

этих изображений в знаковую форму. Такие занятия составляют пропедевтический курс обучения проектированию объектов графического дизайна.

Литература

1. Саламина Н. Г. Знак и символ в обучении. - М.: МГУ, 1988. - 266 с.
2. Арихейм Р. Искусство и визуальное восприятие. - М., 1974.
3. Волошко В. М. Принципы решения знаковых изображений. - М.: Московский архитект. ин-т, 1987.

УКРАИНСКАЯ СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА: К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ

Овчаренко Н. А., Чеботаренко О. В.

Криворожский государственный педагогический университет

Анотація. В статті розглядаються питання стилю- та жанроутворення в українській музиці. Аналізується взаємодія танцювального і пісенного початку як характерна риса стилю українських композиторів.

Ключові слова: стиль, жанр, семантика.

Анотація. Овчаренко Н., Чеботаренко О. Українська сучасна музика: до проблеми стилютворення. У статті розглядаються питання стилю- та жанроутворення у вітчизняній музиці. Аналізується взаємодія танцювального і пісенного початку як характерна риса стилю українських композиторів.

Ключові слова: стиль, жанр, семантика.

Annotation. Ovcharenko N. A., Chebotarenko O. V. Ukrainian modern music: to problem the form of style. Some questions of style- and genreformation in the native music are considered in this article. The interaction of dance and singing aspects as a character feature of Ukrainian composer style were analyzed.

Key words: style, genre, semantic.

Постановка проблемы. Вопросы стилеобразования – одна из сложнейших проблем искусствovedения, исполнительства и педагогики, так как творчество каждого выдающегося композитора всегда основано на сочетании традиционных и новаторских черт. Проблемы семантической интерпретации, стилистики и жанрообразования глубоко исследуются многими искусствоведами, однако понимание и интерпретация современной украинской музыки, которая еще не имеет сложившейся традиции, остается во многом открытой областью.

Последнее десятилетие охарактеризовано повышением внимания как искусствovedов, так и исполнителей к творчеству современных украинских

композиторов. Все больше новых имен появляется в концертных афишах ведущих исполнителей (А. Козаренко, Л. Шутко и т. д.), с особым интересом обращаются педагоги к произведениям Л. Дычко, Б. Фильд, чему является подтверждением анализ конкурсных программ исполнителей. Все это говорит о том, что созрела необходимость в более глубоком осмыслении и интерпретации современного языка отечественных композиторов, для которых опора на традиции и стилевой опыт сочетаются с использованием новаций и опыта западноевропейских современных композиторов.

Повышение интереса к отечественной музыкальной культуре у студентов, поиски новых путей к пониманию и осмыслению сложных вопросов духовности в современном мире, повышение интереса к исполнительскому творчеству через знакомство с творчеством современных композиторов – все это требует поиска новых подходов к анализу исполнительской семантики.

Анализ современных исследований и публикаций. Проблемы стиле- и жанрообразования являются одними из наиболее сложных и актуальных. Достаточно глубоко они исследуются искусствоведами (Б. Асафьевым, Э. Бодки, В. Клином, С. Савенко, А. Самойленко, М. Смирновым, В. Холоповой, Б. Яворским и многими другими), исполнителями (Э. Вирсаладзе, Д. Муром, Т. Роциной, Д. Фишером-Дискау), педагогами (Н. Гребенюк, В. Осиповой, М. Ржевской). Однако эти проблемы, по сути, неисчерпаемы и на каждом новом этапе открываются новые, еще неисследованные их грани.

Цель данной статьи – выявить актуальные вопросы взаимодействия жанра и стиля в отечественной музыке, а также диалог песенного и танцевального начал, которые становятся характерной чертой стиля современных украинских композиторов.

Для каждого композитора необычайно важна опора на анонимное и универсальное начало в музыке, на ту «общую землю», на которой должен, словами В. Сильвестрова, возводиться любой композиторский опыт, поскольку «...чистая индивидуальность, постоянно демонстрирующая себя, может обернуться абсурдом» [3, 14]. Так, В. Сильвестров рассматривает современную ситуацию в композиторском творчестве как преддверие новой *стилевой универсальности*. Анализ творчества современных украинских композиторов позволяет говорить о том, что оно представляет своеобразный «срез» всех ведущих стиливых направлений: неоклассицизма, неоромантизма, неофольклоризма. При этом во многом художественными, тематическими и конструктивно-формообразующими источниками в фортепианной музыке являются такие фольклорные образцы, как веснянка, коломыйка, козак (козачок), шумка, чабарашка и некоторые другие.

Опора на глубинные фольклорные традиции позволяла украинским композиторам не только по-новому раскрывать богатство и разнообразие, заложенное в национальной культуре, но и выводить отечественную музыку на мировой художественный уровень. Фольклорные образцы, такие как козак, шумка и чабарашка пользовались особенным вниманием композиторов в XIX столетии (см. творчество М. Завадского, Н. Лысенко, И. Витвицкого). Широкую популярность в украинской фортепианной литературе приобретает тип старинного западноевропейского танца в основных его разновидностях: аллеманда, павана, куранта, сарабанда, пассакалия, жига, гавот, менуэт, ригодон, бурре и некоторые другие. Новый этап развития претерпевает и жанр сюиты, отметим особое внимание украинских композиторов к этому жанру («Сюита из украинских народных песен» Н. Лысенко, «Танцевальная сюита» А. Коломойца, Сюита И. Шамо и т. д.). По мнению известного украинского музыковеда,

профессора В. Л. Клина, Н. Лысенко «оказался первым композитором, соединившим некоторые конструктивные закономерности старинного западноевропейского танца с фольклорным мелосом и создавшим на этой основе образец синтетического жанра – «Украинскую сюиту в форме старинных танцев на основе народных песен»» [2, 109]. Отметим особую проникновенность и лиричность Сарабанды из данного цикла, благодаря использованию композитором мелодии украинской народной песни «Сонце низенько». Удивительное сочетание ритма сарабанды и похоронного марша с текучей кантиленной мелодической линией придает музыке особую хрупкость и выразительность, которые становятся своеобразным *знаком* украинской музыкальной культуры. Особое внимание привлекают интонации вздохов не только в мелодической линии, но и в полифонических подголосках, напоминающие мотив «lamento». Все эти моменты говорят о неотъемлемости и особой «вхожести» нашей национальной культуры в общий мировой контекст с его вековыми традициями.

Результаты исследования. В целом, можно говорить о трех тенденциях развития танцевальных жанров в синтезе с фольклорными прототипами: несложном переложении для бытового музицирования; транскрипциях концертного плана с более сложными техническими и художественными задачами и разработке тематических комплексов танцев как основы для создания произведений других жанров.

В своем творчестве композиторы обращаются не только к танцевальным жанрам (коломыйке, гопаку, козачку, аркану), их внимание привлекают в не меньшей степени и песенные жанры (веснянки, лирические и шуточные песни). Однако, обращение современных композиторов к определенным жанрам разнообразно. Так, чабарашка и шумка в современном творчестве почти не разрабатываются. Меняется

сфера использования козачка, этот танец, подобно аркану, входит в состав сюиты песенно-танцевального типа. Кроме того, в использовании козачка нашла продолжение тенденция аранжировки фольклорного образца в форме развернутой концертной фортепианной транскрипции (транскрипции А. Коломойца «Козака», «Козачок» Л. Ревуцкого). Природа данных жанров заключена в неразрывной связи танцевальности и песенности. Своеобразная двойственность их тонко воплощена в творчестве украинских композиторов (М. Вериковского, Л. Ревуцкого, Г. Сасько, Н. Дремлюги, И. Шамо, А. Коломойца и др.).

Явление неофольклоризма в творчестве современных украинских композиторов выявляет тесную связь с теми авангардными явлениями, которые проявлялись в творчестве западноевропейских композиторов (А. Веберна, П. Булеза, Д. Лигетти, Д. Кейджа, Л. Ноно, К. Пендерещкого и других). Несмотря на то, что, как пишет А. Гончаров: «в українській музиці, як і в інших видах мистецтв, ідеологічна напруженість змушувала відстоювати необхідність традиційності в мистецтві, створювались умови неможливості спілкування насамперед з здобутками в галузі художньої творчості інших країн, і навпаки: для митців, чие мистецтво співпадало з ідеологічною спрямованістю, були створені найкращі умови для творчості. Все, що виникало «нове», кваліфікувалось як «формалізм», «націоналізм», «натуралізм», потім «космополітизм» та «авангардизм» [1, 109], выдающиеся украинские композиторы (Б. Лятошинский, Л. Дычко, В. Сильвестров и другие) смело использовали в своем творчестве современные новации.

Особую страницу в украинской музыкальной культуре открывает камерно-вокальное творчество Бориса Лятошинского. К сожалению, его циклы «Ночные песни», «Лунные тени» и многие другие, на сегодняшний день еще не приобрели достаточной популярности у певцов. Это

объясняется, в какой-то степени, сложностью языка и стилистики (вокальной линии, гармонической основы, фортепианного изложения и т. д.). Подобные новации отличают вокальные произведения Валентина Сильвестрова, в которых занимает огромное место семантика «тишины», «молчания», долгая погруженность в тихую динамику (р, pp), состояние интроспекции. Отметим особую роль фортепианного аккомпанемента, который создает определенное настроение и психологическое состояние. Исполнение вокальных произведений современных украинских композиторов требует от вокалиста не только свободного владения техникой, но и готовности, в первую очередь, к пониманию сложной семантики, которая требует особой исполнительской стилистики.

Особый интерес представляет использование композиторами стилистики джаза («Блюз» М. Скорика, «Танго» В. Задерацкого, «Спортивный танец» О. Сандлера, пьесы В. Зубицкого и др.) Так, например, М. Скорик свободно использует средства жанрового комплекса блюза, у него это свободная, тонкая и изящная импровизация, проникнутая лирическим и созерцательным настроением. В своем произведении Скорик, ориентируясь на фундаментальные качества блюза, прежде всего, блюзовый лад, делает его носителем импровизационного начала формы, тем самым подчеркивая характер мелодической мысли. «Блюз» М. Скорика – это не только первый образец концертного блюза в украинской фортепианной музыке, но и интересное и удачное обобщение отражения специфики блюзовой композиции. Данный факт позволяет говорить о внедрении в украинскую музыкальную культуру одной из тенденций творчества XX столетия – влиянии джазовой музыки на творчество современных композиторов (Дж. Гершвина, М. Равеля, Д. Мийо, Э. Кшенека, Р. Щедрина, Д. Шостаковича, И. Стравинского, С. Барбера и др.).

Обращаясь к веснянкам и хороводам, композиторы стараются этнографически точно зафиксировать тематизм. Особый интерес представляет цикл пьес для фортепиано Г. Сасько «Отзвуки столетий», в котором композитор вступает в своеобразный временной диалог, используя как традиционные, так и новейшие достижения современного письма. Каждой пьесе цикла предшествует эпиграф – цитаты из «Повести временных лет», что создает особые предпосылки для понимания и психологического восприятия музыки, возможности диалога не только с автором, но и памятью культуры. Фольклорные истоки буквально «пронизывают» музыку цикла, делая ее яркой и доступной пониманию, особенно в жанровых подвижных пьесах («Весенние хороводы на Болонии», «Бабин торжок», «Праздник на Всеволодовом холме»); с другой стороны, они вступают в необычные взаимоотношения с ценностным запасом культуры, погружают в состояние вневременности и зыбкости, своеобразной медитативности и молитвенности, создают ту образную сферу, к которой особенно любят обращаться современные композиторы («Городище Кия», «София Киевская», «Часовня над Почайной», «Аскольдова могила»).

Выводы и дальнейшее направление исследования. В целом, можно отметить расширение сферы *лирического* в творчестве современных украинских композиторов, приобретение ею, как *знака* национального менталитета, новых смысловых граней. Лирическая сфера обогащается новыми эмоционально-психологическими оттенками – от экспрессивных, исполненных душевной боли и драматизма, до тонких градаций различных состояний, к которым в последнее время добавились чувства молитвенности и медитативности (произведения В. Сильвестрова, А. Караманова, М. Скорика и т. д.).

Существенным качеством произведений украинских композиторов является их ярко выраженная двужанровая природа, где контраст между песенностью и танцевальностью есть главный фактор движения и развития. Специфику творчества отечественных композиторов определяет многообразное по смысловым граням и нюансам выражение песенной и танцевальной природы музыки и обязательная опора в тематизме на фольклорные источники.

Особый же интерес представляет развитие фольклорных традиций на новом этапе - в творчестве современных украинских композиторов, таких как В. Сильвестров, Э. Денисов, К. Цепколенко, Г. Успенский и др. Словами Л. Смирновой, в их музыке «фортепиано обретает свою «звонно-цимбальную» природу, не «приближаясь к фольклорному источнику» по субъективным намерениям авторов, но объективно выстраиваясь в параллель к фольклоризмам, апеллирующим не к «варварству» звучностей начала и середины XX столетия, но к медитативности, молитвенной лаконичности и особого рода сосредоточенности внешне простого в фактурной подаче выражения» [4, 68].

Таким образом, можно говорить о том, что неофольклорные поиски композиторов продолжаются и сегодня (например, у В. Рунчака, С. Зажидько и других). Неофольклоризм развивается в творчестве украинских композиторов как самостоятельное художественное направление. В своем творчестве композиторы поднимают фольклор на новый смысловой уровень и синтезируют его с различными современными композиторскими системами, что создает своеобразный диалог традиции и новаторства.

Литература

1. Гончаров А. Неофольклоризм в українській музиці // Музичне мистецтво і культура. – Науковий вісник – Одеса, 2004. – Вип. 4. Книга 2. – С. 108-119.
2. Клин В. О музыке. - К.: Муз. Україна, 1985. - 351 с.
3. Сильвестров, В. Сохранять достоинство... // Сов. музыка. - 1990. - № 4а.
4. Смирнова Л. Исполнительская интерпретация фортепианных произведений украинских композиторов // Музичне мистецтво і освіта в Україні: Матеріали музикознавчих конференцій. - Одеса, 2002.

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ УСТАНОВКИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ Б. ЛЯТОШИНСКОГО В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТА

Рыжова О.

Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой

Аннотация. В статье рассматривается на материале фортепианных прелюдий Б. Лятошинского возможность интерпретационных выходов в концертно-исполнительскую и педагогическую деятельность в условиях музыкально-педагогической подготовки студентов. Особое внимание уделяется анализу стилистических показателей фортепианных циклов прелюдий композитора как базового основания для выработки собственных «стратегий» интерпретации.

Ключевые слова: интерпретация, фортепианная прелюдия, профессиональная подготовка.

Анотація. Рыжова О. Інтерпретаційні установки фортепіанних прелюдій Б. Лятошинського у музично-педагогічній підготовці студента. У статті розглядається на матеріалі фортепіанних прелюдій Б. Лятошинського можливість інтерпретаційних виходів у концертно-виконавську і педагогічну діяльність в умовах музично-педагогічної підготовки студентів. Особлива увага приділяється аналізу стилістичних показників фортепіанних циклів прелюдій композитора як базової підстави для вироблення власних «стратегій» інтерпретації.

Ключові слова: інтерпретація, фортепіанна прелюдія, фахова підготовка.

Annotation. Ryzhova O. Installations of interpretation B. Ljatoshinsky's piano preludes in musical-pedagogical preparation of the student. The article deals with possibilities of interpretive outputs to concert-performance and pedagogic activity under conditions of music and pedagogic training of students based on piano prelusions by B. Lyatoshinsky. A stylistic factors analysis of the composer's prelusions piano cycles is of special attention as the basis for personal interpretation «strategies» formation.

Key words: interpretation, piano prelusion, job training.

Постановка проблемы. С именем Б. Лятошинского связаны наивысшие достижения национальной композиторской школы. Его творчество прочно вошло в сокровищницу украинской музыкальной культуры и закрепило за композитором статус создателя «симфонических летописей» Украины. На фоне широкого признания Б. Лятошинского как мастера монументальных жанров менее востребованным оказалось его фортепианное наследие, занявшее весьма скромное место в концертно-исполнительской и педагогической практике. Время, однако, расставляет свои акценты и многие фортепианные произведения мастера, недооцененные пианистами, обретают «новое дыхание» в наши дни, когда, активизируемый взрывом национального самосознания, актуализируется интерес к собственной истории, культуре, к познанию и переосмыслению вершинных достижений отечественных мыслителей, художников, поэтов,

музыкантов. Особенно остро стоит проблема освоения национального культурного наследия в сфере музыкального образования, поскольку в руках будущих учителей музыки окажутся «ключи» к самым тонким струнам юной души, а это значит, что их собственный внутренний камертон должен быть настроен максимально чисто.

Анализ исследований и публикаций. Методологическая основа статьи – интонационный подход школы Б. Асафьева. Интонационная сфера в творчестве Б. Лятошинского освещается в работах Н. Золотовицкой, Н. Хинкуловой, Н. Запорожца. Однако еще недостаточно выявлена роль фортепианного наследия Б. Лятошинского в контексте музыкально-педагогической подготовки студентов.

Музыка Б. Лятошинского, в частности, его фортепианные прелюдии, содержит богатейшую образную палитру, в которой органично соединились дух времени и дух народа как носителя высокой патриотической идеи. В связи с этим **целью настоящей статьи** является рассмотрение на материале фортепианных произведений композитора возможностей интерпретационно-исполнительских выходов в концертную и педагогическую практику в соотношении с учебными установками в условиях музыкально-педагогической подготовки студентов. Соответственно задачами выступают: определение стилистических показателей фортепианных циклов прелюдий Б. Лятошинского ор. 38, 38^a и 44; рассмотрение эталонности как музыкальной парадигмы исполнительства и конкретики индивидуальной ориентировки будущего концертного исполнителя и педагога.

Результаты исследования. В творчестве композитора 1930-1940-е годы занимают центральное место. Данный период отмечен как точкой опоры фортепианным пристрастием к единой жанровой типологии, а именно – прелюдии. Это, как известно, жанр романтический, но получивший особую регламентацию в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа.

Скрытая программность прелюдийности названных композиторов, иллюзорная программность у К. Дебюсси и непрограммная музыка А. Скрябина составили тот фон или поле эстетических стимулов, которое питало концепционное мышление Б. Лятошинского игрой музыкальных смыслов, возможностью «высказать себя», схватить и удержать сокровенное «золотым неводом образов» [4, 15].

Важно отметить, что все циклы прелюдий создавались в период Великой Отечественной войны, которая вызвала к жизни трагедийную, обостренно-драматическую образность. Тема героического подвига народа с показом правды войны и горя народного стала толчком к развитию в украинском симфонизме принципа конфликтной драматургии. Во весь рост конфликтно-драматическое видение мира предстанет в Третьей симфонии – «... одном из самых значительных и самых цельных сочинений Лятошинского» [6, 107], в котором воплощены мысли и чувства композитора, волновавшие его в годину тяжелых испытаний. Но появлению Третьей симфонии предшествовала разработка данной линии в жанре прелюдии как провозвестницы того, что сокрыто.

Первым фортепианным циклом, написанным в годы войны, явилась Сюита для фортепиано ор. 38 (1942), известная более как «Шевченковская сюита». Это три прелюдии с эпитафией из Кобзаря Т. Шевченко [8]. Эпитафия привносит нечто новое в организацию материала, поскольку «увеличивает количество информации для того, кто ее воспринимает» [9, 214]. Действительно, поэтические строки Т. Шевченко передают семантические референции сообщения: они содержат одну общую смысловую линию, в которой присутствуют воспоминание-греза («...серцем лину... на Україну»), историческая память об Украине (в дыму пожарищ «могили чорніі ростуть»), наконец, вера в освобождение народа и воцарение мирной жизни («...буде син, і буде мати, і будуть люди на землі»).

Первая прелюдия из шевченковской сюиты, в которой обращают на себя внимание квартово-квинтовые «пустоты» вступления, в мягком варианте дает сохраняющую свое постоянство в мелодии ритмическую фигуру прелюдии Скрябина ор.45 № 3, где пунктир и триоль сжаты в одну фигуру, а у Б. Лятошинского разведены в соотношенности с ноктюрновым мелодизмом стихотворения Т. Шевченко. Присутствие скользящей квартово-квинтовой вертикали в левой руке, откровенные шопенизмы сочетаются в произведении с мягким скрябинизмом. Прелюдия создает прекрасный и печальный образ-видение Украины. Размер 3/4 с пунктиром ко второй длительности – контур многих лирических песен («Повій, вітре, на Україну», «Ой, маю я чорні брови»). В основе мелодии лежат интонации украинской народной песни «Яром, хлопці, яром». Исследователь Н. Запорожец отмечает, что мелодию этой песни композитор использовал впоследствии в своей «Поэме воссоединения» [5]. Исполнитель должен обратить особое внимание на постоянство хода квартово-квинтовых «пустых» созвучий, создающих впечатление ирреальности, прозрачности мерно колышущегося фона. Возникают ассоциации с предвечерним покоем в природе.

В средней части возникает новый образ: ускорение движения, пунктир и триольность символизируют взрыв чувств, патетику авторской речи, страстный монолог (*sempre FF*), сменяющийся постепенным успокоением, затиханием звучности мелодии и квартово-квинтового сопровождения, их растворением в тишине (*pp*). В целом композитор выстраивает форму прелюдии по плану ноктюрнов Шопена, в том числе Ноктюрна до минор с его грандиозной кульминаций в начале репризы.

Второй прелюдии предпослан эпиграф из стихотворения Т. Шевченко «Чума». Образ чумы, олицетворяющей смерть, имеет символическое значение. Чума для поэта – это неволя, насилие, духовное опустошение. Трагедийный образ стихотворения спроецирован

композитором на ритм траурного марша и скрябинская триоль с пунктиром здесь тоже узнаваема. Музыка прелюдии глубокая, сосредоточенная. Авторская ремарка *Lento tenebroso* – подчеркивает трагизм образа. Вместе с тем, волевые решительные интонации, особенно в среднем разделе, олицетворяют героическое начало. Оно проявляется и в мелодических взлётах, обострённых пунктирным ритмом, и в восходящих аккордовых и октавных движениях в басу.

В прелюдии мастерски представлены выразительные возможности полифонических приёмов: здесь и контрастно-полифоническое проведение тем, и оstinатность в низком регистре как образ неумолимо надвигающейся беды, и сочетание этой оstinатности с мотивом, напоминающим мягкую кантилену народной мелодии. Для передачи величественного, скорбного пафоса Б. Лятошинский вводит в фактуру тяжёлую колокольность в духе С. Рахманинова. Большая часть произведения выдержана в басовом регистре, гипертрофируя рахманиновский набат. Очевидно, специальная знаковость фонического образа, взятая у С. Рахманинова, в том числе с терцовыми параллелизмами в аккордах (что также показательно и для Шопена), необходима была, чтобы передать пафос внутреннего протеста против беспощадного шествия «коричневой» чумы, пожирающей всё, что дорого композитору. И в этой прелюдии квинты и кварты гармонической вертикали сущностны, они гулко звучат в басах. В репризе тематический материал переходит в верхний регистр, короткий эпизод спокойствия, просветлённости, мажорности сменяется постепенным сгущением настороженно-тревожного звучания мелодии, опускающейся в крайний нижний регистр. Диапазон нисхождения темы охватывает четыре октавы, словно предсказывая, что путь «от мрака к свету» труден и долог.

Финал цикла – третья прелюдия. Ей предшествует следующий эпиграф: «І на оновленій землі врага не буде, супостата...» (Т. Шевченко.

I Архімед, і Галілей, 1860). Как и в предыдущих частях, в последней прелюдии слышатся интонации народных песен. Важнейшим выразительным средством здесь является остиная фигура в басу, пронизывающая всю прелюдию от начала до конца. Она цементирует всю композицию в единый монолит. В её ритмической неуклонности ощущается суровая решимость и энергия накопления народной силы. По наблюдению Н. Хинкуловой, этой идее служит и динамический план произведения, в котором отсутствуют подъемы и спады, свойственные второй прелюдии [7, 99]. Аккордовая мощь ещё более усиливается в момент кульминации, фактура насыщается октавными удвоениями, широкими скачками, фанфарностью. Максимально нарастает динамика (FFF), сочетающаяся с непрерывной акцентуацией всех звуковых линий. Грандиозность финала напоминает фреску. Последний аккорд, венчающий произведение, звучит победно, но его диссонансность словно напоминает о горечи потерь.

Следует отметить в обобщение анализа, что мелодический ряд Первой прелюдии выстроен на постепенных тетраходных, но секундово выраженных ходах. Во второй прелюдии в секундовых построениях встречаются кластерные вкрапления. Это накопление секундовых звучностей в полную меру реализуется в третьей прелюдии, в которой терцовый трихорд и тетраход по секундовым заполнениям становится основой остиной фигуры, содержащей молитвенно-заклинательную интонацию. На этот пласт накладывается мелодия с квартовым ходом, напоминающая мелодическую интервалику первой прелюдии, в совокупности рождая контрастно-полифоническое целое. По технике написания это напоминает Credo из Высокой мессы Баха и моделирующие её же медленные части остиinato в Симфонии А. Онеггера.

Две прелюдии op. 38 bis (1942) воспроизводят структуру первосонат Ренессанса, когда первая часть сонаты-сюиты шла в четном размере и

была непосредственным воспроизведением вокального многоголосия, а вторая часть – в трёхдольном размере, в более быстром темпе и с выраженными признаками инструментализма.

Итак, налицо соотношение четырёхдольности и трёхдольности в этих прелюдиях, четкое соблюдение темповых нюансов, очевиден, также как и в сонатах, вокальный источник музыки, причём эстетика военного времени, возносящая на пьедестал образы мужественного сопротивления, диктует базисность тембральности мужских голосов – низких и средних регистров в фортепианном изложении. Высокий регистр подключается в момент tutti, создавая, прежде всего, громкостную плотность звукового наполнения. Вместе с тем, Б. Лятошинский не стилизует старинную форму в неоклассическом духе, для него важна монологичность этого малого цикла в целом, поэтому прелюдийная жанровая основа обеих пьес «снимает» темпово-фактурные оппозиции. Прелюдийная основа присутствует в виде триольных последовательностей и в первой, и во второй части цикла.

Обе прелюдии начинаются интервалаккордом тритона. Указанный звуковой комплекс имеет символическую нагрузку бедствия (сравним с аналогичной трактовкой этого комплекса в Военном реквиеме Б. Бриттена – символика, наследующая церковную традицию «дьявола в музыке»). Преимственность смысла и фактурного типа изложения создаёт особого рода «монолог мужества»: композитором используется тип боевых казацких песен с выраженными мотивами походного марша и, как отмечалось выше, изложенными в тесситуре мужских голосов сольными запевами и хоровыми подхватами. Здесь проявляется немецкая романтическая традиция песни без слов, в данном случае песни хоровой и с оркестрово-инструментальным сопровождением. Любопытна параллель начала этой музыки казацкой славы с аналогичным образом интродукции «Глаголической мессь» Л. Яначека. Последний считал символом

воинствующего славянства запорожское войско, и отсюда начало указанной мессы моделирует звучность запорожского оркестра (литавры и трубы), наследующего греческо-византийскую традицию.

В первой прелюдии в первом такте явно дан эффект литавр (как и у Л. Яначека), скандирующих кварту: воспроизведение в экстатическом варианте педали-исона староцерковного пения. Так Б. Лятошинский задействовал церковную символику в начале прелюдии, что не противоречило официальной установке советского правительства в годы войны. Композитор с экспрессионистской гиперболой унифицирует кварту в пятитактовом вступлении: кварта-третон показана мелодически, что соотносимо с разработкой сонатной конструкции (такты 34 – 46). Справедливости ради нужно подчеркнуть, что первая прелюдия является и мини-поэмой, потому что средний раздел дан в откровенно маршевом варианте и в новом ладово-гармоническом повороте в пределах D.

Вторая часть по закону ренессансной сонаты-сюиты образует вариацию на структуру, т. е. формально жанровые наложения, отмеченные для первой прелюдии, действуют и во второй. Черты трёхчастности, сонатности, минипоэмной структуры и строфичности – всё это имеет место и во второй прелюдии. Относительно поэмности обращаем внимание на репризу с ремаркой *Meno mosso, maestoso*, которая создаёт поэмный финал.

Развивающий раздел в трёхчастной форме (см. такты 27-42) осознаётся как разработочный. В репризе минорный вариант темы (такты 15-26) «растворяется» в монументальном дважды мажорном звучании. Налицо признаки увеличенного лада в мажоре, как у С. Прокофьева, когда в мажорных гармониях раздела *maestoso* непосредственно даны эффекты увеличенной терции, т. е. как бы тема побочной партии специально не выписывается из-за развёрнутого и изменённого изложения темы главной партии.

Таким образом, цикл Две прелюдии op. 38 bis демонстрирует принципиальную множественность жанрово-формальных смыслов, что соотносимо с символистской установкой на «бесконечный ряд значений» как итоговый смысл.

В годы войны Б. Лятошинский создает еще Пять прелюдий op. 44 (1943) - последний фортепианный цикл. В новом сочинении музыкальный язык композитора становится строже, лаконичней. «Пиршество» диссонансных звучаний подвергается существенному ограничению, хотя и остаётся ведущим выразительным элементом. «Диссонанс, – писал Т. Адорно, – обеспечивает в своих изобразительных эквивалентах присутствие маняще чувственного начала, трансформируясь в свою антитезу - боль - эстетический феномен амбивалентности» [1, 25].

В рассматриваемом цикле прежде всего обращает на себя внимание пятичастная структура. Уже в самой символике цифры кроется особый сакральный смысл. В европейской традиции пятичастность широко представлена в музыке, начиная от мессы. Она проходит через творчество Р. Вагнера, А. Веберна, К. Дебюсси, М. Равеля, Б. Бартока, А. Шёнберга и др. Второй момент – сюитность в духе французской школы XVII века, где присутствовала не тема, а мини-мотив.

Открывает цикл прелюдия, помеченная ремаркой *Lugubre*. Картину мрачного шествия предваряет характерный аккорд-возглас (*sf*), построенный на совмещении двух кварт: чистой и увеличенной. Символика надлома, трагедийности раскрывается посредством коротких интонаций-плачей, интонаций-причитаний в мелодии на фоне остинатной фигуры в басу. Постепенно образ динамизируется за счёт фактурных изменений. Тема переходит в басы, утяжеляя колорит. Усложнившаяся аккордика, напряжённость диссонансных звучаний и нарастающая динамика приводят к кульминации, за которой следует постепенный спад. Эффект приближения и удаления подкреплён полифоническими

средствами; линия среднего голоса, представленная выдержанными нисходящими хроматизмами на фоне мерной статики остинато, придаёт особую терпкость гармонии. Последнее проведение темы переносится в низкий регистр и растворяется в затухающей звучности.

Вторая прелюдия переносит в сферу лирической созерцательности, элегичности. Форма прелюдии простая трёхчастная с излюбленными приёмами разведения верхних и нижних пластов фактуры на далёкие расстояния, сменой регистров, введением аподжатуры в сопровождении, создающей новые краски. Темброфонизм неотделим от художественного смысла образа, от приёмов фактурных, метроритмических, мелодийно-гармонического варьирования и др. В репризе композитор вводит приёмы секвенции, имитации, расширения темы.

В центре цикла - третья прелюдия. Она содержит самое важное - своего рода *credo* композитора. Прелюдия решена в близком Б. Лятошинскому жанре: в ней отчётливы признаки балладности. Это, как мы отмечали, своеобразное преломление эстетического идеала композитора в музыке – утверждение шопеновско-скрябиновского ориентира.

Символично выстроена мелодическая линия верхнего голоса: в хроматическом поступенном восхождении она выражает как бы упование, символ веры, знак вечного. В этом контексте балладность проявляется как знак гимнического возбуждения, как путь вхождения в другой мир (не обязательно потусторонний, это может быть ситуация, когда с обыкновенными людьми происходят необычайные явления), отметим также риторический момент: на фоне экспрессивной репетиционности октав – жёсткий риторический ход в объёме сексты (интервал совершенства) звучит как аффирмация, заклинательно. Жанровые признаки баллады начинают играть своими сакральными гранями. При всей напряжённости музыкального выражения данная прелюдия лишена «событийного» разворота. Здесь коннотации другого рода. Если у

романтиков (см., например, Прелюдию Ф. Шопена до минор, в которой событийность сакрально оправдана), событийность лежала в основе программности, то Б. Лятошинский сознательно избегает её. Окончания всех прелюдий у него носят черты зашифрованности, неоднозначности, размытости «конечного вывода».

Следующая прелюдия № 4 появляется как откровение. Здесь царит экстазичность (статика с пафосом), но пафос утверждается как покаяние, т. е. опутима литургийность. Появление начального квартаккорда из первой прелюдии (как слабого варианта прометеева аккорда А. Скрябина – как идеи искушения) отсылает к образной символике начала цикла – первой прелюдии. Вся четвёртая прелюдия с её воздушно-пространственной звуковой перспективой, изысканной импрессионистской красочностью гармоний и выразительностью мелодии, в которой прослушиваются элементы народного песнопения, звучит как *Sanctus benedictus*. Это символ Родины, прикосновение к самым святым уголкам души.

Наконец, пятая прелюдия венчает цикл. По тону она выражает идею подвига. Ритмический рисунок, собиравание всех тем из предыдущих прелюдий представляет собой эффект стретты, сжатости того, что было. Отголоски прежних тем звучат заклинательно, в новых условиях они преображены. Обнаруженные референции позволяют опереться на выдвинутое постмодернистской текстологией понятие интертекстуальности, артикулирующее феномен взаимодействия текста (или его частей) с текстами (и жанрами) предшествующими [2, 319], в данном случае с темами всех четырех прелюдий. Весь цикл трактован композитором как некоторое воздействие в гимн тайного. Интересно представлена у Б. Лятошинского тональная символика. Первая прелюдия написана в ми бемоль миноре: «темное» ми – это огонь и воздух; финал ее – сфера ля – звук божественной тональности – царство серафимов, херувимов по таблице Пифагора [3, 239].

Итак, в Пяти прелюдиях воплощена очень оригинальная концепция цикла, в которой главенствует символический принцип: это прелюдия-состояние. Здесь присутствует либо покаяние, либо славление, но славление тихое, как умиление – вторая и, особенно, четвертая прелюдии, и славление экстатическое – третья и пятая прелюдии. В процессе выстраивания собственной модели интерпретации данного произведения советуем обратить особое внимание на момент «стыковки» прелюдий, перехода от одной к другой, ощущая Переход как элемент идеи Пути.

Выводы и дальнейшая направленность исследований. 1) В связи с необходимостью углубления музыкальных представлений студентов считаем целесообразным осознание и освоение на практике вариантной множественности стилевого облика фортепианных прелюдий Б. Лятошинского в соединении формообразующих стилистических, символистских, неоромантических и других моментов; 2) рекомендуем в процессе формирования интерпретационных стратегий музыкантов культивировать в академической модели романтическую традицию как наиболее органичную для отечественной исполнительской школы; 3) полагаем творчески продуктивной акцентуацию единства общей направленности национальной исполнительской школы с индивидуальными тяготениями студента и в соответствии с версиями современной молодежной культуры.

Литература

1. Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Всемирная энциклопедия: Философия XX век. – М.: АСТ, Минск: Харвест, Современный литератор, 2002. – 976 с.
3. Гудман Ф. Магические символы – М.: Золотой век, 1995. – 289 с.
4. Забужко О. Друга спроба: Вибране. – К.: Факт, 2005. – 320 с.
5. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский. – М.: Советский композитор, 1989. – 176 с.
6. Золотовицкая Н. Симфонии Лятошинского как отражение «образа мира» художника // Борис Николаевич Лятошинский. Сб. статей. / Сост. М. Д. Копица. – К.: Музична Україна, 1987. – С. 104 – 112.
7. Хинкулова Н. О претворении принципа программности в творчестве Б. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: Сб. статей / Сост. М. Д. Копица. – К.: Музична Україна, 1987. – С. 91 – 100.
8. Шевченко Т. Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1982. – 647 с.
9. Эко У. Открытое произведение / Перев. с итал. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 412 с.