key/Books/ShowBook/649?fbclid=IwAR1rsCoyN6oHMTveZSarK6MZ0N3dCbrjnL16dL33PavEwOHovr53EaNmSXS>. (Дата звернення: 31.03.2020)

музыканта-вокалиста, через погружение в культуру во время арт-терапии ребенок становится продолжателем творения многомерного 3D образа колыбельной.

Погружение в культуру через колыбельную имеет определенный окрас спокойствия и умиротворения. Можно сказать, что колыбельная принадлежит к одному из четырех видов коммуникативных архетипов... Д. Кирнарская связывает четыре группы коммуникативных архетипов с музыкой как процессом общения. Колыбельная в этой системе относится к четвертому коммуникативному архетипу, который связан с состоянием одиночества и погружения в себя.¹⁸ Первый архетип – это призыв, второй – прошение, третий – игра; четвертый – медитация.

В книге включены колыбельные различных народностей проживающих на территории Украины приведенных как языком оригинала, так и переведенных на украинский язык. Авторы проекта позаботились о том, чтобы наиболее часто встречающиеся слова колыбельной связанные с семьей, домом были отдельно упомянуты в виде словаря. Колыбельные проиллюстрированы детскими рисунками. Как мы видим, достаточно часто колыбельные презентуются вместе с иллюстрациями-анимациями напоминающие детские рисунки. Стоит отметить включение в книгу современной технологии QR-кода, с помощью которого можно прослушать аудиозаписи колыбельных. Таким образом, еще раз подчеркивается желание наиболее полно представить колыбельную, преодолевая плоскостное пространство книги и оживить его при помощи аудио звучание.

Значительное количество культурных проектов с участием колыбельной, чаще всего имеющие комплекс воспитательно-просветительской, терапевтической, адаптационной направленности в своем воплощении неосознанно или осознанно презентуют культуру Украины. Они раскрывают ее образ как многогранный, многоликий, многонациональный через жанр колыбельной – как представления медитативного коммуникативного архетипа, через доброжелательное, отзывчивое отношение стремится заложить основы благополучного будущего, как для подрастающего поколения, так и для преобразование уже существующей реальности.

Мкртчян Нарине, студентка V курса,
магистрант, работник библиотеки ОНМА
имени А. В. Неждановой,
науч.пункроводитель доктор искусствоведения,
и.о. профессора Муравска я О. В.,
ОНМА (Одесса, Украина)

**Дитский музикальний театр Н. Лисенко и К. Стеценко в русле
української казочно-архетипическої традиції**

¹⁸ Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва: Таланты – XXI век, 2004. С. 78-83

Тема детства во всем разнообразии ее проявлений становится одним из приоритетных направлений гуманитарных и культурологических исследований современности. Европейская культурно-историческая традиция Нового времени, согласно основным положениям диссертационного исследования Е. Ю. Удалых, фактически демонстрирует два подхода в понимании темы детства – конструктивистский и метафизический. При этом «первый подход к детству призывает учить детство, тогда как второй – учиться у детства». «Само детство – это не то, что нужно преобразовывать, но то, что нужно постичь».

Одно из существенных мест в художественной реализации данной проблематики занимает музыкальный театр XIX-XX ст., выполняющий дидактико-воспитательную функцию, ориентированную не только на музыкальное развитие детей, но и, прежде всего, на их приобщение к отечественной сказочно-архетипической традиции, символически запечатлевающей национальный «образ мира» и его важнейшие составляющие, скорректированные духовно-стилевыми установками европейской культуры конкретного исторического периода. Существенное место в данном случае принадлежит и образцам детского музыкального театра Н. Лысенко и К. Стеценко.

Оперы Н. В. Лысенко «Коза-Дереза» (1888), «Пан Коцький» (1891), «Зима и Весна» (1892), с одной стороны, создавались в «домашней», камерной среде, будучи непосредственно адресованными детям композитора. Подобного рода приобщение детей к искусству, акцентирование момента непосредственности детского восприятия вызывает аналогии с искусством бидермайера, в рамках которого тема детства и детского воспитания занимала одно из важнейших мест. С другой стороны, мифопоэтическая символика названных опер имеет глубокие архетипические корни, выявляющие специфику собственно украинского мифологического сознания, реализуя тем самым бидермайеровский принцип запечатления «великого в малом» и, одновременно, показательный для украинской культуры рубежа веков интерес к символизму. Обозначенное качество названных произведений Н. В. Лысенко подкрепляется тем, что их поэтической основой стали произведения Дніпровой Чайки (Людмилы Василевской) – известной украинской писательницы, поэтессы и фольклориста, чья деятельность была непосредственно связана с собиранием фольклора Херсонской, Николаевской и Одесской областей и тем самым вызвала живейший интерес у Н. В. Лысенко.

Опера «Пан Коцький» благодаря очевидному сатирическому, пародийному подтексту, при всей его фактурной простоте, все же выходит далеко за рамки собственно «детской оперы», приобретая качества своеобразного социального памфлета, резкой критики на нравы традиционного общества, что обуславливает определенный «диссонанс» этого произведения с поэтикой детской музыки и детского музыкального театра как такового. Цели и задачи последних изначально соотносимы с постулированием идей добра и зла, духовного (ненавязчивого) просвещения

и доминирующей роли позитивного фактора, в то время как в данном сочинении положительные персонажи как таковые отсутствуют. Сказанное объясняет официальный запрет постановки данного произведения. Обозначенный подтекст, апеллирующий к аналогиям между миром людей и миром природы, показателен и для и для «оперки» «Коза-дереза».

Сказанное во многом определяет притчево-дидактический характер названных произведений. Так через сказку-притчу слушатель-зритель (ребенок) получает определенный жизненный урок, первый опыт соприкосновения с нравами общества. При этом каждый из образов сопряжен с древними архетипами славянской в целом и украинской культуры, а также с фольклорной традицией, приобщение к которой для юного поколения становится знаком вхождения во взрослую жизнь и, одновременно, постижением духовных основ отечественной культуры.

Иной вариант функционирования детского музыкального театра демонстрирует «детская фантастическая опера» («оперка») «Зима и весна». Доминирующая тема в ней – древнеславянский календарь, смена времен года. Особенности данного сочинения:

- Реальный мир здесь вообще не фигурирует. В центре внимания украинского композитора персонажи-символы древнеславянского, древнеукраинского календаря. Помимо Осени, Зимы и Весны и их мифических спутников (Мороз, Метелица, Ожеледь, Ветер, Дед-Снеговик, Масленица-молодица и др.) здесь фигурируют древнейшие образы-символы славянской мифологии – Баба-казка, Дід-Ворожбит, а также сакральные предметы древнеславянского обихода – веретено, гребень, прялка, символически ассоциирующиеся с кругом-годом.

- При выделении Зимы и Весны (как символов умирания и возрождения природы) авторы одновременно затрагивают и другие составляющие славянского календаря – Осень и Лето. Последние представлены в оригинальной версии соотношения, аналоги которой пока не стали предметом исследования в славянской мифологии: Лето как умерший сын Осени, оплакиваемый ею.

- Одновременно, языческий календарь здесь обогащен и христианскими «знаками», символизирующими столь показательное для славян (и в том числе и украинцев) двоеверие – Сретение, Касьян, Явдоха, христианские колядки, упоминание о 40-ка мучениках (Севастийских), символика «зеленої вербиці», «червоного яєчка», ассоциирующихся с Вербным воскресением и Пасхой и т. д.

- Показателен финал оперы Н. В Лысенко, построенный на теме песни-веснянки «А вже весна», обозначивший собственно украинский колорит произведения благодаря образу удалого казака как символа собственно украинского качества. Музыкальный язык оперы апеллирует к принципу жанрово-стилевого коллажа, диапазон которого простирается от стилизации различных жанровых традиций украинского фольклора (лирическая песня о тяжелой женской доле, голосіння, веснянки, щедровки, танцы и др.) вплоть до конкретных цитат.

Итак, «Зима и весна» Н. В. Лысенко на уровне типологии «детской оперы» символизирует не только постижение детьми жанрово-стилевой и исполнительской специфики музыкального спектакля, но и приобщение их к национальной мифологии и ее архетипическим образам, обращение к украинскому мифологическому Универсуму через авторскую «космологическую сказку».

Обозначенная линия «духовно-просветительского» детского музыкального театра нашла свое дальнейшее развитие в творчестве К. Стеценко. Особой стороной творческого наследия композитора можно считать работу в области детского музыкального театра, который в 10-20-е годы XX в. в Украине считался важнейшим средством духовно-эстетического воспитания подрастающего поколения.

Опера «Івасик-Телесик» была создана на основе украинской народной сказки, переработанной М. Кропивницьким (автор либретто). Последний внес весьма существенные изменения в архаику фольклорного первоисточника, сохранив, тем не менее, ее национальный колорит:

- Действие оперы основано на очевидном противопоставлении идеальной христианской семьи, в которой обитает главный герой Івасик («чепурна хата» з «божницями, рушниками, лампадками та голубами», где обитают Охрім, Ганна. Упоминание о чудесном появлении в этой семье Івасика отсутствует) и семейства Ведьмы и ее окружения, в котором доминируют «темные» языческие символы («нора», сыч, сова, летучие мыши. Спутники ведьмы – «відьмаки й упирі»);

- Базовый сюжетный мотив оперы-сказки, основанный на снаряжении-проводах родителями сына, вступающего в самостоятельную взрослую «большую жизнь», оказывается соотносимым с инициацией, в то время как «човник» Івасика символизирует корабль жизни и, одновременно, опыт родителей, передаваемый детям. Дополняются данные образы-символы архетипическими качествами реки, водной стихии, занимающей существенное место в украинском национальном самосознании и выполняющей в данном сюжете также роль своеобразного «водораздела» между христианским и языческим мирами;

- Существенно переосмыслен в опере К. Стеценко образ Оленки – дочери Ведьмы, становящийся в данном произведении символом доброты, самопожертвования, терпения;

- Очевидный «христианский крен» в толковании фабулы данной архаической сказки очевиден не только в комментирующих ремарках композитора, но и в финальной благополучной развязке спектакля, который венчает общий ансамбль главных (положительных) героев, возносящих слова благодарности судьбе (фактически Богу) за благополучный исход предшествующих драматических событий;

- обозначенная символично-архетипическая специфика сюжетного повествования дополняется ее музыкальным «решением». Несложные вокальные партии рассчитаны, тем не менее, скорее, на профессиональных певцов с соответствующим разграничением христианского и «темного»

языческого миров. Охрім, Ганна, Івасик представлены бас-баритоном, сопрано и альтом, в то время как Ведьма – «грубым альтом» (пародирующим). Подобного рода гротескне тембровые пародии показательны, например, и для ранней римской оперы XVII ст. (Ст. Ланди «Святой Алексей»);

- соответственно, интонационно-жанровые «модели» характеристики христианского мира (Охрім, Ганна, Телесик и в конечном итоге Оленка) основаны на фольклорной диатонике, апеллирующей к жанровым сферам, лирической песни, романса, плача, танцевальной песни, наконец, кантовой традиции церковного типа (+ цитата народной песни «За тучами, за хмарами») и т. д. Отметим, что подобного рода интонационный симбиоз показателен и для процессов формирования украинского церковно-певческого обихода в начале XX ст., в которых К. Стеценко принимал активное и непосредственное участие. Языческий мир Ведьмы и ее окружения представлен более инструментальной характеристикой, опорой на тритоны, хроматику и декламационный тип высказывания при соответствующем тембровом «наполнении»;

- не менее оригинальным представляется замысел детской оперы «Лисичка, Котик та Півник» (автор либретто – К. Стеценко), в основу которой положена одна из украинских архаических сказок о животных, типические качества которых сконцентрированы, с одной стороны, на тотемных животных и их роли в жизни человека, с другой – предполагают проецирование духовно-коммуникативных отношений, царящих в человеческом социуме, в мир зверей;

- в рассматриваемой «детской опере» К. Стеценко очевидным выступает противопоставление 2-х миров: Котик и Півник олицетворяют одомашненных обитателей природы, приобщенных к миру человека и живущих в согласии, в то время как Лисичка представляет мир дикой (лесной) природы, будучи непосредственно с ним связанной. Вместе с тем, в условиях «детской оперы» композитор не акцентирует столь явно данное противопоставление (хотя оно имеет место), но также пытается их сблизить, апеллируя к цитатам детских песен-игр. Так, дети Лисички во 2-й картине буквально воспроизводят сюжетно-смысловые, игровые и текстовые составляющие песен-игр «Шуточный обряд похорон Савки», а также «Гру в «Залізний ключ», або у «Вовка»», записанные в свое время Лесею Украинкой и оказывающиеся необыкновенно удачно вписанными в смысловой контекст сюжета данной картины;

- обозначенные смыслово-символические аспекты рассматриваемой оперы К. Стеценко дополняются их темброво-интонационной спецификой. В интерпретации данной оперы допускается участие дисканта (Котик), остальные партии распределяются между альтами (Півник, дочки та син Лисички) и сопрано (Лисичка-мати). Интонационная сфера музыкального выражения Котика и Півника сопряжена с кантовой традицией, заложенной в их совместном дуэте, открывающем и завершающем произведение и

акцентирующем внимание на идее «злагоди, миру і любові», в то время как вокальная партия Лисички ориентирована на типологию и ритмику полонеза.

Муляр А., студентка V курсу, магістрант ОНМА
імені А.В.Нежданової наук.кер.
доктор мистецтвознавства,
професор Маркова О.М.
(Одеса, Україна)

До питання культурної пам'яті засобами музики – на матеріалі концерту для фортепіано А. Шенберга

Концерт А.Шенберга, з перших звуків подання його, вражає уподібненням вихідного – і завершуючої всю композицію побудови – музиці першої з Шести п'єс для фортепіано ор. 19. Щоб усвідомити дану похідність, композитор починає з соло соліста-піаніста, якому поступово починає (від т.8) «підігравати» оркестр. Такий сольний зачин фортепіанного Концерту наслідував заявці Четвертого концерту Л. Бетховена і Другого Ф. Ліста, в яких вказаний початок втілював звертання до Вищого. Судячи з усього, пам'ять молодості і мирних днів Відня 1910-х в умовах 1940-х символізували Справжнє життя.

І як пояснював сам композитор, це не випадковий збіг колориту звучання початку ор. 42 і ор. 19. Адже Концерт, вибудований автором «у чотирьох рухах», містить першу фазу, найбільш довгу . Саме цю першу фазу піаніст, виконавець Концерту у Берліні і Чикаго в 2012, назвав «найбільш віденською» і тою, що містить «вальс» . До цього відкриваючого і складаючого значеннєву установку на ціле композитором спочатку прикладалися такі слова: «Жити було так просто».

Друга фаза («рух 2», Molto allegro, розмір – спочатку фази – 2/2) супроводжувалася таким авторським коментарем: «Несподівано зажглася ненависть». Це – музика «тривожної фрагментації», дещо подібне «вільним експресіоністським жестам».

У центрі композиції – фаза «третього руху», Adagio (на 3/2!), тт.. 233-329, «дуже виразне, похмуре і трагічне», а передбачувана авторська ремарка констатувала: «Могильна ситуація була створена». Відзначаємо відразу ритмосхему руху-3 на 3/2 як показову для ритму сарабанди, що стала, з подачі Й.С.Баха, виразником трагічного зосередження і ліричною кульмінацією циклу. У Шенберга значущість третьої фази є безумовною, але лірично-кульмінаційна точка – це кода твору, відмічена вертанням «на круги своя» початкового образу – «просто життя».

Завершальна фаза – “рух 4» - представлена від 330 т. і до кінця (тобто до т. 492), але, як було відзначено вище, включає досить точну репризу тематизму першої фази від т. 444. Ремарка автора передбачалася такого характеру: «Але життя продовжується», не дивно, що таке «продовження» включає повернення чогось «дуже віденського», тобто матеріалу «руху-1». В

коментарях вищезгадуваного П.Емара підкреслюється такий зріз цього завершального образу: «дуже іронічно і дуже різноманітно в характері»

Як бачимо, в цій композиційній схемі (повільно – швидко – дуже повільно – вельми швидко) превалює закон сюїти, причому, не «німецької класичної», але французької, з вираженою *прелюдією* (і це показано програмними «підказками»), в якій закладено дещо загально-значуще для циклу і те що містить Високе. Саме в першій фазі показана тема-серія: тт. 1-39 містять мелодичний образ, який вміщає показ теми-серії, у 4-х основних видах (основному, інверсії кребсу, кребсу і інверсії), а за нею у сюїтній поєднаності парних темпово-антиномічних п'єс вишукується повний ряд композиції.

Навіть самий загальний погляд на ту архітектонічну схему дозволяє впізнати в ній аналогію до знаменитого, складеного за 6 років до того у 1936 р. скрипковий Концерт А.Берга, присвячений зовсім неочікуваній смерті дивної й у вищій мірі красивої істоти – М.Гропіус, 17-річної дочки від другого шлюбу А.Малер. То дійсно був концерт-реквієм, в якому католицьке віросповідання А.Берга закріпило примиряючий-відсторонений фінал з цитатою бахівського хоралу «Es ist genug».

Як відомо, А.Шенберг, народжений в єврейській сім'ї, прийняв хрещення у 1898 р., але повернувся в іудаїзм в 1933 р., таким чином реагуючи на антисемітський вирій, що охопив Західну Європу з приходом до влади Гітлера. Концепція фінального руху-4, у значенневості якого проступає, перш за все, повага до життєвого континууму, відповідає споглядальності іудаїстського світосприйняття, в якому очевидним є поєднання ідеї розуміння подальшої недосконалої світобудови і необхідності прийняття божественного Дару життя.

І А.Берг, і А.Шенберг зближені у трактовці концертного жанру із концепцією сакральноритуального акту, тобто вони повертають у театралізований віденською школою і романтиками жанр присмак духовної музики. В цьому – паралель до розробок концертного жанру у композиторів російської школи, зокрема, П.Чайковського і С.Рахманінова, які надособистісно ліризували концертну концепцію, відсуваючи від неї трагізми-драматизми буття. Але це – саме православний погляд, тоді як у експресіонізмі Берга і Шенберга маємо ознаки смислу, що йдуть від Західної церкви та позахристиянської довіри до змішання недосконалої і Досконалого як ознака буття. П.Емар, відзначаючи «іронізм» у русі-4, явно «по-поставангардному» гіперболізував об'єктивно притаманну і Шенбергу-експресіоністу, і релігійно-етичному світосприйняттю іудаїзму визначати хиби людської породи. Але іронізм Шенберга ніколи не переходив у викривальну іронію – яка, доречі, має місце у Берга в його операх.

Жанрові ознаки у викладенні образів чотирьох фаз Концерту дають переважання скерцозності (а це – спадщина «гіпертрофії скерцо» Г.Малера), але «зле скерцо» - це тільки короткий пробіг *Molto allegro* «руху-2» (тт. 176-232), тоді як вальсові обриси руху-1 мають цілком чітку співвіднесеність із п'єсами першою і п'ятою із композиції ор.19, яка явно в ностальгічному

фокусі впливає в уяві автора як образ «просто життя» натхненого сходження Нововіденської школи. Правда, темп руху на початку Концерту стриманіше, ніж у першій п'єсі ор. 19. Але сама вальсовість на 6/8, «ламаний» контур Хреста, який присутній у «перевернутому» варіанті на початку ор. 19 (див. опірності $h^1 - dis^2 - f^1 - fis^1$) і в прямому поданні в ор. 42 ($es^2 - d^1 - f^1 - e^1$), зіставлення дрібних нот з паузами і плавних переходів чвертей і восьмих, - все це очевидні «цитати з минулого», милого і принадного для композитора на рівні подій 1940-х.

*Коновалюк Давид,
магістр, I курс,
Криворізький державний
педагогічний університет
Наук.кер. канд. мист., доцент І. М. Власенко
(Кривий Ріг, Україна)*

Багатогранність і активний розвиток професійної духової музики протягом XIX–XX ст. мотивує увагу до неї діячів різних видів мистецтва. Не є виключенням і сучасний кінематограф. У постмодерному кінематографічному дискурсі важливим стає екзистенційне осмислення феномену буття, що дозволяє поєднувати духову оркестрову музику з філософією, поглиблювати психологічні аспекти розкриття характерів.

Поняття екзистенції веде до філософії С. К'єркегора і є актуальним по наш час [2]. Екзистенція не співпадає з біологічним життям, а є специфічно людським способом існування в світі. У екзистенційному трактуванні людина є складною сутністю, неідентичною самій собі, вона повинна постійно творити себе у неповному і недосконалому світі [3, с. 532].

У такому контексті постає образ духового оркестру в фільмі Р. Андерсона «Ти той, хто живе». Рой Андерсон (нар. 1943) – визнаний шведський кінорежисер з неповторним власним стилем, який дозволяє матеріалізувати екзистенційні ідеї у сюрреалістичній манері [1].

У фільмі «Ти той, хто живе» багато музики (причому саме для духового оркестру або бенду (у фільмі він має конкретну назву: «Луїзіана брас-бенд»), оркестранти (духовики і ударник) діють як персонажі фільму: виступають на святах і похоронах, крокують вулицями міста, грають бадьюру маршову і танцювальну музику. Але веселощів стрічці (та і власне існуванню жителів міста) це не додає. Оркестрова музика контрастує ситуаціям безпросвітного буденного життя, в якому панує абсурд, але цим самим абсурд збільшує. Водночас музиканти вносять певний лад у світ непорозуміння («Мене ніхто не розуміє» – одна з ключових реплік фільму). У роботі музикантів ми бачимо дещо гротескно, але згуртованість, відсутню у інших персонажів. Якщо на початку ми бачимо осібні репетиції сузафоніста і барабанщика, які обурюють сусідів, то у сцені зливи брас-бенд репетирує злагоджено, за винятком барабанщика, який запізнився і змушений привести великий барабан до ладу. Тут музиканти виступають семантичними

антагоністами самотній дівчині, що тішить себе ілюзіями на зустріч з рок-гітаристом. Надалі ми бачимо військовий оркестр, який грає марш перед великою кількістю спостерігачів. Музичний фрагмент є досить тривалим, хоча відіграє роль переходу між сценами. Поява в кадрі оркестру йде відразу за реплікою старіючого сузафоніста «який депресняк!» і сприяє емоційному «переключенню» глядача, натякаючи на інший пласт буття, непідпорядкованого побутовим дрібницям. Організована гра оркестру ніби із запізненням відповідає поданій у вступній сцені фільму пропозиції неформала з собакою: «Треба намагатися жити цікавим життям». Герої стрічки не досягають цього, тому новий день («Завтра буде новий день» – рефрен твору) для них не настає, все є механічно і беземоційно тривалим.

Надалі ми ще двічі почуємо гру оркестру – у граничних за змістом сценах: сцені похорон та сцені примарного вітання молодят. Таким чином режисер вибудовує метафору про існування музики в горі й радості. Золотий розтруб сузафона підіймається над юрбою, як сонце. Завершується твір бадьорою композицією бенду в дусі новоорлеанського джазу. Втім, під цю музику здійснюється страшне передбачення одного з героїв – над містом пролітають бомбардувальники: створена засобом поєднання мистецтв метафора робить завершення фільму відкритим, спонукаючи глядача до самостійних роздумів.

У цілому в фільмі духова музика виконує формотворчу функцію, збагачуючи змістову ємність сцен. Враховуючи, що у творі майже відсутній сюжет та динаміка розвитку, музика компенсує недолік кінетичного руху. Тема «пересічного мешканця» відображається в інтерпретації духового виконавства. Жодного разу не наголошується технічність виконання, оркестранти вчать елементарні партії, переважно другорядні. Протягом фільму звучить побутовий музичний матеріал. Найбільш важливим з погляду розкриття семантики твору, на нашу думку, є джазові обробки «Колискової» Б. Фліса (натяк на значущість снів у фільмі), італійської пісеньки «Прийди до моря» (більш відомої зі словами «Співай, ластівко, співай») у сцені «весільного» сновидіння та романсу О. Гурільова «Однозвучно гремит колокольчик» у сцені похорон (метафора швидкоплинності життя).

Отже, образ духового оркестру в фільмі Р. Андерсона поглиблює екзистенційну семантику самотності. Оркестр з його музикою – не просто дійова одиниця фільму, він виступає опосередковуючим змістовим пластом між роз'єднаними персонажами і пов'язаністю усього з усім в світі. Підкреслена демократичність музики духового оркестру складає опозицію елітарній вишуканості кіномови артхаусу. Це дає можливість виявити прихований філософський потенціал даного музичного явища. Подібне трактування образу духового оркестру не є типовим для масового кінематографу, але є перспективним і значущим для розвитку сучасного мистецтва в цілому.

Література:

1. Рой Андерссон. Краткий гид [Электронный ресурс]. URL : <https://ru.sweden.se/kultura-i-tradicii/roj-andersson-brkratkij-gid/>

2. Словник іншомовних слів / за ред. О. Мельничука [Електронний ресурс]. URL: <https://ev.vue.gov.ua/wp-content/uploads/2018/>
3. Философский словарь / под ред И. Т. Фролова. Москва : Республика, 2001. С. 532–533.

Чубарь Анна магистр культурології, науч.сотрудник
Музея современного искусства имени О.М. Билого,
науч.рук. доктор філософ. Соболевская Е.К.
(г. Черноморск Одесской области, Украина)

Культура сквозь века: переосмысление художественного опыта авангардистов в современности

XX век – это время ключевых изменений в культуре. В начале столетия так называемое «содержательное» искусство с уже готовыми образами проигрывает и снижается в своем статусе до вторичного. Появляется такое художественное направление, как авангардизм. К авангардным течениям относятся кубофутуризм и кубизм, футуризм и супрематизм, лучизм и абстрактное искусство. Все эти течения возникают на рубеже XIX – XX веков, активно проявляя себя вплоть до Второй мировой войны.

Особый интерес представляют русские авангардисты, которые формируют новые методы и подходы к вопросу стиля. Так, В. Стржеминский утверждал: «Каждое содержание, каждое специфическое мировоззрение требует своей, только ему присущей формы...Поэтому задача искусства – углубление понятия формы в целях поиска нового содержания» [1, с. 531].

К 1940 году авангардное искусство идет на спад. Но уже в 60-е годы обновленное поколение художников заново открывает опыт русского авангарда, и в частности творчество Казимира Малевича. Он становится значимой фигурой для художников нового поколения. И так остается по сей день. Авангардистские установки Малевича находят свое отражение в работах концептуалистов. Так, современный художник Павел Пепперштейн для одной из своих выставок находит новый стиль – «нацсупрематизм». Его цель – вернуть интерес со стороны иностранцев к художественному имиджу России. Кроме того, художник-концептуалист создает полотно под названием «Небоскреб "Черный куб" ("Malevich Tower")». И здесь автор повторяет идеи, выраженные Малевичем в картине «Частичное затмение». Оба художника полагают, что нельзя относиться к искусству прошлого с чрезмерным пиететом и при этом тиражировать его везде, где это возможно.

Отдельные представители белорусского концептуального искусства на базе супрематизма выстраивают собственную художественную теорию. Так, А. Малей создает проект «Обратная информация». «...Это, – утверждает он, – двойное пространство на основе трехмерного и трансцендентного сознания человека. <...> Отождествляя супрематизм и Первопространство не с нулем и Богом, как это сделал Малевич, а с духовной энергией человека и его

трехмерным сознанием, я получаю конкретную пространственную структуру» [2, с. 48]. Видим, что здесь идеи Малевича очень глубоко осмысливаются его последователем и трансформируются в новое видение.

Идеи авангардистов по сей день продолжают жить в творчестве многих художников и мыслителей. Онтологические вопросы, которыми задавались художники авангарда, остаются значимыми и в условиях современной культуры.

1. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. М.: РА, 2004. Т.2. 680 с.
2. Малей А. Обратная информация. Минск: Эконом-пресс, 2012. 180 с.

Валентин Штирбул

*магістр культурології, викладач ДШМ імені Л.М.Нагаєва
науч.рук. доктор філософ. Соболевська О.К.
(м. Чорноморськ Одеської області, Україна)*

Гезамткунстверк: історія і сучасність

В історії є багато прикладів об'єднання різних видів мистецтва в одному монументальному творі. Подібний синтез, який отримав назву Gesamtkunstwerk, став прообразом сучасних інтеграційних процесів.

Мистецтво, скоріш за все, виникло на зорі людства під час ритуалів та обрядів, які відбувалися в первісному суспільстві. Спів, танець, гра на примітивних ударних інструментах, об'єднані театралізованим дійством, призначалися для залучення надприродних істот в життя людини, встановлення контакту з ними, а також створення особливої атмосфери взаємодії з вищими силами. Єдність всіх відомих на той період видів мистецтва була цілком природною. Саме первісний ритуал є історичним попередником того, що пізніше було названо «Гезамткунстверком».

Термін «Gesamtkunstwerk» або «тотальний твір мистецтва» з'явився в ХІХ столітті для визначення синтезу театрального, музичного, хореографічного та образотворчого видів мистецтва, які були об'єднані загальною літературною тематикою, заснованою на міфології, фольклорі, історії чи релігії. Сама ідея поєднання різних видів мистецтв на той час не була новою. До ХІХ століття вже досягли певного рівня розвитку такі синтетичні театральні жанри як опера та балет. Причому, опера, разом зі співом, могла включати речитатив, близький до розмовної мови, та цілі балетні акти. Прикладами таких творів можуть бути музичні драми епохи бароко Ж.Б.Люлі та Ж.Ф.Рамо, а також опери періоду класицизму К.В.Глюка. Але ці твори не відрізнялися тим розмахом, який був характерним для Гезамткунстверка. Вистава, створена за принципом тотального твору мистецтва, була грандіозним театралізованим дійством, яке відбувалося у спеціальному місці, подібному до храму. Такий твір виконувався протягом періоду часу набагато більш тривалого, ніж звичайна концертна або театральна вистава. Для всіх присутніх глядачів – це не розвага, а шлях до спокутування через мистецтво, яке підносить і просвітлює людину.

Музичні драми німецького композитора-романтика Ріхарда Вагнера є найяскравішим прикладом Гезамткунстверка, ідея якого поширювалася й на архітектуру, тому опери композитора «повинні були виконуватися в нещодавно побудованому місці, яке забезпечило б необхідне релігійне відчуття уявлення того, що відбувається в святині, істинному храмі мистецтв» [5, с.1]. І така спеціальна будівля була зведена протягом 1872-1876 років за участі самого композитора в невеличкому німецькому містечку Байрейт. Новий театр назвали театром фестивалів Вагнера. В цьому театрі можна почути, як саме повинні були звучати опери за задумом їх автора.

Найбільш згадуваним прикладом поєднання звуку, кольору й світла є симфонічна «Поема вогню» (або «Прометей») О.М. Скрябіна. Цим твором автор прокладав символічний міст до своєї так і не втіленої ідеї створення грандіозного музично-театралізованого дійства під назвою «Містерія», яка «злила б воєдино всі галузі мистецтва» [3, с.414-415]. Місцем виконання «Містерії» повинні були стати Гімалайські гори, тому що тільки з їхньої висоти, за задумом автора, можна досягти союзу людства з вищим розумом і таким чином возз'єднати світ. В «Містерії» не існувало різниці між «слухачами» та «виконавцями», тому що всі були рівними творцями нового світу.

В ХХ столітті Гезамткунстверк з'являється у вигляді синтезу мистецтва і технології в театрі «механічного балету» Баухауз, який був створений художником, скульптором, дизайнером та танцівником О.Шлеммером, і існував у Німеччині з 1919 по 1933 роки. Найбільшу популярність завоював балет «Тріада», який став злиттям «роботизованого» танцю, костюмів, що сковували рух танцюристів, і музики, «немов з музичної шкатулки, яка відповідала ляльковому образу акторів» [1]. Театр Баухауз став прообразом сучасних скульптурно-просторових конфігурацій в танці та інсталяційному мистецтві. Період існування Баухауза збігся зі створенням класичного Гезамткунстверка австрійським композитором, представником нововіденської школи А. Бергом. Його опера «Воцек» стала прикладом «тотального театру, який рідко з'являється» [2]. В цьому органічно цілісному творі музика є частиною загальної дії, але не єдиним головним героєм, тому що вона «не може існувати незалежно від драми» [4, с.65].

Справжнім Гезамткунстверком ХХ століття є музичний театр, який включає оперету й мюзикл, а початок свій веде від опер-буф та зингшпиль. В музичному театрі, на відміну від опери, співаки дуже часто виконують танцювальні номери в супроводі групи танцюристів, які, в свою чергу, стають учасниками хору. В 60-х роках ХХ століття у США набуває популярності хепенінг – особливий вид «живого» експериментального мистецтва, в якому театральне дійство та візуальне мистецтво об'єднані з абстрактними музичними звуками. Змішування різних театральних елементів та поєднання їх з побутовими об'єктами та явищами – відмінна ознака хепенінгу. З цієї причини хепенінги часто ставляться в галереях, на вокзалах, площах. Однією з ключових цілей цього нового гібридного жанру є знищення кордону між художником та глядачем, який повинен не просто

спостерігати, а й стати частиною мистецтва. Особливим місцем, в якому поєднується відразу кілька видів мистецтв, в наш час є музей і саме так звані «Ночі музеїв». Часто в такі вистави включають мультимедійні музичні інсталяції, які допомагають створити необхідну для кожної конкретної тематики атмосферу. Романтична ідея синтезу традиційних видів мистецтв, яка переплетена з технологією в ХХ столітті, знаходить форму масового видовища, яке повністю занурює і об'єднує всіх учасників дійства. Гезамткунстверк в його сучасному вигляді стирає відмінності між високою та масовою культурою, творами мистецтва і товарним видовищем.

Література:

1. Механические балеты Баухауза [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://biletsofit.ru/blog/mehanicheskie-balety-bauhauza>
2. Мокроусов А.Б. Гезамт, как было сказано, кунстверк [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.colta.ru/articles/music_classic/15730-gezamt-kak-bylo-skazano-kunstverk
3. Энгель Ю.Д. Глазами современника. М.: Советский композитор, 1971. 526 с.
4. Brooks M.S. Precision and Soul: The Relationship between Science and Religion in the Operas Wozzeck and Arabella / King's College London, 2013. 227 p.
5. Brown S., Dissanayake E. The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art» // Frontiers of sociology, Vol. 3, 2018. P. 1-11.

Марусяк Тетяна,

студентка V курсу, магістрант ОНМА

імені А.В.Нежданової, наук.кер.

кандидат пед..наук Шевченко Л.М. (Одеса, Україна)

Інтерпретаційні пошуки виконання Першого фортепіанного концерту Д.Шостаковича

Фортепіанні Концерти №№ 1 і 2 надзвичайно затребувані і в учбовому, і в концертному репертуарі, достатньо багатою є література про ці твори. Але інтерпретаційні пошуки у руслі актуального інтонування складає постійну перспективу творчих і теоретичних пошуків. Оскільки змінні умови соціуму, вплив на академічну музику тотальної комерціалізації диктують стилеві і навіть видові варіанти полання добре знайомих і улюблених композицій. Обидва Концерти Шостаковича є у записах гри самого автора – і це «клавірний» (за Д.Андросовою), «чембальноподібний» піанізм, який емблематизував сучасний вимір виконання у ХХ ст. У сучасних умовах висуваються нові критерії – можливо, в посиленні тих «клавірних» ознак, що виводять на необмежене розширення границь темпових «ущільнень», показових для гри у «легкій» манері, що піднімає вираження до висот «шаріння в Небесах». І підкреслено прості фактурні побудови Концерту можуть зазвучати у новій якості – ігрової салонності, одухотвореного сходження до прощопенівських зразків, які не втрачали і не втрачають своєї здатності надихати стилістично вельми різні утворення.

У Цзюньин, студент V курсу,

магістрант ОНМА імені А.В.Нежданової,

науч. рук. професор

Динамика архитектурного и гармонического мышления Й. Гайдна от 9 к 15 Сонатам в D-dur (изд. Київ, 1975).

Соната D-dur № 9 в издании 1975 г. [, с. 99-111] представляет цикл из 3 частей (Moderato, D-dur, Andante A-dur, Finale Allegro assai D-dur), который соответствует традиционным музыковедческим представлениям о ранних сонатных циклах композитора-венцев, в которых существенным отступлением от итальянских принципов построения цикла является, во-первых, тональная контрастность крайних и средней частей, во-вторых, фактурно-тематическая многосоставность каждой из частей, в-третьих, структурная соотнесенность первой и второй частей (старосонатная двухфазная форма), тогда как финал представляет рондо-вариации, поскольку рондальный принцип организации дополнен вариационностью показа главной темы-рефрена.

Общим с итальянской клавишной сонатой является фактурный показатель преобладания двухголосного изложения, который доминирует в финале и существенно тесним в средней части цикла, а также выделено контрастно-полифоническое соотношение голосов, подчеркнуто в первой части и абсолютно доминирующее в финале. Но главным моментом солидарности с итальянским принципом мышления – это опора на две функции в гармонии – на тонику (Т) и доминанту (D).

Соната D-dur № 15 (в вышеназванном издании) составляет самостоятельный этап в развитии образов, но то, что ее роднит с № 9 – активность архетипического «мужского» типа ритма с пунктирами, причем, как и в предыдущем примере Сонаты, данного с элементами скрытой полдифонии в мелодии.

Общее строение цикла Сонаты – из трех частей, Allegro moderato – Menuetto – Presto, то есть вновь “приглушен» контраст средней части цикла, данной в танцевальном движении Менуэта как знака связи с французским искусством. В Сонате явно активизируется внимание к субдоминантовому уклону гармонии – ниже это будет продемонстрировано в анализе. Цикл – однотональный, все части идут в D-dur, тональный контраст в Менуэте – Трио в d-moll. Одноименная к основной указанная тональность выявлена в репризе сонатной (точнее, рондо-сонатной) структуры: заключительная партия (напоминаем, у Гайдна эта партия имеет тенденцию быть выделенной) показана в экспозиции в одноименной минорной к доминантовой тональности A-dur, то есть в a-moll, а в репризе заключительная проходит, как отмечено выше – в d-moll.

В качестве выводов-обобщений анализа Сонат отмечаем:

1) характерная для ранней венской традиции трехчастность цикла дана в соотнесении с итальянской увертюрой быстро-медленно-быстро, но только с той существенной корректурой «во французском духе», что «медленная» часть является наполненной моторно-танцевальным ритмом (признаки менуэта) и, главное, сложной динамикой тематических контрастов, которые

углубляют оппозицию мужского – женского начал, заявленную в I части произведения;

2) наличие множественных церковных – серьёзных – знаков выражения, из которых особый вес имеет контур темы Креста в начальной и производных от нее темах цикла, а также множественные приметы скрытой полифонии в фактуре тем-образов Сонат; в этом – безусловная приемственность сочинения к разработкам итальянских мастеров, об этом же говорит безусловная опора на функциональную двоичность в гармонии произведения, в которой показаны постоянные «пульсации» почти на каждую счетную единицу смен тоники и доминанты;

3) специфически венским завоеванием выступает осознанный *монотематический* подход к соединению множественных и разных тем, во-первых, ритмической соотнесенностью их с «маскулинными» и «фамининными» фактурно-регистровыми и ритмическими моделями, дающих гармонически-космический охват образности, а, во-вторых, выделением автономии сонатных и рондальных отношений в архитектонике, хотя, в целом, имеет место «смещение» этих конструктивных линий частей цикла;

4) регистровые перебросы, частая смена фактурных типов изложения тематизма, главное, выдержанная контрастность жанрово-ритмических показателей каждой из частей Сонаты и составляющих части тем, - заявляют ту оркестральность мышления, которая сделала клавирные сочинения Венцев собственно *фортепианными*.

Голубов Д., студент IV курсу кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, науч.рук. докт.искусствов., и.о.проф. О.В.Муравская(Одеса, Україна):

Семантика тембральности “волн Мартено” в мистической картине мира О. Мессиана (на примере “Праздника прекрасных вод”)

Сюитная композиция «Праздник прекрасных вод» была создана для Всемирной Парижской выставки 1937 г. Данное произведение, состоящее из 8-ми частей, написано для 6-ти волн Мартено и было предназначено для ночной феерии на Сене (возможно, имелись в виду также и знаменитые фонтаны Трокадеро), предполагавшей также введение и поэтических текстов П. Клоделя. Исходя из жанрово-композиционной и программной специфики данного цикла, очевидной является его генетическая взаимосвязь с французской национально-исторической традицией и ее духовными основаниями. Сказанное сопряжено с целым рядом факторов, среди которых существенная роль принадлежит не только идее «празднеств», но и программным подзаголовкам названного сюитного цикла, в которых ведущее место занимают образы «воды» («фонтана») и «огня» («фейерверка»).

Г. Д. Гачев, исследуя «национальные образы мира», в том числе и его французскую «модель», соотносит ее со стихиями «огне-воды». По его

словам, «фонтан – наиболее адекватный символ для французского космо-психо-логоса “огне-воды”. Хотя он изобретен в древности, но усовершенствован и распространен во французском парковом искусстве вокруг дворцов» [Гачев, с. 77]. В числе других составляющих французского образа мира данный автор выделяет также «космос сакральной жажды», ориентированный на особого рода тяготение к «энциклопедическим знаниям» и универсальному интеллектуализму. Сущность взаимоотношений внутри французского социума в различные эпохи, по мнению Г. Д. Гачева, определена такими понятиями, как «вращение», «социальное рондо», «баланс», «равновесие», «симметрия противоположностей». «Германский дух, – пишет исследователь, – способен творить в одиночестве, как Фауст и Кант. Французский мыслитель нуждается в отклике, чувствовать свое влияние ... на умы, на дух века, слыть “властителем дум” ... По крайней мере, – блистать в каком-нибудь салоне» [Гачев, с. 144, 147].

Особого рода примат интеллектуализма определяет сосредоточенность французского «образа мира» на идеях прогресса, как базовой идее Нового времени, о чем в свое время писал также испанский культуролог Сальвадор де Мадариага. По его словам, «...француз видит в грядущем действии прекрасную возможность постановки проблемы перед умом. Человек мысли [француз] “предмыслит” действие»... поскольку стремится к установлению *порядка*», порождающего в свою очередь универсализм как определяющее качество его мышления. Размышляя об особенностях его претворения во французском национальном мышлении цитированный автор далее указывает следующее: «Уверенность в своем интеллектуальном превосходстве – это только начало, речь идет о гораздо более значительном намерении. Оно превращается в стремление распространить свет французского духа по всему миру: *le rayonnement de la France* [Ореол, сияние Франции]» [Мадариага, с. 36-37, 148]. Отметим, что с идеей духовно-интеллектуального превосходства Франции в европейском мире, начиная с эпохи Средневековья, были соотносимы такие аттестации данной страны как «старшая дочь Церкви», а ее короля – как «наихристианнейшего» среди всех государей европейского социо-культурного пространства.

Одной из кульминационных точек в формировании обозначенных качеств французского «образа мира» стала эпоха расцвета французского абсолютизма, сопряженная, прежде всего с именем Людовика XIV. Одним из «знаков»-символов его времени, запечатлевших «удержание Космоса на фоне истории» (Рене Декарт) [Бунакова, с. 17] стал французский стиль архитектурно-ландшафтных композиций, репрезентированный грандиозным комплексом Версаля. С одной стороны, он являл торжество рационального качества, порядка, величия французского абсолютизма, социально-политической экономической жизни Франции XVII ст. По словам С. Т. Махлиной, «успехи экономики Франции, передовой страны того времени, отразились на технике строительства Версаля, Например, зеркальная галерея Версальского дворца демонстрировала достижения французской стекольной промышленности; три версальских проспекта –

памятник дорожного строительства; фонтаны и бассейны Версальского парка – технические достижения эпохи. Это был новый центр нового стиля жизни централизованного государства над сепаратизмом феодальной аристократии, провозгласившего идею единства, порядка, системы, классицистического мировоззрения» [Махлина Сады и парки как коды культуры, с. 53].

Заметим, что подобного рода подход в оценке феномена Версаля вызывает, на наш взгляд, также аналогии и с Всемирными выставками XIX–XX ст., большая часть из которых проводилась непосредственно в Париже (см. ниже) и была сопряжена с демонстрацией технико-экономических достижений Франции и иных стран мира.

Подобного рода аналогии между садово-парковым искусством Франции, в частности, Версалем и всемирными выставками прослеживаются и на ином уровне – духовно-символическом. «В истории садово-паркового искусства Нового времени архитектурно-художественное пространство Версаля является наиболее масштабной моделью вселенского универсума, где вращение планет, круговорот воды и судьбы людей подчинены воле короля, освященной Божественным провидением» [Соколова Е. С. Сакрализация дворцово-паркового пространства в монархической идеологии..., с. 181]. Подобного рода соединение сакрального и профанного порождало также аналогии между Версалем и Эдемом, значимость многообразной символики Солнца в именовании короля Франции, порождавшей «политический мистицизм» культуры Версаля. Существенное внимание рассмотрению духовно-символических аспектов архитектурно-ландшафтного комплекса Версаля уделено в исследовании М. Н. Бунаковой, выделяющей особую значимость в ней семантики креста, квадрата, круга, трех лучей как символа Троицы, а также центрирования на образе Аполлона как символа огня, идентифицировавшегося в том числе и с образом великого французского монарха [см. об этом более подробно: Бунакова], абсолютная власть которого была сопряжена не только со всевластием, но прежде всего с идеей «завершенности и совершенства» [Малов В. Н. Три этапа..., с. 127].

Одно из существенных мест в символике версальского дворцово-ландшафтного комплекса занимает также и его система фонтанов, сопряженная непосредственно и с символично-семантическими качествами воды, известными в различных культурно-исторических и религиозных традициях. Этимологически восходящий к латинскому *fons*, фонтан, начиная с глубокой древности, всегда ассоциировался не только с ритуальными практиками, но и с «началом всего» [Фонтан эл.]. Особую значимость вода, фонтаны приобрели в искусстве французского классицизма. По мнению О. Б. Кафановой, «мощная струя фонтана, бьющая вверх, символизирует культ разума, возвышающегося и доминирующего над природой (фонтан «Аполлон» в Версале). Все эти функции воды в садах классицизма запечатлены в “Поэтическом искусстве” Н. Буало» [Кафанова О. Б. Вода в искусстве классицизма, с. 13].

Функции всей фонтанной системы Версаля сводимы к следующему: «Вода, оформленная в виде зеркальной глади или вертикальных струй,

придает особую красоту пейзажу, гармонизирует природу... Вода большого канала служит зеркалом для неба, солнца, окружающих деревьев... Водная стихия трактуется в этой предметно-пространственной среде либо как рама или кулисы, фланкирующие парк, как артерия, соединяющая зоны прогулок и потаенных уголков для мечтаний и уединения, либо как “пышная феерия”» [Образы и мотивы воды в культуре, с. 69, 83].

Отметим, что обозначенные духовно-символические качества фонтанов Версаля сохраняют свою значимость и в последующие периоды развития французской культуры, в которые Франция так или иначе сохраняла свой статус великой европейской державы с присущими ей духовно-архетипическими основаниями, обозначенным выше «космо-психо-логосом» и интеллектуальным универсализмом. Все это в совокупности очевидно (на новом духовно-идеологическом уровне) и в культурно-исторических зрелищных актах эпохи Великой французской революции 1789 г., и в стилевой специфике искусства Наполеоновского ампира начала XIX ст. Однако наиболее полное запечатление обозначенная традиция нашла и в практике проведения Всемирных выставок, значительная часть которых была связана именно с Парижем. По мнению цитированного ранее Г. Гачева, «в своей столице – Париже французы развили дифференцированное пространство разнообразных интересов, так что не только обитатели провинций влекутся в Париж, словно некоей центростремительной силой, но сей город претендовал и претендует быть идеологической и культурной столицей мира» [Гачев, с. 133]. Подтверждением сказанного можно считать также слова В. Гюго, непосредственно сопряженные с Парижской всемирной выставкой 1867 г.: «Париж – то место земного шара, где слышнее всего трепещут незримые и необъятные паруса прогресса... Быть парижанином – значит двигаться вперед» [Шпаков История выставок, с. 45].

Стимулы проведения подобного рода масштабных мероприятий были достаточно разнообразными. С одной стороны, они так или иначе отразили взлет научно-технической мысли XIX – первой половины XX ст., а также экономические показатели прогрессирующего в своем развитии капитализма. С другой стороны, всемирные выставки демонстрировали также тенденцию к сохранению и выделению их духовно-культурной составляющей, в том числе в виде кодов и архетипов собственной французской цивилизации, которые в указанный период приобретали общеевропейский характер. Сказанное во многом также обусловлено и тем фактом, что генезис подобного рода культурно-исторических и промышленных акций восходит опять-таки к французскому опыту, в частности, к выставкам в Луврском дворце 1801 и 1803 гг., проводившимся по инициативе и при непосредственном участии Наполеона Бонапарта и Жозефины.

Духовно-этическая направленность подобного рода мероприятий всемирного масштаба в сочетании с достижениями научно-технической и интеллектуальной жизни определила девизы большинства Всемирных выставок: «Пусть все народы мира работают совместно над великим делом – совершенствованием человечества» (Лондон, 1851); «Богатства природы

должны служить всеобщей гармонии народов» (Париж, 1867). Идею последней выставки дополнили слова Наполеона III, который сопоставил ее с Олимпийскими играми древних греков: «Древние поэты прославляли торжественные игры, на которых различные греческие народности добивались пальмы первенства. Что они сказали бы теперь, если бы смогли присутствовать на этих Олимпийских играх всего мира, где все народы состязаются разумом и бегают наперегонки по бесконечному пути прогресса, стремясь и постоянно приближаясь к идеалу, который все-таки остается недостижимым» [Шпаков, с. 21, 45, 62].

Сказанное во многом определяет вселенско-мистериальный универсальный характер подобных акций, направленных на единение человечества на основе союза достижений науки, промышленности и культуры. При этом местом проведения Всемирных выставок становились архитектурно-ландшафтно организованные пространства, в подготовке которых сочетался как опыт дворцово-парковой культуры и ее символики (в том числе и с обязательным включением системы фонтанов), так и сооружений дворцово-храмового типа, дополнявшихся активной ролью собственно духовно-музыкального фактора (церковные молебны, презентации ораториального наследия Г. Ф. Генделя, масштабных инструментальных композиций Дж. Мейербера, Обера и др.), репрезентировавших в совокупности идею торжества прогресса и цивилизации.

Обозначенная традиция показательна и для Парижской выставки 1937 г., на которой была представлена сюитная композиция О. Мессиана «Празднества прекрасных вод». Выставка проходила под девизом «Искусство и техника в современной жизни» [Шпаков, с. 192]. В литературе, посвященной ее описанию, как правило, доминирует идеологический фактор, поскольку данное мероприятие достаточно четко обозначило показательное для данного периода противостояние идеологических систем фашистской Германии и СССР. Вместе с тем, доминирующая роль в данной акции все же принадлежала Франции (200 павильонов), в то время как остальные страны-участники были представлены только в 50-ти павильонах. В политически накаленной атмосфере Европы конца 30-х годов как кануна Второй мировой войны «Франции удалось соединить все страны земного шара на мирном торжестве прогресса и цивилизации, устроить на ограниченном пространстве точное воспроизведение всего света в миниатюре» [Шпаков, с. 109].

Одним из знаков-символов национального французского качества на данной выставке стала премьера упоминавшегося выше произведения О. Мессиана, в рамках которого, с одной стороны, композитор обратился к изобретенному в начале XX в. инструменту – «волнам Мартено», ассоциировавшимся в его сознании с темброво-инструментальным Космосом и техническим прогрессом. С другой стороны, программность данного произведения, центрирующая внимание на образах «воды» и «огня», в комплексе с феерическим шоу цветных фонтанов Трокадеро, апеллирует в

конечном итоге к символам французской национальной культуры, обогащенным научной мыслью XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бунакова М. Н. Архитектор Андре Ле Нотр и его принципы пространственного построения ландшафтов во французских садах // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия F: Строительство. Прикладные науки. 2011. № 16. С. 11-20.
2. Ванченко Т. П. Смысловая основа массового праздника // Аналитика культурологии. 2008. № 10. С. 18-30.
3. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М.: Издательский центр «Академия», 1998. 432 с.
4. Гуральник Л. Ю. Символика и программность у О. Мессиана // Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре. Проблемы языка искусств. СПб.: РИИИ, 2001. С. 9-16.
5. Дедова Е. Б. Аллегорические образы в искусстве фейерверков и иллюминаций в России середины XVIII века. К проблеме панегирического направления в художественной культуре елизаветинского времени: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва, 2011. 30 с.

Рудой Денис, студент IV курса
ОНМА им. А.В. Неждановой,

науч.рук. канд.искусств. Нейчева Л.В. (Одесса, Украина)

К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА РОК-ОПЕРЫ В УКРАИНЕ

Актуальность данного исследования подтверждается современной композиторской, творческой практикой, широтой научной полемики вокруг жанра рок-оперы. Возникнув в начале предыдущего столетия, во второй половине XX – начале XXI века рок-опера переживает период расцвета в мировой и отечественной культуре. Проблематике развития пограничных музыкальных явлений, объединенных термином «музыка третьего направления», посвящены монографии В. Конен[1], А. Цукера [7], Е. Мякотин[4]и др.Исследованию особенностей развития жанра мюзикла и рок-оперы посвящены диссертационные исследования И. Палкиной [5], А. С. Манько [2; 3], В. Ткаченко [6]. Цель настоящего исследования–выявить жанровые особенности рок-оперы, проследить эволюцию рок-оперы во второй половине XX – начале XXI столетия в Украине. Достижение поставленной цели требует последовательного решения следующих задач: исследование специфики жанра рок-оперы; рассмотрение генезиса рок-оперной традиции и особенности бытования жанра в мире и Украине.

Во второй половине XX века на основе кантри, блюза и джаза возник новый художественно-синкретический феномен – рок, который, кроме музыкальной, содержал литературную составляющую и элементы театрализации. Рок начинался с рокн-ролла, в дальнейшем, продолжая впитывать в себя культурные элементы других пластов, рок прошел длительный эволюционный путь.

Рок-опера как жанр, объединяющий стилистику рок-музыки и черты академической оперы, сформировалась в творчестве английских

композиторов конца 60-х гг. XX в. Существует несколько подходов к определению места рок-оперы в жанровой системе современного музыкального театра: 1) как составляющей более широкого понятия «мюзикл»; 2) как отдельного вида, связанного с мюзиклом только генетически. Ключевыми критериями для жанровой идентификации рок-оперы можно считать наличие музыкальной драматургии и / или философско-эстетические принципы либретто.

Научные исследования доказывают, что рок-опера – это особый социокультурный феномен, имеющий национальные разветвления[3; 5]. На развитие этого жанра влияют как специфические черты рок-музыки, ее подвиды, так и другие широкие пласты музыкальной культуры разных времен.

Общий обзор эволюции и развития европейской рок-оперы позволяет выделить два типа рок-опер, которые сформировались исторически – рок-оперу концепт-альбом и театральную рок-оперу. Первый тип более характерен для западноевропейской музыки, а второй численно преобладает в творчестве композиторов постсоветского пространства. Авторы концепт-альбомов тяготеют к определенному направлению рок-музыки, создавая сюжетные песенные циклы. Театральные рок-оперы отличаются широким жанрово-стилевым кругом, чаще всего их авторами становятся композиторы с академическим музыкальным образованием, работающих в рамках «третьего направления».

Привлекая в свои ряды новейшие находки акустической, электронной, традиционной и нетрадиционной музыки, мировая рок-опера постоянно развивается и приобретает разветвлений, такие как металл-опера, панк-рок-опера, готик-опера, хип-хоп опера и др. Каждый из поджанров делает акцент на конкретном комплексе средств, характеризующих музыкальный стиль, выведенный в дефиницию.

На истории украинского рок-оперы отразились типичные тенденции развития жанра в мире, однако ассимиляция заимствований на почве национальной музыкальной культуры привела к генерации собственной разветвленной системы. Главными строителями есть профессиональные композиторы, которые сочетают академическое образование с исполнительской практикой во сфере рок- и поп-музыки.

Среди особенностей национальной рок-оперы надо отметить мощную неофольклорную линию развития, притяжения к типу театральной, а не концепт-альбомной рок-оперы, русскоязычное либретто трети от общего количества произведений, широкий спектр музыкальных и стилевых средств, привлекаемых к синтезу, отсутствие образцов новейших рок-оперных поджанров.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Конен В. Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
2. Манько С. Б. Деякі тенденції розвитку рок-опери в західноєвропейській та вітчизняній музиці // Альянс наук: вчений – вченому : матеріали VII міжнар. наук.-практ. конф., 15–16

- берез. 2012 р. : у 6 т. — Дніпропетровськ, 2012. — Т. 3 : Культурологія. Мистецтвознавство. Філологія. — С. 8–9.
3. Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі // *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка.* — Харків, 2012. — Вип 39. — С. 268–276.
4. Мякотин Е. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство»; Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. — Саратов, 2006. — 154 с.
5. Палкіна І.І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньо- видові взаємодії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 НАКККіМ. — Київ, 2017. — 16 с.
6. Ткаченко В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова) : автореф. дис. канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» ; МГК им. П. И. Чайковского. — М., 1993. — 22 с.
7. Цукер А. И рок, и симфония. М., 1993. — 302 с.

Бенітон Анастасія, студ. IV курсу ОНМА імені А.В. Нежданової, науков. керівник – викладач Волкова Г.В. (Одеса, Україна):

Неорококо как стилевой маркер кинематографа XX в.

Стиль рококо зародился во Франции во времена кризиса абсолютизма, отразив тяготение к бегству от действительности в идиллический и иллюзорный мир театральной игры, а также свойственные высшему обществу гедонистические настроения. Средоточием культурной и общественной жизни, главным выразителем особенностей светской культуры Франции этого времени, был аристократический салон. В организации его деятельности особо выделена роль хозяйки, которая заключалась в подборе гостей, строгая регламентация поведения, общения, речи и специфических занятий, главные из которых - общение на темы, связанные, в первую очередь, с искусством. Именно в рамках такого аристократического сообщества, но на итальянской почве (Флорентийская камерата), родился новый жанр, создатели которого ставили целью вернуть современной музыке «утраченные» ею духовную содержательность и силу нравственного воздействия на человека. Это означает, что опера изначально задумывалась как своеобразное «училище нравов». Помня о салонности происхождения оперы (а салон, это проявление ритуализации поведения и мышления), можно говорить об этом искусстве, как сложившемся в отделении от мистериальных акций, призванных средствами проповедничества и развлечения выстроить в психологии верующих единство установок Священной истории и прозы сегодняшнего дня, тех что в совокупности рожают мысль-поведение индивидов и коллективного субъекта. Сама повторяемость акции мистерии направлена на ритуально-обрядовое закрепления ее, поскольку составляющая ее поучительного смысла призвана наполняться суггестией ценных для Вероисповедание представлений и умений.

Салоны, с их ритуально выстроенной организацией времени и пространства, в эпоху рококо определяют общественное мнение и играют огромную роль, как в политической, так и в культурной жизни Франции. Эта искусственность

проявляется в танцевальном окрасе отношений и поведения, живописи, музыке и др. Примечательной особенностью рококо является отсутствие дистанции между прошлым и настоящим: прошлое легко переносится в театрализованную реальность, где подчеркнутая искусственность позы и интонации стирает и возрастные отличия (подвижные старики, дети в париках). Примером может служить личность маркизы де Помпадур, которая до конца своей жизни (42 года) сохраняла статус некоронованной королевы Франции и оставалась любимой фавориткой Людовика XV. Согласно утверждению историка искусства Фиске Кимбалла, само слово "рококо" - это выражение маркизы де Помпадур. Владея всем арсеналом средств аристократической гостинной (рисование, пение, танец, прекрасно разбиралась в музыке, могла декларировать стихи и выступать на сцене, запоминая наизусть целые пьесы) маркиза открыла собственный салон, куда приглашала своих именитых и ученых друзей, представителей аристократии и золотую молодежь. В руках маркизы де Помпадур сосредоточилась большая власть. Результатом ее переговоров стал союз Франции и Австрии, который изменил расстановку на политической арене и определил исход [Семилетней войны](#).

Маркиза де Помпадур была не просто законодательницей мод. В то же время маркиза была покровительницей наук и искусств: она защищала экономическую школу физиократов и поддерживала создание «Энциклопедии, или толкового словаря наук, искусств и ремесел». Участие в создании научных трудов весьма показательны и для самой маркизы, и для ее времени, поскольку, в основе стиля рококо лежат трагические, определяющие причины и сущность явлений, но и регламентирующие внешние проявления человеческих отношений.

Еще один знак рококо – архаическая улыбка, знак идущий от глубины греческой культуры. «Почти у всех архаических статуй лицо озаряет улыбка, совершенно не зависящая от ситуации, которую изображает статуя, а иногда и наперекор всякой логике блуждающая на лице смертельно раненного, глубоко огорченного или озлобленного» [1]. И это так же мы можем считать примером проявления ритуализированности рококо, как стиля аристократического салона.

Интересный культурологический подход к изучению стиля был продемонстрирован Освальдом Шпенглером в 1910-х годах. Именно в рококо он видел некую вершину развития европейской культуры, «последнее, залитое осенним солнцем, совершенное по стилю выражение западной души» [5].

Лучи этого «осеннего солнца» освещают и культуру современной Франции. Очень ярко это выразилось в стиле одежды, предложенном Кристианом Диором в 1947 году и который явился синтезом рококо и new look New Look (англ. - новый взгляд). New Look создает образ «идеальной женщины» — элегантной, изящной, хрупкой. Диор вновь ввел в моду узкий корсет, объемный кринолин - детали характерные для эпохи рококо. Самым любимым элементом декора для французского модельера был бант,

обозначающий главную часть наряда. Такие банты Кристиан назвал «Фонтанж», в честь Анжелики де Фонтанж, одной из самых известных фавориток французского монарха Людовика XIV [4].

Времени жизни и правления этого монарха посвящен роман Филиппа Боссана «Люлли или солнечный музыкант», положенный в основу сценария фильма Жерара Корбье «Король танцует». Здесь, следуя законам и духу рококо, 22-летний король Людовик XIV превращает свое увлечение танцами, музыкой и искусством практически в государственную политику, желая сделать из своей страны блестящую монархию, сверкающую театром, оперой и музыкой. С юношеских лет его соратником был итальянский музыкант и композитор Батист Люлли, написавший музыку к «Балету ночи» (1653), в котором Людовик исполняет роль Восходящего солнца, являя тем самым своим подданным образ сильного и всемогущего монарха, подчинившего себе вчерашних бунтовщиков-фрондеров. Музыка Люлли становится манифестом молодого короля в стремлении к искусству и бунте против святош Общества святых даров и благочестивой матери.

Зрительский интерес к фильму обусловлен разворотом всей культуры Франции XX века к опосредованному стилю рококо, что проявилось в молодежно-подростковом поведенческом стереотипе (вспомним стирание возрастных отличий рококо), в определении характерных линий модной одежды. Если в момент своего зарождения стиль NewLook входил в число элитарных, предназначенных для избранных, то к концу 50-х все меняется. Теперь этот стиль одежды стал доступен широким слоям общества и не имеет возрастных ограничений. Нужно отметить, что и интерес к стилю рококо появился сначала в массовом жанре на молодежной волне (хиппи), но затем захватил все возрастные категории.

Фильм «Король танцует» снят по мотивам романа Филиппа Боссана «Люлли, или солнечный музыкант», где само название литературной основы сценария подчеркивает музыкальный аспект деятельности композитора. Конечно, нельзя отрицать значение итальянца Жан-Батист Люлли, создавшего типично французскую оперу, совершенно противопоставленную итальянской «tragedie lirique» (лирической трагедии). Но в фильме совершенно не учтен государственно-политический аспект деятельности Люлли. Этот выдающийся музыкант-композитор, дирижер, скрипач, клавесинист прошел жизненный и творческий путь, чрезвычайно своеобразный и во многом характерный для его времени. Тогда еще сильно была неограниченная королевская власть, но уже начавшееся экономическое и культурное восхождение буржуазии привело к появлению людей из третьего сословия в качестве не только «властителей дум» литературы и искусства, но и влиятельных фигур в чиновно-бюрократических и даже придворных кругах. С 50-х годов он возглавил все музыкальные учреждения придворной службы как «музыкальный суперинтендант» и «маэстро королевской фамилии». К тому же он стал секретарем, приближенным и советчиком Людовика XIV, который пожаловал ему дворянство и содействовал в приобретении огромного состояния. Обладая незаурядным умом, сильной волей, организаторским

талантом и честолюбием, Люлли, с одной стороны, находился в зависимости от королевской власти, с другой же - сам оказывал большое влияние на музыкальную жизнь не только Версаля, Парижа, но и всей Франции, а также за ее пределами. Недаром его называли «абсолютным монархом французской музыки» [4].

Стиль рококо рожден культурой аристократического салона Франции, но его влияние распространилось по всей Европе и проявилось во всех видах искусства. И сейчас этот стиль никуда не исчез и также находит своих почитателей и поклонников, как на экране, так и в реальной жизни.

Литература

1. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. С. 94
2. Козлов С.Л. Проблема рококо и французское литературное сознание ХУП-ХУШ веков. М.: 1985 г.
3. Ромен Р. Заметки о Люлли / Музыканты прошлых дней. Ленинград, 1925, с. 49-50
4. Сергей Нечаев. Мадам де Помпадур. Три жизни великой фаворитки <https://www.livelib.ru/book/1001126964-madam-de-pompadur-tri-zhizni-velikoj-favoritki-sergej-nechaev>
5. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1 Гепгтальт и действительность. М, 1993. С. 375.

*Дмитрию М., студ. III курса ОНМА
имени А. В. Неждановой,
науч.рук. доктор искусств.,
профессор Маркова Е.Н. (Одесса, Украина)*

Поколение 1920-х. Одесса.

Тема исследования возникла по аналогии с нашими днями: грядут 2020-ые годы, а по законам метафизики истории социальный «окрас поколений» повторяется по десятилетиям из века в век, тем более, если это касается 20-х, 60-х годов, которые четко в последние четыре века представляют волны молодежного движения, причем, по поведенческому стереотипу, по самооценке, по эмоциональному тону самопредставления и др., - это ярко разные поколения. В XVIII в. 20-е годы – это пора активности .Вольтера, выхода И.С.Баха, Ф. Рамо, Д.Скарлатти, А.Вивальди, Г.Генделя, .Перголези, которые осознавали свою дистанцированность от психологии предшественников, порывая либо с церковностью вообще (Вольтер), либо с церковной типологизацией в художественном мышлении, создавая сложную метафору дисгармонии церковного и внецерковного.

В России и Украине поколение 1910-х и 1920-х приемственны, но их разделяет жесткий рубеж: 1917-1918 гг., годы революции и окончания Первой мировой войны. Достаточно сопоставить портреты А.Скрябина и С.Прокофьева, Н.Леонтовича и Б.Лятошинского, М.Равеля и А.Онеггера, женские портреты 1910-х и 1920-х, чтоб убедиться, что это все

принципиально *разные* лица: печать интравертности, надбытового «парения» - и экстравертность, вписанность в жизненные правила, в требования дня.

Артистическая Одесса осознавала рубежность 1919-1920-го годов: аристократизм, позиция Третьего города империи – это в прошлом, 20-е годы – инерция традиций и «демократический бум» становящейся Советской власти. Артист В.Вронский, актер Русского драматического театра в 1914-1919 гг., затем организатор и владелец Театра революционной сатиры, эмигрант, организатор театра в оккупированной Одессе, арестованный и умерший в заключении – писал так об Одессе до 1917 г.:

«Одесса до Первой мировой войны занимаема в театральной жизни России, после Петербурга и Москвы, первое место и по количеству театров, и по качеству. Городской театр, Драматический, Сибирякова, Русский театр, целый ряд театров-миниатюр, великодепный цирк, И это всегда было переполнено публикой, и сколько бы ни открывалось еще театров, им всегда был обеспечен успех...пав в РОССИИ., НЕ ПОБЫВАЛА В Одессе!...

Кроме наших корифеев – Шаляпина. Фигнер, Собинова, Дальского, Савиной, Ермоловой и др. – такие знаменитости как Росси, Сальвини, Карузо и др., - все побывали в Одессе...Неудивительно, что уровень культурно Одессы, ее вкусов развивался, и Одесса являлась одним из самых строгих театральных городов России» (цитир.по книге В.Смирнова).

В январе 1914 г. в Одессу приезжает "футуристический десант" - модные русские столичные поэты: Владимир Маяковский, Давид Бурлюк, Василий Каменский, а вскоре и эгофутурист - поэт Игорь Северянин. Их выступления всколыхнули творческую жизнь Одессы, знавшей дерзания А.Скрябина и К.Шимановского, В.Кандтинского, дали новый творческий импульс молодым одесским литераторам, что вскоре станут создателями новой литературной "одесской школы".

На волне общественного интереса к новейшей поэзии, с лета 1914 г. в Одессе, создается "Кружок молодых поэтов", во главе с критиком газеты "Одесские новости" П. Пильским. В этом "Кружке" созревают молодые таланты, что вскоре прославят Одессу: В. Катаев, Ю. Олеша, Э. Багрицкий, а также З. Шилова (Брухнова), А. Фиалетов (Н. Шор), А. Адалис...

Эта группа выпускает, уникальные сборники молодых поэтов Одессы "близких к футуризму": "Авто в облаках", "Седьмое покрывало", "Серебряные трубы". Литературный клуб "Зеленая лампа" (по аналогии со знаменитым собранием пушкинской поры) , что собирался в городе с 1910 по 1919 гг., открыл свои двери для литераторов - новаторов, которые серьезно потеснили поблекших "старых" одесских писателей-реалистов: А. Федорова, С. Юшкевича, Е. Недзельскую...[ВісникОдеськогоІсторико-Краєзнавчого Музею (випуск 8)].

В Одессе того времени продолжала развиваться многонациональная и многоязычная литература. До 1917 г. (год смерти) в Одессе жил и творил основоположник новой еврейской литературы Менделе Мойхер-Сфорим.

Под влиянием авангардизма поблек классический реализм и осторожный импрессионизм объединения "Товарищество Южнорусских художников",

что с 1914 г., вплоть до своей самоликвидации в 1921 г. находилось в творческом упадке. Несмотря на эти процессы в Одессе, в городском музее, проходят многочисленные выставки, некогда популярного одесского художника П. Нилуса (1869-1943). [Вісник Одеського Історико-Краєзнавчого Музею (випуск 8)].

Развивают свое мастерство одесские пейзажисты: братья К. и М. Костанди, Т. Дворников, художник "быта" С. Колесников, портретист П. Волокидин, график А. Ждаха.

Только в одесском "Литературно-художественном товариществе", количество членов превышало 2 тыс. человек. Однако государственная имперская политика в области искусства была связана с русификацией украинских губерний. Деятельность одесских "Громади" и "Просвіти" было запрещено, но расширяло свое влияние Одесская музыкально-драматическая спілка "Українська хата", что объединяла около 250 членов. [Вісник Одеського Історико-Краєзнавчого Музею (випуск 8)].

Драматические постановки и литературные вечера этого объединения стали заметным явлением в культурной жизни Одессы.

В дополнение к отмеченному Вронским, отмечаем, что театральную жизнь Одессы определяли три местных ведущих театра - Городской (Оперный) театр, Русский театр, театр Сибирякова. Кроме названных театров в Одессе открылись: Новый театр, театры Благоева и Брунштейна (труппы украинские, греческие, еврейские), Еврейский театр, театр "Гранд-Отель", театр "Гармония", театр "Северный", Кукольный театр, Городская аудитория, Народный театр, Театр Владикина на Большом Фонтане (в котором выступали только гастролеры). Часть этих театров пользовалась услугами местных аматорских коллективов.

В Одессе той поры развиваются и музыкальные театры: "Фарс", "Интимный театр", "Веселый театр", "театр Миниатюр", "Бомонд", в которых пробуют свои силы будущие звезды советской эстрады: Л. Утесов, Я. Южный и В. Хенкин. В голодном 1918-м в Одессе появляются десятки кабаре - и крупные артисты не считают для себя зазорным в них участвовать. Самым знаменитым кабаре становится "бежавшая из столиц" театр-кабаре "Летучая мышь" Балиева. Кабаре в Одессе, в 1918-1919 гг., стало ведущим театральным жанром, сделалось культурным и престижным зрелищем.

С 1913 г. Одесское музыкальное училище было превращено в Одесскую консерваторию (первая консерватория на Украине), которую возглавил видный музыкант В. И. Малишевский, в Одессе начал издаваться первый музыкальный журнал "Южный музыкальный вестник", с которым была связана деятельность известного музыканта Н. Марценко, проводились музыкальные вечера "новой музыки" в литературно-артистическом клубе. [Вісник Одеського Історико-Краєзнавчого Музею (випуск 8)].

В сентябре 1917 г. в Одессе начинает действовать "Вольный украинский театр" (С. Павловского), что создается из членов самодеятельного коллектива "Української хати". Создается "Союз деятелей пластических искусств" куда входят деятели театра, кино, художники, скульпторы.

В 1917 г. в Одессе снят один из первых фильмов "революционной тематики" - "Жизнь и смерть лейтенанта Шмидта" (реж.А. Разумный), в котором первую свою роль сыграл Л. Утесов.

Осенью 1918 г. Алексей Толстой устраивает в Одессе театральные "вечера чтения" - "среды". Идея сделать "Среды" закрытыми и ограничить вход заставляет "всю Одессу" ломиться на эти литературные встречи в "Литературно-Артистическом Обществе". Иван Бунин становится организатором создания первого "толстого" литературного журнала Одессы "Объединение". В Театре "Урания" с успехом проходят литературные чтения: И. Бунина, А. Толстого, Э. Багрицкого, а "Дом кружка артистов" становится одним из центров культурной жизни Одессы 1918-1919 гг.

1918 год для Одессы стал театральным... Город был просто переполнен театральными группами и студиями, сценических площадок не хватало, вновь организованные театры, часто прогорают, не успев расцвести. В 1918 г. в Одессе, развивается украинский театр. Наряду с выступлениями "Вольного украинского театра", организуется "Одесский украинский театр" (И. Салюка), активно выступает украинская труппа А. Сулова в "Театр народа", проходят гастроли "Молодого театра" (Л. Курбаса).

[ВісникОдеськогоІсторико-Краєзнавчого Музею (випуск 8)].

Как грибы после дождя возникают кабаре, вальете, носящие ошеломляющие названия: "Ко всем чертям", "Театр-Гротеск", "Веселая канарейка"... Идолом Предметом восторга одесской публики стал певец "в облике Пьеро" - Александр Вертинский, который жил и выступал в Одессе с июня 1918 г. по декабрь 1919 г. , из Одессы Вертинский уезжал в эмиграцию. Этот последний концерт А.Вертинского симптоматично описывала З.М.Маркова,свекровь Е.Н.Марковой: в зале филармонии сидели и стояли, Вертинский пел тихим голосом в акустически несовершенном помещении, но жадно улавливалось каждое слово в глубокой тишине...

Новая жизнь началась в Одессе с 1920-го года. Революция пришла в город, ректор В.Малишевский был устранен со своего поста, а в 1921 г. в прессе появилась статья о «бегстве» из Одессы профессуры, в том числе это отъезд профессоров К.Кузнецова, В.Малишевского, К.Корчмарева, талантливого композитора единственного выпуска Малишевского и др. В статье (взять из сб. Одесская конс.: забытые имена....1994 г.)

Но Одесса пытается адаптироваться к новым условиям. Весной 1920 г. в Одессе возникают "ростки нового искусства": "Производственная мастерская революционного синтетического театра" и театр "Красный факел". Губернский театральный комитет проводит перерегистрацию театров, запрещая существования нескольких "подозрительных" театров, отдельные "буржуазные" пьесы, вводя жестокую цензуру.[ВісникОдеськогоІсторико-Краєзнавчого Музею (випуск 8)].

С апреля 1920 г. в Одессе организуется "Коллектив поэтов": Э. Багрицкий, Ю. Олеша, В. Катаев, Л. Славин, также З. Шишова, А. Адалис, С. Бондарин и др. Поэты из этого "коллектива" - сторонники нового революционного искусства. Они декламируют свои стихи в литературном кафе "Поэзон - 4-й",

печатают свои произведения в большевистских изданиях: "Лава" (литературное), "Облава" (сатирическое).

В этих же журналах в 1920 г. публикуются, примыкавшие к "Коллективу поэтов" В. Соссюра и И. Бабель. Поэт Пролиткульта С. Глаголин создает молодежную Ассоциацию Художников-литераторов-артистов (Хлам) и открывает одноименное скандальное кафе, где собирались молодые "левые" представители культуры.

В Одессе в 1920 г. издавалось только 10 местных газет и 3 журнала ("Известия", "Одесский коммунист", "Моряк", "Профессиональная жизнь", "Більшовик" и др.).[Вісник Одеського Історико-Краєзнавчого Музею (випуск 8)].

Что касательно Одесского Оперного театра, то в сезоне 1919—1920 гг., туда был приглашён режиссёр В. А. Лосский. За короткое время им были осуществлены постановки опер «Хованщина», «Руслан и Людмила», «Аида», «Кармен», «Богема», «Иоланта».[Интернет-сайт odesskiy.com/doma-odessi/odesskij-teatr-opery-i-baleta].

В 1923 году балетный коллектив одесского театра возглавил известный балетмейстер Р. И. Баланотти. Поставленный им балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро» положил начало истории одесского балета.[Интернет-сайт odesskiy.com/doma-odessi/odesskij-teatr-opery-i-baleta].

В 1926 году театру было присвоено звание «Академический». В 1920-х годах при театре были организованы хореографические школы под руководством Е. А. Пушкиной и Р. Ремиславского, выпускники которых играли на сцене театра.[Интернет-сайт belcanto.ru/odessa].

За период 1923—1925 годов были созданы постановки балетов «Конёк-Горбунок» и «Коппелия». Неординарной постановкой Р. Баланотти и дирижёра Н. А. Гольдмана стал балет «Корсар». [Интернет-сайт belcanto.ru/odessa].

В годы революции и гражданской войны Севастополь стал прибежищем творческой интеллигенции всей рухнувшей империи. В 1919 году со сцены «Ренессанса» пел свои ариэтки «Печальный Пьеро» Александр Николаевич Вертинский. Остались воспоминания Ф.Г. Раневской о том, как на заре своей карьеры она успешно играла роли «гранд-кокетт» в Севастополе.[Интернет-сайт lunacharskiy.com/museum/show/92].

В ноябре 1920 года власть в Севастополе перешла в руки Революционного комитета. Отделом народного образования руководил великий русский тенор Л. В. Собинов. По его инициативе приказом Ревкома 1-й Советский театр (бывший «Ренессанс») переименован в театр имени А.В. Луначарского.[Интернет-сайт lunacharskiy.com/museum/show/92].

На афише театра того времени значились: «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера, «Дети Ванюшина» С. Найденова, «Последние» М. Горького, «Царевич Алексей» Д. Мережковского, «Савва» Л. Андреева.

В 1925 году из Москвы на два года была приглашена группа актеров, возглавляемая режиссером В.А. Борейшо и В.Н. Краснопольским. Появились новые интересные спектакли: «Воздушный пирог» Б. Ромашова, «Медвежья

свадьба» и «Поджигатели» А. Луначарского, «Виринея» Л. Сейфулиной, «Княжна Тараканова» Г. Данилевского

Инерция «старой Одессы» питала революционные открытия «новой молодежи», которая старалась втиснуть в новые условия опыт и наработки предшественников. В Одессе поднимается имя Владимира Фемелиди, умершего в 25 лет, но оставившего яркий след в искусстве Украины 1920-х годов. Одесса стала одним из главных устоев АСМ, представителем которой в Петербурге стал Б.Асафьев. Это с подачи Асафьева в Одессе в 1928 поставлены были «джазированные» оперы Э.Кшенека – третья премьера в мире: Вена – Петроград – Одесса. В Одессе гастролировали Онеггер, Барток. Так в условиях Советской России складывалось «время больших ожиданий» для бывшего Третьего города империи.

Бакланова К., студентка III курсу ОНГМА імені А. В. Нежданової,
наук.кер. доктор мистецтвознавства,
в. о. професора Муравська О. В (Одеса, Україна)

Поетика хорових кантат Миколи Лисенка та їх патріархально-ортодоксальна генеза

У період XIX – початок XX ст. відкриваються нові шляхи розвитку музичного мистецтва України, спрямовані на пошуки національної самобутності, що надалі стало основою для формування національної композиторської школи. Суттєва роль в цих процесах належить постаті Миколи Лисенка, чия музика увійшла як важлива складова національно-культурного відродження другої половини XIX – початок XX ст.

Лисенко став новатором у вітчизняному хоровому мистецтві. Він значно розширив діапазон його тематики і образності, оновив інтонаційну сферу. Музична мова хорових творів Лисенка вперше в українському хоровому мистецтві ввібрала в себе прояви українського епосу – дум, історичних і козацьких пісень. Народно-авторський характер звучання творів композитора обумовлений також органічним переплетенням у них рис інших фольклорних музичних жанрів з індивідуальними проявами художнього стилю.

Єднання поетичного генія Тараса Шевченка з яскравою музичною обдарованістю Миколи Лисенка символізувало появу в культурному світі Європи української музичної класики, що стала водночас і носієм власне української духовно-національної ідеї. Олександр Козаренко у дослідженні «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» стверджує, що «концепція музичної мови у Лисенка склалася [...] під безпосереднім впливом поетики Шевченка, що значно розширив “централь середнього стилю” (Юрій Шевельов) нової української літературної мови». Композитор зумів побачити у поетичній спадщині всю багатоманітність генія: високі етичні символи і філософські проблеми, колоритні картинки з

народного побуту і пейзажну лірику, влучні психологічні портрети і щирі зворушливі ліричні почуття.

Творчість Лисенка містить три хорові кантати-поєми на тексти Шевченка: «Б'ють пороги» (1878, о. Хортиця – Київ), «Радуйся, ниво неполитая» (1883, Київ), «На вічну пам'ять Котляревському» (1895, Київ), а також низку хорових пісень, що були широко відомими у вокально-хоровій виконавській практиці на рубежі XIX-XX ст. За словами Максима Рильського: "Він в музиці до "Кобзаря" воздвиг народу монумент нерукотворний" [8, с. 339], оскільки великий український композитор написав на слова Тараса Шевченка понад 80 вокально-інструментальних композицій різних жанрів.

З усіх попередників і сучасників він поставився до цієї справи найвідповідальніше, прекрасно розуміючи, яке велике значення мають для української культури ідейно-художні принципи Шевченка. Хоча Лисенко не був особисто знайомий із поетом, випадок такої тривалої творчої співдружності у світовому мистецтві єдиний і унікальний. Ніхто до Лисенка і після нього не написав такої великої кількості творів на тексти одного автора і нікому до нього не вдавалось досягти неперевершеної гармонійності між словом і музикою.

Своєрідність міфологічного мислення Шевченка визначають поетику багатьох кантат Миколи Лисенка, створених на їх основі. «Символічні «коди» та архетипи національної української культури тут вступають також у взаємодію з жанрово-стильовою та інтонаційною специфікою музичної мови М. Лисенка» [13, с. 98]. Прикладом може слугувати кантата «Радуйся, ниво неполитая» в основу якої покладено вірш Тараса Шевченка «Ісаїя, глава 35 (подражаніє)». Дані твори представили зрілий період діяльності поета та композитора, а також засвідчили особливості їх національного духовно-християнського світовідчуття.

Кантата «Радуйся, ниво неполитая», написана у 1883 р., представляє собою монументальну 5-частинну композицію для солістів, жіночого і мішаного хору у супроводі симфонічного оркестру. Цей твір – циклічна кантата прославного типу, етапний для композитора: він став першим зразком класичної форми кантати на Україні.

Поетична основа твору – один із найцікавіших Шевченкових переспівів текстів Святого письма – вірш «Ісаїя. Глава 35 (подражаніє)». Ісаїя – один з великих біблійних пророків — релігійних проповідників і політичних ораторів, які зачіпали в своїх проповідях широке коло не лише культових, а й соціальних та морально-етичних проблем.

Розділ 35 Ісаї, вільний переспів якого зробив Шевченко, належить до найдавнішої частини книги його пророцтв, що датується другою половиною VIII ст. до н. е. Відштовхуючись від змальованої в Біблії картини пишного буяння природи й одужання немічних у майбутньому земному раю, Шевченко переосмислює й конкретизує її, вносячи в неї актуальні, соціально виражені акценти й створюючи таким чином натхненний гімн прийдешній перемозі. Сама інтерпретація патріотизму є актуальною у контексті

християнського світогляду. «Митрополит Андрій Шептицький наголошував на тому, що різниця між звичайним патріотизмом і християнським така, як між природою і надприродою, етичним законом і благодаттю, душею людини без знамення й печаті Таїнства Святого Хрещення і душею охрещеної людини». Християнський патріотизм ґрунтується на пошані до іншого народу, його мови, культури, незалежності, історичних традицій. Християнський гуманізм поважає особистість і дає їй право вибору життєвого шляху. Християнський гуманізм – це не концепція руйнування, а виключна концепція служіння, допомоги, пошани, любові.

За словами О. Сліпушко, віра Тараса Шевченка «базувалася на власному розумінні Бога, внутрішніх розмовах митця з Ним, прагненні донести до Всевишнього не стільки свої особисті, а передусім національні проблеми», тобто співвіднести переживання-рефлексії щодо власної історії з Біблійним Всесвітом. Поет часто звертався до текстів Священної Книги. М. Коцюбинська зазначає: «постійна лектура Шевченка – Біблія», акцентуючи увагу, що «інтонація пророцтва особливо вабить Шевченка в Біблії». Про Біблію як настільну лектуру поета пише також О. Забужко.

Різноманітні частини кантати об'єднує логіка драматургічного розвитку у різних емоційно-змістовних аспектах: епіко-возвеличувальному – весняні образи радості, світла, свободи (перша частина), після ліричних відступів (друга – четверта частина) могутньо стверджуються в патетично-піднесеному звучанні фінального апофеозу (п'ята частина). Єдності формі надає також подібний характер крайніх частин, які обрамляють кантату величними масовими сценами. Їх ідейний зміст конкретизовано в музичних темах першої і фінальної частин композиції жанровими рисами народних календарно-обрядових пісень (колядки і веснянки), в яких найбільше виявилось життєстверджувальне світосприймання людини.

I частина «Радуйся, ниво неполітая» (F-dur, Allegro con spirito), яку виконує хор і оркестр, – це гімн життю і радості. Музичний тематизм частини побудований на переплетенні зворотів прославних колядок дохристиянських часів і рисах панегіричних кантів сер. XVII ст., зокрема, духовного канту «Радуйся, радість твою воспіваю». Згодом, до них на словах «Розпустились! Процвіте!» приєднуються інтонації веснянок. Хорова фактура відзначається пишністю і насиченістю. У ній композитор наслідує стиль концертування партесних концертів доби Бароко, де чергуються насичений акордово-гармонічний склад з антифонами-діалогами різних невеликих хорових ансамблів. Подібно до того, як духовне життя і свідомість українців в різні часи розвивалося на тлі взаємодії християнства Сходу і Заходу, названа кантата М. Лисенка демонструє перетин різноманітних музичних традицій.

II частина «I процвітеш, позеленієш...» (A-dur, Andante poco moderato) звучить у виконанні квартету солістів (сопрано, альт, тенор, бас) та оркестру і сприймається наче поетична елегія. Відчутними є зв'язки з традицією українського романсу та ліричного канту.

III частина «І спочинуть невольничі утомлені руки...» (d-moll, Andante sostenuto) написана для сопрано-соло, жіночого хору та оркестру. Соло сопрано, ніби молитва, лине у височінь. Мелодія лунає з чистих джерел ліричної народної пісенності.

IV частина «Тоді, як, Господи, святая на землю правда прилетить...» (C-dur, Poco moderato) написана для тенора соло з оркестром. У героїко-енергійному звучанні соліста, голос якого наче слово пророка, проявляється незаперечна впевненість у торжестві правди та справедливості. Мелодика наче урочиста промова оратора, яка виявляє характер величної театральнo-патетичної наспівної декламації. Їй притаманні широкий розмах, рішучі мелодичні ходи, піднесені звороти, енергійний вольовий ритм. У ній відчувається близькість до зворотів героїчних козацьких пісень.

V частина «Оживуть степи, озера...» (F-dur, Allegro molto vivace) призначена для мішаного хору і оркестру, втілює образ пробудження сил народу. Це – картина буяння життя на вільній щасливій Україні. За величністю, образною насиченістю, опорою на інтонації календарно-обрядового фольклору в музичному тематизмі – фінал перегукується з I частиною.

Таким чином, Микола Лисенко втілює у кантаті «Радуйся, ниво неполитая» образи віри в могутню вічну силу та єдність народу, прекрасну мрію про вільне оновлене майбутнє.

Годун Елизавета, студ. III к. ОНУ імені
И.И.Мечникова, науч.рук. доктор философии
Соболевская Е.К. (Одесса, Украина)

Предсмертные слова: культура и современность

Тематика смерти и особенно предсмертных слов волнуют каждого человека. Особенно остро эта тема воспринимается в контексте современной культурно-исторической ситуации. Смерть, словно дамоклов меч, нависла над человечеством как наказание за уже совершенные и совершаемые грехи. В истории были периоды, когда смерть отступала и освобождала людей от панического страха, но вскоре она снова возвращалась и одерживала победу над разумом, заставляя человека чувствовать себя марионеткой в руках высших стихийных сил.

Не каждому выпадает шанс произнести последние слова и запечатлеть их, чтобы они стали достоянием современников и потомков. Но если они все-таки произносятся и записываются, то уже навсегда связываются с представлением о пройденном пути и творчестве умершего. В свете культурно-философской проблематики предсмертные слова предстают в качестве значимого, многоговорящего финала жизни и одновременно – в качестве основания для последующего формирования целостного образа уже закончившего свой путь человека.

Многие великие философы, композиторы и поэты предчувствовали свой неминуемый уход из этого мира. Кто-то уже был полностью готов к

нему и воспринимал предстоящее событие спокойно, а кто-то до последних мгновений цеплялся за жизнь в надежде вырваться из оков смерти. Древнегреческий философ Сократ, принявший цикуту, напоследок попросил одного из своих учеников принести жертву богу врачевания как плату за выздоровление души от бремени тела. И такие слова свидетельствуют о Сократе как о подлинном философе, принявшем собственно философскую кончину и подтвердившем такой смертью дело своей жизни. А великий австрийский композитор и музыкант Вольфганг Амадей Моцарт, получивший за полтора года до смерти заказ на написание заупокойной мессы от некоего «черного» человека, до последнего сокрушался об утраченных возможностях, еще не написанных и не исполненных произведениях. Однако, находясь уже на смертном одре, он принял неизбежность собственной кончины и признался, что «Реквием» станет последним произведением его жизни. И в общем именно это произведение и обстоятельства его написания сформировали тот особый образ композитора, который утвердился в культурном пространстве. Предчувствие собственной скорой кончины было дано и русскому поэту Михаилу Лермонтову в стихотворении «Сон». В этом стихотворении запечатлены обстоятельства гибели лирического героя, которые потом практически полностью совпали с реальными событиями дуэли. Данный текст может быть истолкован и в качестве поэтического предвидения, и в качестве последнего слова поэта, который уже говорит о себе как о *другом*.

Мы живем так, как будто наша жизнь не имеет конца, как будто этот конец всегда можно изменить или же отсрочить. Мы забываем о своей смертности и о том, что вот сейчас сказанное слово может стать последним. Безусловно, не стоит проживать каждый день, пребывая в ожидании собственной гибели, но в то же время память о неминуемом уходе помогает нам более серьезно относиться к жизни, к ежедневным поступкам и, казалось бы, ничего не значащим словам. Мы не знаем, какой день и какие слова будут последними, но именно они станут завершающим этапом нашего жизненного пути и останутся в памяти последующих поколений.

Дмитриу Мария,

студ. III курса ОНМА имени А. В. Неждановой,

науч.рук.канд.пед.наук Соколова А.В. (Одесса, Украина)

Футуризм в Одессе в 1920-е годы XX века

В начале XX столетия Италия оставалась преимущественно аграрной страной, с запозданием вступив на путь индустриализации и модернизации. С культурной точки зрения, художественная репутация страны базировалась на достижениях эпохи Ренессанса и Барокко. Проще говоря, Италия представляла прошлое, а не настоящее.

В начале 1900-х годов в Италии появилась группа молодых, мятежных итальянских писателей и художников. Современные и дерзкие, отказавшиеся от прошлого, презиравшие настоящее, они бредили будущим и искренне верили, что двадцатый век, «век машин», приведет человечество к

совершенно новому мировому порядку и обновлению сознания. Они были убеждены, что разрушение старых порядков позволит возродить сильную Италию.

Основоположником футуристического направления (лат. futurum - будущее) по праву считается итальянский поэт Филиппо Маринетти. В 1909 году на первой полосе французской газеты Le Figaro Филиппо Томмазо Маринетти, опубликовал «Футуристический манифест». «Из Италии мы провозглашаем всему миру этот наш яростный, разрушительный, зажигающий манифест. Этим манифестом мы учреждаем сегодня Футуризм», - торжественно объявил он [Интернет-ресурс].

Футуристы проповедовали разрушение форм и условностей искусства ради слияния его с ускоренным жизненным процессом XX века. Футуристы перестали рассматривать построение и произношение слов по грамматическим правилам, видели в буквах лишь направляющее речи. Футуристов интересовало не столько содержание, сколько форма стихосложения.

Футуризм успешно объединил художественные и политические программы и быстро превратился в международное движение, став одним из наиболее политизированных художественных движений двадцатого века [1].

Несмотря на кажущуюся близость русских и итальянских футуристов, традиции и менталитет придавали каждому из национальных движений свои особенности. Одной из главных характеристик русского футуризма стало «всечество» – восприятие всевозможных стилей и направлений в искусстве. Считается, что русский футуризм родился в 1910 году, когда в Петербурге вышел в свет первый футуристический сборник «Садок судей». Название для него придумал поэт Велимир (повелевающий миром) Хлебников [2].

Одними из первых художников-футуристов в России братья Давид и Владимира Бурлюки. Давид Бурлюк - основатель колонии футуристов "Гилея". Село Чернянка (имение графа Мордвинова) превратилось в легендарную колыбель авангардного искусства, своеобразную штаб-квартиру русского футуризма. Д. Бурлюку удалось сплотить вокруг себя таких разных, ярких, ни на кого не похожих индивидуальностей как В. Маяковский, В. Хлебников, А. Кручёных, Б. Лившиц, Е. Гуро. Выходец из провинции, Д. Бурлюк, дал колоссальный толчок развитию нового искусства в России, сумел объединить вокруг себя самых талантливых представителей русского авангарда, художников и поэтов. Д. Бурлюк организует первые выставки с М. Ларионовым, учит живописи В. Каменского, публикует первые произведения В. Хлебникова и помогает В. Маяковскому в его становлении как поэта. Именно сочетание живописи и литературы станет знаковым для русского футуризма. И Д. Бурлюк, и В. Маяковский, и А. Кручёных, начав свой творческий путь как художники, позже обратились к литературе [3].

В начале XX века Одесса - культурный центр Украины. Одесса занимает видное место в развитии театрального искусства и музыкальной культуры. На одесских театральных площадках с успехом выступают итальянские и французские труппы, городу принадлежит весомая роль в

развитии литературы и издательского дела. В начале XX века Одессу охватил промышленный кризис. Революция 1905 года разрушила мирную жизнь города. Одесса становится убежищем для различных иностранных революционных организаций, которые соблюдая конспирационные условия, тесно сотрудничали с местными революционерами. Футуристическое мироощущение, в котором прошлое рушится, а будущее – неопределенно, становится частью жизни Одессы.

В начале 20 века в Одессу приезжали художники и поэты, для которых футуризм был родной стихией и формой самовыражения [4].

В. Издебский - известный художник, организатор салонов и учредитель группы Василия Кандинского в Мюнхене. В июне 1909 года В. Издебский начинает подготовку к открытию первого крупного русского Салона для показа различных направлений в современном искусстве. Салон открылся в Одессе 4 декабря 1909 г. и работал по 24 января 1910 года. Салоны В. Издебского быстро становятся легендарными: именно благодаря им публика спешит познакомиться с произведениями французских художников, а также с работами соотечественников, находящихся в авангарде художественного поиска и экспериментов. 5 декабря 1909 года «Незнакомец» (Б. Д. Флит) в статье «Наброски на лету», написанных для «Одесских новостей», писал: «В «Салоне» три разряда: правые, средние и левые картины... Правыми публика любит, средними восхищается, левых – не понимает» [Интернет-ресурс]. Именно работы «леваков» (Д. и В. Бурлюк, И. Машков, А. Лентулов, А. Экстер, А. Явленский) вызывали неоднозначную реакцию со стороны публики. Работы «левых», представленные на выставке второго Салона (6 февраля - 3 апреля 1911 года) спровоцировали скандал. «В течение последних дней на выставке попорчены – перечёркнуты чернильным карандашом, продраны и т. п. – около десяти картин и скульптур. Доходит даже до того, что гипсовые бюсты испещряются заборными надписями», – писали «Одесские новости» 4 марта 1911 года [Интернет-ресурс].

В декабре 1913 года начинаются так называемые «гастроли кубофутуристов». После выступлений в Харькове, Симферополе, Севастополе и в Керчи, в январе 1914 года по предварительной договоренности с губернатором города, в Одессу приезжает В. Маяковский, Д. Бурлюк и В. Каменский. Футуристы всеми силами старались привлечь внимание публики яркой одеждой и разрисованными лицами. Одесские власти не знали как правильно реагировать на подобный прецедент, однако публика жаждала зрелищ: новых, ярких и запоминающихся. Билеты раскупались быстро. Публика заполнила партеры, ложи и галерку. На сцене Русского театра к потолку был подвешен рояль. В. Маяковский объяснил такую задумку ненужностью рояля на сцене. Однако истинная причина крылась в желании эпатировать публику.

19 января в Русском театре состоялся второй вечер кубофутуристов. «После выступления в Русском театре Д. Бурлюк “экспромтом” выступил в Литературно-артистическом кружке, где прочёл своё стихотворение

«Незаконнорожденные». Построенное на сниженных образах и вульгарной лексике, оно вызвало бурный отклик у аудитории», - писали «Одесские новости» 19 января 1914 года [Интернет-ресурс].

В декабре 1923 года в Одессе открылся «Синтетический театр» ЛЕФа, который просуществовал до марта 1924 года. С. Кирсанов, самый активный участник одесской литературной жизни того времени писал: «В Одессе существуют кружки «Потоки». Это пролетарские поэты и писатели – порядочная пакость <...> 2) Студенческий кружок поэтов (я председатель) в котором есть группа футуристов и имажинистов. 3) Одесская ассоциация футуристов (ОАФ)» [Интернет-ресурс].

Под влиянием В. Маяковского весной 1924-го в Одессе возникает «Юголеф» – слившиеся воедино группировки поэтов-единомышленников. Возглавляет «Юголеф» приехавший в апреле в Одессу «старый коммунар, израненный вояка Октября» Л. Недоля-Гончаренко. Постановка пьесы «Необычайные приключения Ничевоков» весной 1925 года стала самым значительным событием в деятельности «Юголефа». Однако спектакль стал последним значимым событием в жизни «Юголефа». К лету 1925 года все главные действующие лица покидают Одессу, перебираясь в Москву или Харьков, а «Юголеф» практически прекращает свое существование [5]. «Футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением», — позже писал В. Маяковский [Интернет-ресурс]. Страна, ставшая на рельсы индустриализации и электрификации, более не нуждалась в футуристах.

Футуризм не следует рассматривать как одну из сносок культурной и политической истории XX века. Футуризм все еще способен удивлять и шокировать, у него есть много последователей. «Футуристический Манифест» Ф. Маринетти стал популярным во времена политической и экономической нестабильности. Сможет ли возродиться новая версия футуризма в 21 веке, когда человечество снова смотрим в будущее с чувством страха и неуверенности? Кто знает!

Литература

1. Бердяев Н.А. Кризис искусства / Н.А. Бердяев. Москва Интерпринт. –1990. – 47 с.
2. Бобринская Е. Футуризм / Е. Бобринская.– Москва. Галарт. 2000. – 192 с.
 3. Винокур Г. И. Футуристы – Строители языка / Винокур Г. И.// Журнал левого фронта искусств. – № 1. –1923. – С. 204-213.
 4. Горлов Н. Футуризм и революция. Поэзия футуристов. / Н.Горлов. – Москва. Гос. изд-во. 1924. – 85 с.
 5. Марков В.Ф. История русского футуризма / В.Ф. Марков/ – СПб.: Алетейя. – 2017. - – 432 с.

URL:

- 6.«Манифест футуризма» <https://knigogid.ru/books/824416-manifest-futurizma/toread>
7. Капля дегтя [https://ru.wikisource.org/wiki/Капля_дегтя_\(Маяковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Капля_дегтя_(Маяковский))
<https://litresp.com/chitat/ru/demenok-evgenij-leonidovich/vsya-odessa-ochenj-velika>.
8. <http://odesskiy.com/chisto-fakti-iz-zhizni-i-istorii/pro-futurizm-v-odesse-sto-let-nazad>.
9. <https://www.odessitclub.org/index.php/novosti-i-publikatsii/1619-2-gastrol-burlyuka>.

Мельниченко Мария, студ. III к.
*ОНУ имени И.И. Мечникова,
науч. рук. доктор философии
Соболевская Е.К. (Одесса, Украина)*

ЛЮБОВЬ КАК ПУТЬ К СПАСЕНИЮ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Любовь и смерть – две вещи так волнующие человечество! В попытках спастись от смерти мы тянемся к таинственной животворящей силе – любви. Ведь с момента рождения стук наших сердец все тише, отсюда и знакомые нам всем страхи, и постоянно возобновляющиеся духовные поиски, и вечные вопросы. Что ожидает нас, к чему мы неизбежно придем в финале? Наши представления о рае, нирване или же каких-то других вариантах загробной жизни не спасают, не удовлетворяют. Это будет потом. Тогда как мы нуждаемся в спасении уже сейчас, в течении этой земной жизни.

Чего всегда желал человек? – Счастья. И именно это состояние оправдывает в наших глазах всю потустороннюю неизвестность. Обычно мы понимаем счастье как совокупность различных благ, приобретенных человеком. Именно приобретенных, ведь при условии априорного обретения счастья у человека, возможно, даже отсутствовала бы нужда стремиться к этому состоянию. Иначе говоря, счастье в его полном понимании возможно лишь при условии роста в физическом и духовном плане, а это рост в свою очередь предполагает осознание своей смертности, временности. «В ритме смерти человек находит свою самостоятельность и самосознание», как писал Максимилиан Волошин в «Путиях Эроса» [1, с. 219].

Одной из обязательных составляющих счастья выступает любовь. Сама любовь часто воспринимается как приятное и вместе с тем непонятное чувство или же состояние, пришедшее ниоткуда. Это состояние требует активной вовлеченности любящего и непрерывной борьбы за свое продолжение.

Человек – существо социальное. Окружающие нас другие помогают нам обрести духовные ориентиры и преодолеть душевные муки. Человек, безусловно, должен рассчитывать на себя и в смерти, и в жизни, поскольку это прежде всего его поступок, его действие. Но, замыкаясь только в своём индивидуальном мире и забывая, что сама жизнь есть сосуществование и взаимодействие с другими людьми, человек обрекает себя на прижизненную кончину. Философию по праву считают упражнением в смерти, отрешением от чувственной, кажущейся действительности. Это древнее, но всегда актуальное положение раскрывает, пожалуй, истинную роль духовной деятельности в нашей жизни. Рассуждая о немислимом, о недоступных нашему эмпирическому восприятию предметностях, мы тем самым выходим за границы нашего тела, преодолеваем конкретные пространственно-временные координаты. Другими словами, мы учимся понимать жизнь через смерть, мы выходим из жизни, чтобы полнее её прочувствовать и наконец по-настоящему увидеть. Однако мы не должны концентрироваться только

лишь на том, что нам еще во всей полноте недоступно. Нам нужно научиться жить сейчас, в этом самом моменте. А для этого человеку необходимы другие люди, ему нужны собеседники, ему нужны те, с кем он может разделить и радость, и горе.

Так, близкие по духу оказывают нам поддержку, сопереживают и сорадуются нам, а мы, в свою очередь, сопереживаем и сорадуемся им. Пережить трагическую ситуацию и преодолеть боль мы можем лишь с другими. И такие сокровенные моменты должно назвать не иначе как истинной любовью. Ведь происходит невероятная вещь – соединение разрозненных душ, а значит и избавление от эгоизма и замкнутости. Только в союзе с другими мы можем ощутить полноту жизни и наконец обрести спасение. Именно в нем по-прежнему нуждается человек в условиях современной цивилизации.

1. Волошин М. Пути Эроса // Собрание сочинений: в 7 т. Т.6, кн. 2: Проза 1900-1927. Москва: Эллис Лак, 2008. С. 208–235.

Иванько Елена, студентка 2-го курса кафедры теоретической и

прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной

академии имени А.В. Неждановой, (Одесса, Украина):

(научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор

Маркова Е. Н.)

Дидактические стилизмы музыкальной образности Сирила

Скотта (на примере фортепианного цикла «Джунгли»)

Сирил Скотт был выдающейся фигурой в истории, чья жизнь и достижения не вписываются в общепринятую форму, и предлагают много увлекательных и необычных деталей. Однажды им было сказано, что он опередил свое поколение на сотни лет. Он приобрел значительную репутацию композитора в первой четверти XX века, как в Англии, так и в Германии.

В разные периоды своей жизни композитор сталкивался с различными людьми и духовными воззрениями, которые оказывали глубокое влияние на его убеждения. У него было платоническое недоверие к чувствам как к пути к Истине. То, что он узнал от Энни Беант, Нельзы Чаплин и других "просвещенных душ", с которыми он познакомился, привело его к убеждению, что большая часть человечества функционирует в состоянии «вечного детства», с эгоизмом, ревностью и тщеславием в качестве главных мотивирующих сил. В своих книгах по этике и духовной философии он неоднократно фокусируется на идее «непременного детства» человека, и предлагает пути его преодоления.[3, стр.11]

Личные интересы С. Скотта охватывали несколько явно не связанных между собой дисциплин. Скотт опубликовал сорок книг (только четыре из

них о музыке) и сотни статей о своих исследованиях не менее чем в шести областях , включая гомеопатию, оккультную философию, поэзию, литературный перевод, теологию, юмор, этику и музыку. Скотт - единственный композитор, написавший две автобиографии (опубликованные через сорок пять лет). Скотт всегда сохранял предрасположенность к чувствам прерафаэлитов. Он выступал против нравственной репрессии

Викторианской эпохи, однако в своей поэзии и в некоторой своей музыке он неразрывно входил в художественную эстетику того периода. Как и следовало ожидать, сочинения Скотта были с энтузиазмом восприняты теми, кто симпатизировал его идеям.

В то же время, композитора критиковали еще при жизни за исследования в различных областях и мужество издавать свои труды. По мере того, как мир все больше открывался очевидным достоинствам специализации, интерес Скотта к сильно расходящимся дисциплинам вне музыки многими воспринимался с подозрением. Это имело последствия и для его

композиторской карьеры. В своей автобиографии Скотт писал , что «с точки зрения Учителя, главное, чтобы произведение было написано, остальное, в

крайнем случае , может подождать и до времени после смерти композитора».

[5, стр.81]

В 1928 - 1930 годах Сирил Скотт записал двадцать три собственных композиции для фортепиано. Они раскрывают пианиста с сильным чувством

цвета и настроения, а его игра демонстрирует симпатию к французской

школе пианизма.Фортепианные произведения Сирила Скотта , как это

констатируется в специальной литературе, в анализах образуют проекцию

французской салонной сюиты с присущим ей смысловым ореолом

одухотворенности и религиозно-осмысленного эстетизма. Соответственно,

исключаются театрально-драматические позиции в выразительности этой

музыки, преобладает созерцательная, наиндивидуальная лирика, поддерживаемая Скоттом при помощи программного объединения циклов

(«На берегах Нила», Индийская сюита, «Джунгли»). Так закладывается

поэдность в сюитный ряд восторженных зарисовок (но всегда по салонному

принципу), которые корректируются аналитически-созерцательным

состоянием ума. Наиболее фундаментальной композиторской чертой Скотта является его изобретательный, сложный подход к гармоническому цвету.

Особо ценными для Сирила Скотта были его знакомства с известными композиторами и другими художниками, такими как Клод Дебюсси, Морис Равель, Стефан Георге и Бернард Шоу. В своей книге «Музыка и Ее тайное влияние» Скотт написал о Дебюсси: «Дебюсси был первым композитором, который должен был совершенно отказаться от музыки, ванной на человека, и просто писать музыку природы». Композитор уточняет, что особенно это можно заметить при прослушивании пьесы Дебюсси «Послеполуденный отдых Фавна», в которой «музыка природы звучит нежно, приглушенно, расплывчато».[5, стр.81]. Скотт называет Мориса Равеля «наследником» Дебюсси, при этом отмечает, что у Равеля «диссонансный элемент выражен четче, чем у его предшественника, одновременно его форма разработана более художественно»[5, стр.82]

В программе Сирила Скотта и в музыке, реализующей эту программу, представлена исключительно красота и величественность природы. Наиболее в этом плане соответствующим французской сюитности является цикл «Джунгли», который, благодаря Р. Киплингу и другим авторам, язвительно комментируемым Дж. Дарреллом, ассоциируется с борьбой хищников в джунглях. Композитор обращается к Р. Киплингу, но очевидно снимает накал расовых борений, которые у него, как автора колониальной поэзии, переносятся и на животный мир. Установка Скотта сделана по Дарреллу: джунгли - это красота и экзотика. На первом плане - красота природных проявлений. Заканчивается сюита зоологически недостоверным произведением «Танец слонов». Для Скотта (и для людского сообщества в целом) слоны - это воплощение высокого ума животных, как искусству подобное проявление в танце явно знаменует (по Дарреллу) единство человеческого и животного мира.

Сюита «Джунгли» построена на мини-серийном принципе

самостоятельной смысловой значимости квинты, которая иногда приобретает

вид кварты в обращении. Известно, что квинта-это символ Космоса (в то время как кварта- Основы). Эта числовая философия музыки была заложена

Пифагором, поскольку квинта - это воплощение консонантной пропорции

$2/3$, кварта - $3/4$, обе пропорции дают золотое сечение. Квинтовость отличала старохристианскую традицию, показательную для бриттско-кельтского

ареала и родственную гальско-французской пентахордности.Квинтовый

остов показателен для ранней гармонической традиции клавесинистов , а это

само по себе символизирует ритуально - дидактическую настройку салонной

музыки вообще, и данного произведения С.Скотта. Это приобщение к

кротким нравам пацифистской деятельностью Б.Рассела поднимает идею

старохристианской терпимости. Таковы дидактические предпосылки

выразительности цикла Скотта, широкая культурная программа которой заложена в совокупный принцип деятельности композитора.

Недавнее возрождение интереса к музыке Сирилла Скотта принимает новые формы. Неустанные усилия Десмонда Скотта, сына композитора, в продвижении музыки и произведений его отца стали основным катализатором в этом процессе. В 2018 году Десмонд Скотт вместе с Лесли де'Атом и Льюисом Форманом выпустили книгу «The Cyril Scott Companion» («Сирил Скотт. Единство в разнообразии»), которая обеспечивает всесторонний анализ и оценку всей доступной (опубликованной и неопубликованной) музыки Скотта и широкую картину его полного наследия в литературном, дидактическом, драматическом и философском жанрах.

Литература

1. Анисимов И.И.(ред.). История английской литературы.Т.3.-Издательство Ак.Наук СССР-Москва,1958-734 с.
2. Уилсон-Диксон Э.История христианской музыки: Пер. с англ. — СПб.: Мирт, 2001. — 428 с. — (Энцикл. Христианства)

3.De'Ath L. Cyril Scott as Composer, Pianist and Author (January,2005) [Электронный

документ]/URL:

[www.musicweb-](http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/mar05/Cyril_Scott_composer_pianist.rtf)

[international.com/classrev/2005/mar05/Cyril_Scott_composer_pianist.rtf](http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/mar05/Cyril_Scott_composer_pianist.rtf)

4.Hull A.E. Cyril Scott, Composer, Poet and Philosopher/ London: K. Paul, Trench, Trubner, 1919.-"Library of Music and Musicians»

5.Scott C.M. Music: Its Secret Influence Throughout the Ages (1933)

Ставратий Альвина, студентка II курса кафедры теоретической и прикладной культурологии ОНМА имени А. В. Неждановой Науч. Руков.

Кандидат пед. наук, ст. преп. А.КА. Татарникова (Одесса, Украина)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР АНГЛИИ В КОНТЕКСТЕ ВИКТОРИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

«Всякий раз, когда в истории английской культуры наступают кризисные времена, англичане с надеждой обращаются взором к прошлому веку, ищут в нем опоры и утешения. Тогда-то и вспоминают о викторианском театре... За образом навсегда ушедшего театра с его наивными чудесами, когда-то поражавшими зрителей, <...> виделся мир покоя, простоты и прочности» [1].

Викторианскую эпоху называют золотым веком в британской истории. Её культурные доминанты определили тот, особый тип национальной культуры, в котором такие понятия, как викторианские ценности, викторианский образ жизни, повседневная жизнь являются предметом постоянного анализа и переосмысления в социально-культурном пространстве. Балладная опера, отразившая настроения и нравы того времени, выступив, во второй половине XIX века в качестве национального знака в музыкальной культуре Англии, на сегодняшний день остаётся явлением малоизученным, что определяет актуальность заявленной темы.

Идиллические образы «Доброй старой Англия!» (OldmerryEngland), в которых обитель закона и порядка чередовались с красочными картинками, запечатлевшими наиболее эффектные события прошлого, решающие мгновения судеб великих личностей, от коих зависит участь народов, исторические встречи героев на поединках или с их возлюбленными – это «иконическое» видение истории на викторианской сцене складывалось не без воздействия главы империи - королевы Виктории [1].

Главнейшая идея английской государственности — величавая постепенность развития Британии от королевы Елизаветы до королевы Виктории, дух старого доброго времени, сохранность святой старины — лежали в основании самых разных явлений викторианской культуры. В частности, архитектура неоготического стиля, представленная Викторианской готикой, соединила ключевые элементы архитектуры средневековья и черты современности, став одновременно монументальной, динамичной и выразительной [5, с. 88].

Викторианские художники стремились запечатлеть главнейшие ступени на этом славном пути к величию империи, триумфу закона, разумной свободы и добродетели. Почти всегда рядом со своими детьми предстал на полотнах художников XIX века Карл I, король-мученик, любимый герой викторианских историков, романистов, драматургов и актеров. Еще в начале 19 века, Вальтер Скотт, воспевая ему хвалу, писал — «лучший друг, лучший отец, лучший христианин» [7].

В период правления королевы Виктории музыкальный театр Англии демонстрирует почитание давних традиций: уже на протяжении двух столетий, с момента своего возникновения, доминирующее положение на сцене занимает английская балладная опера, как подлинно национальный образец оперного жанра. Данный феномен, сочетающий в себе чередующиеся разговорные сцены, лаконичную музыкальную форму, народные или написанные в фольклорном стиле песни и танцы (культивирующие жанр баллады), искрометный юмор и нравоучительность, стал последовательным носителем общедоступного народного начала в английской культуре — «олицетворением национального склада мысли» [4, с.52].

Цельность культуры Викторианской эпохи описана термином *englishness* «английскость», связанным с пониманием национальной идентичности, образцы которой формировались в системе образования, в национальном театре, в правильном английском языке, в восприятии национальной истории. Способность репрезентировать (представлять) себя другим, соотносить к «чужому», «другому», инонациональному становятся важной составляющей английского сознания. Именно балладная опера, вытеснив континентальную музыкальную драму, (известно, что изначально этот жанр и возник в 20-х годах XVIII ст. в противовес итальянской опере *seria*), наглядно демонстрирует особенности английского менталитета.

Противопоставление, характерное для викторианского и шире — традиционного британского самосознания: блаженствующая Англия и остальной мир, сотрясаемый войнами, мятежами, раздираемый противоречиями, погрязший в разврате и безверии, нравоучительно иллюстрировались на сцене викторианских театров. Г.Д. Гачевуказывает: «Англичанин хочет сам определиться, самим собой и в вере, и в идеях, и в стиле жизни и быта» [2, с.165].

Стоит отметить, что «Роскошный» стиль драматического театра викторианской эпохи появился в стремлении воссоздать монументальные, пышные зрелища, поражающее изобилием красок, движений, звуков и даже запахов, роскошью декораций, костюмов и почти не умолкающей музыкой, желая в полной мере отразить мироощущение эпохи в непререкаемой уверенности в том, что мир устроен разумно, мощь Британии несокрушима и вечное процветание ей обеспечено.

К балладной опере, знаменующей кульминационный момент в развитии национального музыкального театра Англии, — к ее законченной эстетике, характерному кругу образов, типичной музыкально-драматической

структуре – восходити опера-Савой. Данный жанр, существовавший на границе музыкального и драматического, серьезного и развлекательного, сохраняя традиции балладной оперы, определил путь английского музыкального театра: от «Оперы нищего» к современному мюзиклу. Савой-опера (театр Савой) стала воплощением «старого доброго времени», казавшихся незыблемыми идеалов викторианской эпохи, одним из символов не существующей ныне Британской Империи[6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век Источник: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-angliya-xx-vek.html>
2. Гачев Г.Д. Национальные образы мира: Курс лекций. М.: Издательский центр «Академия», 1998. – 432 с.
3. Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века. М.: Сов.композитор. –1986. – 216 с.
4. Конен В. Рождение джаза. - М.: Сов. композитор, 1984. 312 с.
5. Михайлова Ю.Ю. Готическое возрождение в архитектуре Англии XVIII—XIX веков // Вестник СПбГУКИ. № 4 (21), 2014. с. 85-89.
6. Поляновская Я. М. Савой-опера Гилберта и Салливена: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российский институт истории искусств МК РФ, РАН, 2000. 30 с.
7. Booth M. The Victorian Spectacular Theatre. L., 1981, p. 44.

Тушенко Ирина, студ. II к.

ОНМА имени А.В. Неждановой (Одесса, Украина)

Образ Орфея в музыкальном театре Европы XVII-XVIII веков

Миф об Орфее, легендарном поэте и певце божественного происхождения, обрел бесконечную жизнь в континууме мировой культуры. История удивительной жизни Орфея запечатлена в музыке, литературе, живописи, кинематографе и продолжает вдохновлять людей искусства по сей день.

Орфей, известен всем как легендарный певец и музыкант-лирист, поэт, философ, герой древнегреческих мифов. Основатель культовых обрядов орфических мистерий и религиозно-философского учения – орфизма.

Орфей очаровывал сердца богов и людей не только волшебством музыки. Вся его личность была созвучна аполлоническим канонам: кроме игры на лире, он умел сочинять стихи и слагать их в песни; он обладал красивым, выразительным голосом; внешность его была утонченной, движения – грациозны. Обычно он изображался без бороды, то есть совсем молодым человеком, юношей. Первое (дошедшее до нас) изображение Орфея встречается на фризе дорической колонны IV в. до н. э. в Дельфах, где он изображен поющим на борту судна. На барельефе Луки делла Робиа Орфей представлен играющим на лютне в окружении диких животных. Подобный сюжет был близок гуманистическим представлениям о культуре, умиротворяющей, гармонизирующей натуру. С тех пор его иконография постоянно увеличивалась и обростала деталями, составив на сегодняшний день сотни изображений, многие из которых – весьма выдающиеся образцы, вошедшие в сокровищницу мировой живописи. Чаще всего он изображался в

лавровом венке, звериной шкуре и с лирой в руках. Облик Орфея, врачующего души с помощью музыки, укрощающего диких зверей, имеющего магическую власть над богами и людьми, а также большинство сюжетов, с ним связанных, являются отсылками к архаическим, догреческим культурам, прежде всего, к шаманизму. В своем физическом облике, однако, Орфей не обретает вечной жизни: по преданию, он был растерзан вакханками, натравленными на него Дионисом-Вакхом за то, что Орфей слагал гимны не ему, а солярному богу Аполлону.

Даже раннее Христианство, истребляющее богов и героев античности, пощадило Орфея. Согласно сведениям известного в прошлом истока искусств Рихарда Мутера, изображения Христа в эпоху раннего Средневековья нередко идентифицировались с Орфеем. «Подобно тому, как Орфей приручал песню и игрой на лире диких зверей, так Христос, по излюбленному Отцами церкви сравнению, покорил худшего зверя – человека, укротил его дикие страсти... лекарством Божественного учения. Христа поэтому изображают в виде Орфея» [Мутер Р. Всемирная история живописи. Средневековье и ранний Ренессанс. От Византии к Италии. М.: Эксмо, 2006. 144 с. – цит. на стр. 3-4].

Но главные победы Орфея были сосредоточены уже в начале XVII ст. на зарождавшихся **оперных** сценах. Одним из первых, кто прикоснулся к этой теме, был итальянский композитор и певец Якопо Пери. Своё музыкальное действие «Эвридика» (ок. 1600 г.) он создал по случаю бракосочетания Марии Медичи с королем Франции Генрихом IV. В 1600 г. к тексту О. Ринуччини обратился Дж. Каччини, в 1616 г. – Д. Белли («Скорбящий Орфей»), в 1619 году появляется «Смерть Орфея» С. Ланди. В 1607 году другой композитор Клаудио Монтеверди представил свою оперную версию об Орфее, но она, как и миф, поведала о трагической судьбе Орфея и Эвридики. История этого композитора очень тесно перекликается с историей античных героев. В то время, когда, Монтеверди сочинял свою оперу он также, как и его герой, боролся за жизнь своей любимой жены и верил, надеялся вырвать свою любимую из рук смерти. Вскоре Орфей прошествовал на сцены других стран Европы. В 1638 г. Г. Шютц создает балет «Орфей и Эвридика», представленный в Дрездене. В 1647г. в Париже появляется первый оперный спектакль «Орфей» композитора Л. Росси. Р. Роллан высоко оценил мелодическое дарование композитора, проявившееся в выразительных ариях. В середине XVIII ст. музыкальный театр Европы также обогатился знаменитой оперой К. В. Глюка на данный сюжет.

Марчук Элеонора, студ. I к.
ОНМА им. А.В.Неждановой, науч.рук.профессор
Маркова Е.Н. (Одесса, Украина)

**Корейцы в культуре современности: исторические
приобретения и художественная экспансия**

Южная Корея – одна из так называемых «четырёх азиатских тигров». Так неофициально называют азиатские страны: Южную Корею, Сингапур, Гонконг и Тайвань, чьи экономики демонстрируют очень высокие темпы экономического развития с начала 60-х годов XX века.

Однако не только экономика питает возвышение в планетарном сознании культуры народов – Северная Корея стала знаменита по героической защите ее социальных и интеллектуальных приоритетов гениальным композитором конца XX века Исангом Юном. В отечественной истории одним из лидеров молодежного искусства конца XX в. стал В.Цой, представитель так называемых «советских корейцев», эмигрировавших в 1930-е годы в Советский Союз и составивших самостоятельную национально-социальную ветвь корейского представительства в мире в целом. В ряду дальневосточных культур выделяется когрейская музыка, которая *единственная* в этом регионе, но, судя по всему, и в мире в целом, демонстрирует опору на трехдольность [сделать ссылку на статью в Муз.энциклоп.]). Последняя показательна для Европы и не встречается вне Европы. Кроме Кореи...

В XX веке из культур и менталитетов народов дальневосточного региона традиционно изучались Китай и Япония. Феномен корейского менталитета ожидает своего глубокого исследования и осмысления. В Корею изучением этноменталитета и культуры занимался гуру корейской философии Ким Тэ Гиль, и он отмечал, что невероятные успехи в области политической и экономической модернизации, которые сделала Корея во второй половине XX века, уходят корнями в глубокое прошлое народа. [18, с. 335, 346].

Любая этническая система и ее менталитет закладываются и формируются на протяжении многих веков. На отдельные стороны духовной культуры и психического склада каждого этноса определенное влияние оказывают характерные особенности географической среды, эмоциональная же сторона психики в значительной мере детерминирована социальными и политическими факторами [3, с. 189 – 192, 212].

История Кореи, первые века которой трудно исследовать, все же представлена некоторыми экспонатами (небольшие землянки, остатки очагов, фигурки животных из камня датируются VII-VI тыс. до н.э.) на всей территории полуострова. Предполагается, что на его территории было 5 поселений: область Пхеньяна, юг полуострова Хванхэ, отдельные места Пусана, окрестности Сеула, побережья реки Туманган.

Археологические исследования позволили ученым выдвинуть теорию о заселении Корейского полуострова в неолите (IV – II тыс. до н.э.) сибирскими рыболовами-охотниками, которые эмигрировали из Сибири на юг, в Маньчжурию, Корею и Японию в поисках земли с более теплым климатом, смешиваясь с автохтонным неолитским населением полуострова, которое вело общинный образ жизни, занималось рыболовством, охотой и собирательством.

Их обществу не были свойственны серьезное социальное расслоение и заметное вооруженное насилие [11, с. 154 – 159].

В XXI – XVI веках до н. э. Китай являлся мощным центром ранней государственности в восточноазиатском регионе, а разрозненные племена, населяющие корейский полуостров, были так называемой ближней периферией. В настоящее время считается доказанным, что под воздействием протокитайской шаиньской, южносибирской и севернокитайской ордосской бронзовой культуры на рубеже II – I тыс. до н. э. на северокорейского полуострова сформировалась маньчжурско-протокорейская племенная группа, которая в течение I тыс. до н. э. Постепенно распространилась по всей территории полуострова, образуя единую этнолингвистическую общность [12, с. 48].

Уже в VII веке до н. э. у трехглавных корейских племен появляются этнонимы (ма-хан (마한); чин-хан (진한); пён-хан (변한)), *ОБЩЕЕ* основание «хан» (한; 韓) («первый», «единственный», «единственный») которых позволяет судить об осознании их членами единства происхождения, что свидетельствует о зарождении корейского этноса [19, с. 75 – 128].

Таким образом, зарождение корейского этноса можно датировать VII веком до н. э., а в IV – III вв. до н. э. в северной части полуострова создается протогосударство Древний Чосон (고조선), которое служит «буфером» от китайского проникновения на полуостров.

Зачатки формирования коллективного сознания в корейском этносе мы находим уже со среднего неолита, когда небольшим деревенским кровнородственным коллективам невозможно было в одиночку выживать в суровых условиях. Это сознание еще больше усилилось, когда главным в сельском хозяйстве стало возделывание заливного риса, технологии, требовавшей создания системы искусственного орошения, которое не под силу отдельным деревням. *«Общее благо» в сознании корейцев получило неоспоримый приоритет над личными нуждами и заботами.* Индивидуализм в обществе презирается, а коллективизм находит отражение в самых разных сферах жизни и культуры. Кореец никогда не скажет «моя страна», «моя школа» и даже «моя жена», а только «наша страна, школа» и даже «наша жена». Когда в 40 – 50-х годах XX века, в первые послевоенные годы, корейское правительство проводило аграрную реформу, столь необходимую для развития капитализма и модернизации страны, успешной её сделало именно использование многовековых традиций взаимных поддержек и коллективных действий [8, с. 17 – 18].

Трудолюбие, целеустремленность как определяющие черты национального характера являются общечеловеческими, особенно среди азиатских народов, но географические и социальные условия жизни сформировали в корейском менталитете уважение к труду, доведенное до культа.

В сознании корейцев заложен твердый постулат: «Трудиться должен каждый, и только усердная работа приносит в жизни успех».

Корейцы официально отдыхают две недели в году, но 66 % населения готовы провести отпуск на работе [6].

В школе на уроках морали дети учат трудолюбию на примере народной сказки, где главный герой, будучи в крайнестесненных обстоятельствах, находит путь к спасению, выдолбив себе лодку из бревна при помощи иглки. Труд, даже если он не приносит видимых быстрых результатов, возведен в ранг добродетели, и корейцы уверены, что усердно трудящийся непременно будет вознагражден.

«Спасибо» (수고하세요) с корейского переводится как «Потрудитесь!» Благоговейное отношение к труду столетиями только усиливалось конфуцианскими нормами, регулирующими жизнь, что, в итоге, внесло значительный вклад в возникновение «корейского экономического чуда».

Немаловажную роль в формировании менталитета корейцев сыграло их взаимодействие с окружающими народами и их культурами, в особенности с Китаем и Монголией. Несмотря на то, что эти международные контакты зачастую были крайне болезненными для корейского этноса, в итоге, они приводили к интеграции внутриэтнической консолидации и укреплению самосознания населения полуострова. Заимствуя китайскую культуру, корейцы вместе с тем активно сопротивлялись китайской экспансии, угроза которой нависала вплоть до XII века, до татаро-монгольского нашествия. В этом смысле корейскую культуру можно считать «вторичной», оформившейся на «цивилизационной периферии» в процессе противостояния «цивилизационному центру», Китаю, и заимствования его культуры. Именно классический китайский язык на многие века стал языком древнекорейской «высокой» культуры, сделав ее органической частью общерегиональной культуры Дальнего Востока.

Через Китай в Корею приходили все религиозные учения: буддизм, даосизм, конфуцианство и даже христианство.

Процесс слияния разных племен в единый корейский этнос растянулся с VII в. н. э. вплоть до нашествия монголов в 1225 г. н. э. Патриотический порыв и народная воля к сопротивлению «невежественным варварам» были общенародными.

Именно представление о высшей ценности своей культуры и своей религиозной традиции, которая противопоставлялась дикости язычников-завоевателей, легло в основу этногосударственного самосознания корейцев [12, с. 72 – 135].

В эпоху совершения «экономического чуда» в среде корейского народа явно проявились такие глубокие ценностные ориентации, как жажда благословенной жизни, терпение, выносливость и колоссальное стремление к знаниям, и изучая эти явления, невозможно обойти вниманием влияние на менталитет исповедуемых корейцами религиозных верований. Корейский народ уникален тем, что, имея свою аутентичную религию, шаманизм, он

принял и активно взрастил в своей среде буддизм, конфуцианство и христианство.

Шаманизм, который восходит к эпохе первобытнообщинного строя, имел особую религиозную власть над умами корейцев. Его основой являлось почитание неба, от которого исходят все земные блага. Шаманская вера провозглашала, что духи обитают повсюду, и от них зависит процветание в мирской жизни: спасение от бед, долголетие, здоровье, рождение мальчика, богатство и репутация. Шаманизм стал религиозно-культурным базисом, на котором формировалось самосознание и мироощущение корейцев. С одной стороны, они самозабвенно и экзальтированно уповали на помощь небес, с другой стороны, все их просьбы были направлены на осуществление мирских, материальных, судьбоносных и прагматичных желаний [5].

Многие исследователи находят, что успех экономической модернизации Кореи обусловлен сочетанием многих факторов, часть из которых тесно связана с традиционной конфуцианской культурой, а именно с конфуцианским ритуалом «ли», который способствовал централизации власти в стране, а также возвращал в душах корейцев преданность своей стране, экономию, творческую активность и инициативу [13, с. 10].

В *конфуцианстве* особенно подчеркиваются семейные и социальные ценности, самосознание человека и создание гармоничных межличностных взаимоотношений, а также возвращаются такие качества как взаимная ответственность членов общества и коллективизм.

В конце XIX века влияние традиционных религий на души людей ослабело, и этот вакуум стремительно заполнялся христианскими идеями социальной справедливости, почитания науки и обучения как высшей ценности, возможности достижения лучшей жизни, равенства людей и народов перед Богом. Чан Джэен отмечает, что «в период модернизации просветительское движение христианства, разворачиваемое через культурные учреждения, сыграло большую роль в преобразовании многих сфер общественной жизни, внесло решающий вклад в дело становления современного гражданского сознания корейцев» [16, с. 57 – 59].

В XX веке в работах корейских мыслителей господствовали идеи об извечности и неизменности «национального духа» (민족성 – минджоксон) корейцев, нередко возводимого к первобытнообщинному строю; о том, что формирование нации и национального духа связано с ранними этапами этногенеза, что использовалось также как мощный *инструмент* идеологическом противостоянии двух социальных систем [4]. В процессе капиталистического развития в Южной Корее осваивались наукоемкие отрасли производства, повышались образованность и творческий потенциал народа, а вследствие этого росло и его благосостояние. В результате глубоких преобразований всех сфер жизни Южная Корея превратилась из отсталой, аграрной и безнадежно бедной страны в высокоразвитое, индустриальное и урбанизированное государство, чья экономика вышла на 13 место в мировом рейтинге [17].

Получил признание и высокий артистизм корейцев, сохранивших эстетизм действий и выражения в жизненно-бытовом обиходе: макияж и уход за внешностью, в том числе операционное изменение несовершенств лица и др. как ни у кого развиты в жизненном укладе корейцев. Корейская еда выделяется из арсенала дальневосточной гастрономии: если Китай и Японию противопоставляют культом искусственности в приготовлении первого и «натурализме» второй, то корейцы в культе острых приправ, когда слово «вкусное» синонимизируется с «острым» - уникальны и в своем роде «средины» по отношению к Китаю и Японии.

Желание совершенствовать свой разум и демонстрировать интеллектуализм создает имидж знаменитых поп-групп Кореи. Это BTS, EXO, MonstaX и т.д.....

Итак:

- корейский этнос-нация сформировался из слияния маньчжурских и сибирских племен, во взаимодействии и в оппозицию великим завоеваниям китайской культуры;
- особую установку составил культ выращивания риса на орошаемых землях, который кормил и кормит нацию и требует особого рода согласованности действий и на индивидуалистского подхода, что долго шло вразрез с цивилизационными установками в мировой истории;
- условия XX века, а особенно поставангарда и посткультуры 1970-х и последующих годов, выводят позиции нон-эгоцентризма на положение «духа времени» [], создавая востребованность идеалов корейцев в межнациональном пространстве;
- эстетизм как основное убеждение, которое преобладает над этическими ценностями прагматическими обстоятельствами, утилитарными потребностями, социально-экономическими факторами, политическими, религиозными и моральными установлениями корейского общества.

Литература

1. Асафьев Б. Симфонические этюды. – Л.: Музыка, 1971. – 264 с.
2. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – Пер.с франц.. вступ.ст.и сост. С.Н. Зенкина. Москва: Издат.им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
3. Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. 4-е изд. М.: Либроком, 2012.
Гегель Г. Лекции по истории философии... см.
«Дух своего времени» DerGeistseinesZeith https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени.
4. Джарылгасинова Р. Ш. Этническое самосознание корейцев в раннефеодальную эпоху. М., 1986.
5. Ким Г. Н. История религий Кореи. Конфуцианство. Алматы: Казак университеті, 2001.
6. Кирьянов О. В. Наблюдая за корейцами. Страна утренней свежести. М.: РИПОЛ-классик. 2010.
7. Лосев А. Философия, мифология, культура. – М.: Издат.полит.лит., 1991.-С.524.
8. Мазуров В. М. От авторитаризма к демократии (практика Южной Кореи и Филиппин). М.: Восточная литература РАН. 1996.
9. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
10. Музыка Кореи [Музыкальная энциклопедия в 6 томах Т. Москва: Сов.энциклопедия. С. - .
11. Пан М. К. Проблема происхождения населения Корейского полуострова (по данным антропологии) // Археология, этнография и антропология. 2008. № 2.

12. Тихонов В. М., Кан М. История Кореи. Т. 1. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2011.
13. Хун Ц. Влияние конфуцианской идеи ритуала «ли» на идеологию и культуру народов Кореи и Японии // Вестник ЧитГУ. 2011. № 10(77).
14. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. Пер.сголланд. Д. Сильвестрова. – М. Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
15. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий [сост., предисл. и пер.с нидерландского Д.В.Сильвестров, комментарии, примечания Д.Э.Харитоновича. Спб.: Издание Ивана Лимбаха, 2-11. – 416 с.
16. Чан Д. Первомартовское движение 1919 года и корейская протестантская церковь / пер. с корейского. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. 1997.
17. Amsden A. H. Asia's Next Giant, South Korea and Late industrialization. Oxford Scholarhip Online. 2003.
18. Kim Tae-Kil Values of Korean People Mirrored in Fiction / V. II. // DaeKwangMunwhasa. Seoul. ROK. 1990.
19. 양근석, 제 3장 한국사상과민본정치이념 (A Study of the Korean thoughts and Political Ideology rooting People) // 민족사상창간호. 2007년.
20. <https://vseokoree.com/vse-o-koree/istoriya-korei>
21. https://ru.wikipedia.org/wiki/Религия_в_Корее#Шаманизм
22. https://ru.wikipedia.org/wiki/Республика_Корея

*Ангельчук Елизавета, студ. I к.
ОНМА имени А.В. Неждановой
науч.рук. кандидат философ.наук,
доцент Барановская О.Н.
(Одесса, Украина)*

ИРОНИЯ В ОПЕРЕТТЕ Д. ШОСТАКОВИЧА «МОСКВА, ЧЕРЕМУШКИ»

Оперетта – это один из музыкально-театральных жанров, который близок к комической опере, и поэтому для ее сюжетов характерны любовная интрига, юмор, сатира. Оперетта «Москва, Черемушки» написана Д. Шостаковичем в 1959 году, когда в крупных городах Советского Союза появились районы, застроенные многоквартирными домами с отдельными квартирами. Для того времени это было настоящей роскошью. Сама возможность иметь собственное жилище позволяет проявить в персонажах оперетты их чувства и подлинные мотивы поступков.

Ирония ситуации заключается в том, что один из главных принципов советской идеологии – коллективность, приоритет общественного перед индивидуальным, – оказывается не таким уж прочным. Почти все персонажи рады отделиться от остальных, обустроить свой мир, а некоторые даже готовы ради этого идти на махинации. Чтобы выразить иронию этой ситуации, Д. Шостакович использует множество цитат из народных и советских песен, городского фольклора, популярных танцевальных мелодий. Звучат мелодии песен «Ах вы сени...», «Светит месяц...», «Во саду ли, в огороде...» и другие. Композитор цитирует и самого себя – в одной из арий воспроизводится мелодия «Песни о встречном...», а в хореографических

эпизодах звучат цитаты из его музыки к балетам. В этой оперетте в полной мере проявилось замечательно тонкое чувство юмора Дмитрия Шостаковича.

Арчакова Лейла студ. I курсу
ОНМА имен А. В. Нежданово, науч.рук.
кандидат философ.наук,
доцент Барановская О.Н.
(Одесса, Украина)

Роль песнопений в суфийских духовных практиках

Цель данной работы – рассмотреть значение духовных песнопений и танцев как важную составляющую духовных практик в суфизме. Суфизм или тасаввуф — мистическое течение в исламе, проповедующее аскетизм и возвышенную духовность, это также одно из основных направлений классической мусульманской философии. Если в исламе вопрос о дозволенности музыки до сих пор остается дискуссионным, то в суфизме отношение к музыке иное. В некоторых братствах она занимает одно из важных мест, так как в осуществлении духовных практик музыка позволяет достичь экстатического состояния, которое могло считаться особой милостью, ниспосылаемой Богом. Музыка, инструментальная и особенно вокальная в сочетании с художественным словом и ритмическим танцем создает состояние отрешенности, что является необходимой ступенью для осуществления зикра – медитативной практики, заключающейся в многократном произнесении молитвенной формулы, содержащей прославление Бога. Суфии называют зикр «столпом, на котором зиждется весь мистический Путь».

В ритуальных практиках различных орденов на огромных пространствах Средней Азии зикр проявил себя в десятках локальных вариантов — от сложных, основанных на письменной традиции и профессиональной музыке, практикуемых в классических суфийских орденах, до упрощенных, вобравших в себя интонации фольклора. Наиболее интересные разновидности громкого зикра представлены в братстве Яссавия в Центральной Азии одной из которых является так называемый «зикр пилы». Для этого ритуала характерны архаичность, наличие специфических звуковых эффектов, воспроизводимых особым горловым пением, экстатический танец. Другим ведущим суфийским обрядом считается само, значение которого заключается в слушании и понимании Корана. В некоторых орденах во время этого обряда стихотворные формы толкования аятов исполнялись профессиональными певцами под аккомпанемент музыкальных инструментов или в форме коллективного музицирования.

В духовных практиках суфизма музыка и песнопения способствуют достижению отрешенности от множественности мира, от собственного Я, благодаря чему суфий как бы растворяется в Божественном единстве, что и становится для него моментом мистического озарения.

КРУГЛИЙ СТІЛ