

15. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство, кн. 14 / Ред.-упор. : М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2008. – Вип. 77. – 245 с.
16. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство / Ред.-упор. : М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. – Вип. 82. – 337 с.
17. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти / Ред.-упор. : М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. – Вип. 91. – 312 с.
18. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості / Ред.-упор. : М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. – Вип. 96. – 337 с.
19. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика / Ред.-упор. : М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2012. – Вип. 103. – 304 с.
20. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство: стильові парадигми композиторської творчості та музично-виконавської інтерпретації, актуальні проблеми музичної педагогіки / Ред.-упор. : М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. – Вип. 107. – 285 с.

Сумарокова В. Композиторська творчість як об'єкт виконавського музикознавства. В статті аналізуються важливі аспекти, що є характерними для розвитку в Україні нового напрямку музикознавства – виконавського. Серед інших актуальних проблем в центрі уваги його авторів – дослідження композиторської творчості з позицій виконавського мистецтва. Підкреслено значення в цьому процесі видань з аналогічною назвою, які з 1999 р. видаються у збірках «Наукового вісника» НМАУ імені П. І. Чайковського кожного року і мають вже 20 книжок.

Ключові слова: виконавське музикознавство, композитор, текст музичного твору.

Сумарокова В. Композиторское творчество как объект исполнительского музыковедения. В статье анализируются важные аспекты, характерные для развития в Украине нового направления музыковедения – исполнительского. Наряду с другими актуальными проблемами в центре внимания его авторов – исследование композиторского творчества с позиций исполнительского искусства. Подчеркнута роль в этом процессе изданий с

аналогичным названием, которые с 1999 г. ежегодно публикуются в сборниках «Научного вестника» НМАУ имени П. И. Чайковского и насчитывают уже 20 книжек.

Ключевые слова: исполнительское музыковедение, композитор, текст музыкального произведения.

Sumarokova V. Composer's creativity as an object of a performing musicology. In article important aspects which characterize the development in Ukraine of a new direction of musicology – performing art are analyzed. Along with other actual problems in the center of attention of its authors research of composer creativity from positions of performing art lies. The role in this process of editions with the similar name which since 1999 are annually published in collections of «Scientific bulletin» of NMA of Ukraine named by P. I. Tchaikovsky is accented and total already 20 editions.

Keywords: musicology of performing art, composer, text of a musical piece.

О. МУРАВСКАЯ

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Ж. Б. ВЕКЕРЛЕНА В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ПАСТОРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Пастораль – один из наиболее показательных жанров европейской и, в первую очередь, французской культуры, сохранявших значимость в различных формах на протяжении 23 столетий. «Пасторали» Ж. Б. Векерлена составляют оригинальную модификацию данной традиции. Широко востребованные в современной учебно-педагогической и концертно-исполнительской практике, они, вместе с тем, не стали пока предметом музыковедческого и исполнительского анализа, что и обуславливает актуальность темы представленной статьи. Её цель ориентирована на выявление поэтико-интонационных и жанрово-стилевых особенностей камерно-вокального творчества композитора в контексте претворения в нём «музыкального модуса пасторальности», а также эволюционных путей названной жанровой сферы.

Этимология термина «пастораль» в его различных языковых формулах всегда была так или иначе ориентирована на различные аспекты претворения многогранной темы взаимодействия человека и

природы (франц. «pastorale», от лат. «pastoralis» – пастушеский). История этого термина неотделима от одного из древнейших архетипов мировой культуры – пастуха. «В архаических культурах пастух связывается с защитой, покровительством, предводительством, высшей властью. Пастух – владыка стад, которые традиционно олицетворяют космические силы; и тогда он предстает как символ верховного божества [...] Образ пастуха подразумевает приобщение к природной мудрости, общение с животными и растениями, связь с небесами и нижним миром» [16, с. 305]. Данный архетип и сопряженный с ним круг образов были положены в основу так называемой буколической (пасторальной) литературы, широко известной в эпоху античности и неоднократно возрождаемой в последующие эпохи.

Рано оформившись в особый жанр поэзии, пастораль впоследствии была представлена и в других видах литературы, в драме, музыке, изобразительном и прикладном искусстве. Пастораль, по мнению М. Щербины, «принадлежит к числу тех художественных феноменов, история существования которых насчитывает не одно столетие, а разновидности и модификации настолько разнообразны, что проблема отнесения того или иного литературного произведения к числу явлений данного типа приводит исследователей в глухой угол. Рожденная в недрах художественного сознания и возведенная на пьедестал высокой поэзии благодаря усилиям Теокрита и Вергилия, пастораль вошла в литературный быт западноевропейского культурного ареала в период позднего Средневековья и Возрождения [...] В литературе Нового времени “престиж” пасторали несколько понизился [...] Своеобразная “реабилитация” пасторальности приходится на конец XVIII ст., а очередной всплеск писательского интереса к пасторальным топосам и мотивам, модифицированным в духе времени, наблюдаем в литературе позднего модернизма (А. Мердок)» [20].

Разнообразие позволяет оценивать пастораль проявлений и как «видовую», и как «родовую» жанровую категорию, претендующую в конечном итоге на определение ее как «метажанра» [8, с. 4], соотносимого с такими явлениями мировой культуры как миф, притча, историческая литература.

Одновременно, необходимо отметить существенную роль собственно музыкального компонента пасторали (изначально «пастушьей песни»), заложенного в её истоках как жанра античной лирики, синкретического по своей природе и осознававшегося в даль-

нейшем на уровне ее родовой черты. «Все развитие пасторали в европейском искусстве находилось под влиянием музыки – и как предмета пасторального дискурса с его характерными сюжетно-образными мотивами (песни пастухов, танцы нимф и сатиров, игра на свирели и других “пастушеских” инструментах), и как составляющей многих жанровых форм» [там же].

Библиография, посвященная пасторали и её художественным проявлениям, достаточно разнообразна. Лидирующие позиции здесь принадлежат литературоведению. Об интересе к поэтике пасторали свидетельствует ряд тематических сборников, охватывающих различные аспекты данной проблематики [4; 10; 11], исследования Л. Баткина [2], Н. Пахсарьян [13], Т. Саськовой [15] и других общепризнанных лидеров в изучении поэтики пасторали.

Литература о музыкальной специфике пасторали не столь многообразна. Она стала предметом пристального интереса лишь в последнее десятилетие в диссертации А. Асфандьяровой [1], в публикациях Е. Корниенко [7], Е. Сакало [14], Т. Тюриной [19]. Характеристика музыкального топоса пасторали представлена также в исследовании Л. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века» [6], будучи вписанной в общий семантико-интонационный контекст музыкальной культуры Европы указанного периода.

Наиболее фундаментальной работой в данной жанровой области можно считать докторскую диссертацию А. Г. Коробовой «Пастораль в музыке европейской традиции: к истории и теории жанра» [8]. В ходе исследования «музыкального модуса пасторальности» в поле зрения автора оказывается широчайший круг произведений, фиксирующих типологические качества пасторали в различные исторические эпохи – древнегреческие буколики и идиллии, средневековая пастурела трубадуров и труверов, рождественская церковная пастораль, а также модификации пасторальной жанровой модели в отечественной и западноевропейской музыкальной практике XVIII–XX ст. Вместе с тем, отметим, что «Пасторали» Ж. Б. Векерлена в конечном итоге не стали в рамках данной работы предметом исследования, но лишь упоминаются как характерный образец анализируемого жанра.

Обобщая исследования названных выше авторов, необходимо отметить, что пасторальная традиция сохраняет актуальность на всех этапах развития европейской культуры. Общеизвестно, что отцами пасторали, точнее ее генетического истока – буколической поэзии –

принято считать Феокрита и Вергилия. Именно им принадлежит приоритет введения имён персонажей-репрезентантов пасторали – пастухов и пастушек (Дафнис, Коридон, Тирсис, Дамотас (Дамон), Хлоя, Филиса (Филида) и др.), которые позднее будут перекочевывать из одного пасторального текста в другой на протяжении двух последующих тысячелетий, в том числе и в культуре Франции XVIII века, ставшей источником вдохновения для Ж. Б. Векерлена (см. ниже).

Сочинения Феокрита и Вергилия, а также их современников объединяет не только тип героев, их имена, но и достаточно четко обозначенное физическое и временное пространство пасторали. «Классическая сцена, на которой разыгрывается пасторальное действие, – так называемое «приятное место» (*locus amoenus*) – окаймленная деревьями и кустами зеленая лужайка на берегу реки или ручья: последние – вместе с пасущимися стадами, нимфами, сивьянами, храмами, возведенными в честь языческих богов, пышными надгробьями и скромными могилами – составляют пасторальный декорум... На оси времени пастораль характеризуется противопоставлением негативно оцениваемого настоящего идеальному прошлому («золотому веку»), или же исторического времени – времени природному...» [12]. Кажущаяся простота и незатейливость образно-сюжетной стороны пасторальных жанров вместе с тем не исключала их смысловой глубины, о чем в свое время писала М. Ю. Соколова: «Имея предметом изображения жизнь пастухов, пастораль должна бы считаться низким жанром. Однако жизнь пастухов в пасторальной поэзии не связана напрямую с реальным миром, а рассматривается в качестве идеала, который помещен в мифологизированном прошлом, поэтому пастораль начинает восприниматься как жанр, «за простотой и незатейливой формой скрывающий нечто, не соответствующее этой простоте» [17, с. 250].

Одновременно, по мнению А. Г. Коробовой, «для формирования европейских пасторальных жанров ведущее значение имели два источника: традиция древнегреческая, восходящая к мифологии, и христианская, восходящая к библейским корням» [8, с. 37]. Анализируя далее взаимодействие выделенных духовно-мифологических «линий» в развитии пасторали, исследователь также предлагает учитывать «...роль третьего компонента, каковым на разных этапах истории пасторального жанра становились местные, почвенные культурные традиции того или иного региона» [там же]. Последний

тезис, на наш взгляд, будет чрезвычайно актуальным именно для французской камерно-вокальной традиции, для которой ориентация на античную культуру, трансформированную в рамках классицизма, а также сохранение преемственной связи с национальной музыкально-поэтической традицией Средневековья (трубадуры, труверы) составит одно из показательных качеств, сохранявших актуальность и в XVIII–XIX ст., в том числе и в творчестве Ж. Б. Векерлена.

История бытования музыкальной пасторали представлена различными жанрами, среди которых выделяется и средневековая пастурела, и ренессансная музыкально-поэтическая пастораль, непосредственно предвосхитившая появление оперы, и пасторальный мадригал. Музыкальная пасторальная традиция в новоевропейской культуре представлена практически во всех жанрах вокально-хоровой, инструментальной, а также и камерно-вокальной музыки, в том числе и французской.

Столь интенсивное развитие данного «метажанра» привело к формированию у новоевропейской пасторали определенного комплекса музыкально-выразительных средств жанрового, фактурного, тонального, тембрового и структурного порядка. Так, жанровый базис пасторали составляет либо итальянская сицилиана, либо французский менуэт, гавот и мюзет, не исключавшие подражание фольклорной традиции. Тональный круг пасторалей часто определен Соль мажором, Фа мажором, До мажором, реже Ля мажором. В фактуре предпочтению однозначно отдается гомофонному изложению. Часто используются тонические органые пункты, в том числе и квинтовые бурдоны, подражающие звучанию волынки. Структурные показатели пасторали (особенно в ее камерно-вокальном варианте) ориентированы на куплетно-строфическую форму, рондо. Одновременно, здесь также существенна роль звукоподражания голосам природы, воспроизведения «звуков очеловеченной природы» (свирель, рожок, фанфары охотников и др.), а также цитат пасторальной музыки из фольклорной и композиторской практики.

Вокальное творчество Ж. Б. Векерлена, на наш взгляд, репрезентирует французский «вариант» пасторальной традиции в его камерно-вокальной «ипостаси», сопряженной с общей типологией данного жанра в его историческом развитии в культуре Франции.

В отечественном музыкознании отсутствует какая-либо литература, посвященная творчеству и общественной деятельности Ж. Б. Ве-

керлена. Краткие сведения о нем находим в Словаре Гроува [22], а также в интернет-изданиях [21]. Ж. Б. Векерлен (Weckerlin) родился 9 ноября 1821 года в Гебвейлере в Эльзасе в семье фабриканта. Изначально он готовился унаследовать профессию и дело своего отца, однако позднее интерес к музыке изменил его жизненные планы. В 1844 году он поступил в Парижскую консерваторию, где учился у Поншара (пения) и Галеви (композиции). В 1849 году Ж. Б. Векерлен закончил консерваторию и посвятил себя композиции и преподаванию пения. Характерно, что первыми опубликованными произведениями автора стали романсы. Одновременно, Ж. Б. Векерлен не без успеха писал и для музыкального театра, а также хоровую и оркестровую музыку [см. об этом более подробно : 22, с. 490–491]. Композитор также долгое время состоял библиотекарем Парижской консерватории и архиварием Парижского общества композиторов (Société des compositeurs de musique). Большая заслуга Ж. Б. Векерлена в истории французской музыки заключается в том, что он собрал и подготовил к изданию несколько сборников французских народных песен, оказавших определенное воздействие и на его вокальный стиль [см. : 21–22]. Активная творческая деятельность Ж. Б. Векерлена, в том числе и в сфере вокальной музыки, приходится на 60–80-е годы XIX века. В противовес многим своим именитым современникам, озабоченным творческими поисками, он предпочитал путь классика, хранителя традиций, что проявлялось не только в стиле его произведений, но и в общественной деятельности. Вероятно, той же приверженностью к порядку, систематизации, а также любовью к французскому фольклору объясняется его пытливый интерес, собиранье и изучение французских народных песен. В конечном итоге названные качества так или иначе сказались и на стиле его знаменитых «Пасторалей», а также иных его вокальных композиций, которые интонационно и стилистически примыкают к названному циклу.

Вокальный цикл Ж. Б. Векерлена предположительно был создан в 1860 году [21]. Он включает в себя 20 песен. Цикл «Пасторали» имеет также подзаголовок «Романсы и песни XVIII века», который можно воспринимать не только как жанровый ориентир для исследователя и исполнителя, но и как указание на эпоху, ставшую стилевой «моделью» для автора.

Большинство текстов песен ориентировано на фольклорные первоисточники. Часть песен связана с текстами французских авто-

ров XVII–XVIII веков. Так, в романсе «Менуэт Экзодэ» Ж. Б. Векерлен обращается к поэзии Ш. С. Фавара, который был известен как французский драматург, либреттист, композитор. В песне «О, свирель» Ж. Б. Векерлен обращается к поэтическому наследию Ж. Ф. Лагарпа (1739–1803) – французского драматурга «школы Вольтера» и теоретика литературы, отличавшегося ригористической приверженностью французскому классицизму XVII–XVIII веков. В одной из наиболее популярных песен цикла «Ах, зачем я не лужайка» Ж. Б. Векерлен апеллирует к тексту Рибутта (Riboutte). Под этим именем фактически подразумевались два французских поэта. Шарль Анри Рибутт (1708–1740) – автор популярных в свое время песенок и куплетов, большинство которых вошло в «Recueil des chansons populaires de la France» (1843), и Франсуа-Луи Рибутт (1770–1834) – драматург, автор нескольких комедий. Наконец, № 12 анализируемого цикла представляет собой композицию «Филис скупая» на тексты Ш. Дюфрени (1657–1724) – талантливого французского комедиографа, писателя и журналиста.

Как видим, названные авторы занимали разнообразные творческие позиции. Но объединяющим всех их фактором выступала не только принадлежность ко французской культуре, главным образом XVIII века, но и неиссякаемый интерес к различным образно-смысловым аспектам французской пасторальной традиции в том её виде, который сложился в обозначенную эпоху. Обогащенное идеями своих репрезентантов, Просвещение актуализировало на новом этапе истории этико-философские ценности пасторали – близость к природе и обращение в качестве главного героя к «простому» («естественному») человеку и акцентирование особого рода гармонии между человеком, природой и всем миром.

Сказанное во многом обусловило определенную трансформацию пасторальной тематики и ее героев. Культура этой эпохи во всем многообразии ее проявлений «...переместила пастораль из буколического лесного пейзажа с его обществом нимф, дриад, сатиров и сильванов в деревню, сняв [тем самым] мифологический строй пасторали, но сохранив ее идиллическую основу изображения, в результате чего сформировалась новая разновидность пасторального жанра, *pastorale rustique* [деревенская пастораль]. В центре такой пасторали образ трогательного простодушья» [8, с. 174]. Таким образом, пастораль эпохи Просвещения, в том числе и в её французской «ипостаси»,

тяготеет к определенной «демифологизации», к воплощению «золотого века» как некоей социальной утопии, идеальной модели гармонично организованного человеческого сообщества.

Обозначенные моменты эволюции «пасторального топоса» очевидны и в образном строе анализируемых «Пасторалей» Ж. Б. Векерлена. На первый взгляд, песни цикла не связаны единой линией сюжетного повествования. Вместе с тем, социальная общность персонажей (пастухи, пастушки, крестьяне), характер их взаимоотношений позволяют выделить некоторые базовые содержательно-смысловые аспекты, объединяющие номера данного вокального цикла.

Главная тема цикла – любовь во всем разнообразии её проявлений – высокая взаимная, безответная, любовь-игра, пикантный диалог-пастурель и, наконец, любовь как жизненный опыт постижения-познания духовной сущности человеческих взаимоотношений. Среди действующих лиц цикла фигурируют пастушки (Лизетта, Аминта, Филис, Нанетта), пастухи, шалун-Амур. В одной из песен («Нанетта») упоминается также имя легендарного певца-пастуха Тирсиса из произведений Феокрита. При этом прослеживаются явные аналогии между героями Феокрита и песней Ж. Б. Векерлена. Мифический персонаж первого из них славен, как известно, своими песнями о Дафнисе, умершем от неразделенной любви. У Ж. Б. Векерлена Тирсис, разлученный с возлюбленной Нанеттой, сам фактически уподобляется Дафнису. Характерно, что данному герою и другим персонажам цикла сопутствуют и музыкальные символы пасторали – поющая свирель и звонкий тамбурин как наследники античной пасторальной традиции.

С пасторальным топосом связано также и физическое пространство, в котором протекает жизнь героев песен и романсов Ж. Б. Векерлена. Его олицетворением выступают «прекрасные места», но не мифической страны Аркадии (как в античной мифологии), а вполне реального мира, символизирующие собой некую высокую гармонию, составной частью которого становится и человек. Это прекрасные лесные лужайки, где пастух находит свою пастушку; «светлый пруд», в котором отражаются небеса и вся вселенная; «тенистый сад», как будто созданный для романтических свиданий влюбленных и т. д. Особое место здесь занимает символика леса – места разнообразных тайн, неожиданных встреч, которые могут изменить судьбу человека. Лес – это не только «храм природы», но и символическое запечат-

ление самой жизни, постижение которой (как и путь через лес) требует определенного жизненного опыта. Характерно и время действия песен и романсов анализируемого цикла, сосредоточенное, главным образом, на теплом, ясном времени года и ожидании-призывании весны («Приди поскорее, весна»).

Одновременно, чрезвычайно важной смысловой составляющей данного цикла можно считать его морально-дидактический аспект. Открытию молодыми людьми прекрасного, но непростого мира любви здесь сопутствует духовное (но отнюдь не навязчиво-поучающее) назидание старшего поколения («Девы, спешите», «Мама, что такое любовь», «Всему свой срок», «Не забудьте, детки»).

Интонационно-стилевые, жанровые и фактурные параметры песен и романсов вокального цикла Ж. Б. Векерлена также соответствуют базовым показателям пасторального музыкального топоса, сложившегося в европейской музыкально-исторической практике XVII–XIX ст. (см. выше).

Открывается цикл песней «Лизетта встала», символически повествующей об истории незадачливой любви юной Лизетты, гулявшей в лесу, слушавшей соловья и встретившей «шалуна Амура», чары которого быстро развеял отец героини песни. Произведение написано в куплетной форме, ориентированной на обобщенную передачу идеи текста. При этом очевидна опора Ж. Б. Векерлена на жанровые признаки гавота (Moderato, 2/2), придающего песне-повествованию неспешный, неторопливый характер. Доминирующая мелодия вокальной партии дублируется и у фортепиано. Показательно использование в песне тональности Фа мажор и длительных тонических органнх пунктов, связывающих конкретно это произведение с типологией пасторали, а также и с фольклорной традицией.

Иная по характеру песня-портрет «Амур улетит», характеризующая шаловливого, непостоянного и, вместе с тем робкого и пугливого спутника любви. В отличие от предельно обобщенного предыдущего номера, здесь, при всей простоте средств музыкального выражения, наблюдается стремление композитора к звукоизобразительности и тонкой детализации в запечатлении поэтического текста. Сказанное относится как к вокальной, так и к фортепианной партии. Последняя уже в небольшом 4-тактовом вступлении воссоздает образ этого непостоянного мифического существа, которое, вместе с тем, тесно связано с жизнью людей. В коротких мотивах в среднем регис-

тре с резким чередованием динамики и неожиданных фигурационных взлетах угадываются и жанровые признаки скерцозности, активно освоенной в подобном образном качестве именно в эпоху романтизма. Вокальная партия данной композиции фактически балансирует между собственно песенностью, показательной для крайних разделов, и игривой скерцозностью средней части произведения, воспроизводящей резвый смех и шалости Амура в виде виртуозных фигураций.

Яркий контраст составляет образ и музыкальное «решение» следующего номера – «Менуэт Экзодэ». Его смысловую сущность можно определить как пейзаж-созерцание прекрасной картины природы, символизирующей гармонию мира и вселенной. Характерно, что образ красоты и совершенства природы Ж. Б. Векерлен запечатлевает, опираясь на типологию менуэта – «короля танцев и танца королей» в XVIII веке. При этом «достоверность картины» в духе Просвещения существенно дополняет тема-цитата менуэта популярного в XVIII веке французского композитора Экзодэ из трио-сонаты ор. 2, № 1 (1751). В данном случае это не просто цитата, но воспроизведение приема, который А. Коробова обозначила как «цитатный топос». Его назначение заключается в максимальном приближении к стилистике музыкального языка воспроизводимой эпохи (в данном случае, XVIII века). Вместе с тем, показательна образно-смысловая и жанровая связь, в соответствии с которой образ природной идиллии соотносится с типологией танца, который в рамках культуры Просвещения символизировал умеренность, галантность, обходительность, т. е. те качества, которые были высоко ценными и идеальными для данной эпохи [см. об этом более подробно : 5].

Четвертая песня «О, свирель» в виде куплетной песни воспроизводит (главным образом, через фортепианную партию) один из звуковых символов пасторальности – свирель, как один из атрибутов духового инструментария, сопутствовавшего с древнейших времен пастухам. Красочным свирельным фиоритурам в песне Ж. Б. Векерлена также сопутствуют бурдонные волыночные басы, репрезентирующие пасторальный топос, дополняемый, одновременно, цитатой из Монсиньи, на что указывает подзаголовок песни.

Еще одной песней-цитатой можно считать № 5 «Ах, зачем я не лужайка», где композитор, опять-таки, апеллируя к жанру менуэта и музыке Дж. Перголези, воспроизводит лирический вариант идиллии

«человек – природа». Ладово-интонационная сторона песни отражает неоднозначность ее образно-смысловой специфики. С одной стороны, музыкальный материал фортепианного вступления и вокальной партии ориентирован на воспроизведение музыкально-риторической фигуры «круга» как знака совершенства (прекрасная пастушка на фоне гармоничной картины природы). С другой стороны, эта идиллия пока, вероятно, недоступна герою, что вызывает его непрерывные сетования, обобщенные в семантике ламентозного соль минора.

Зато следующая песня цикла «Споём про то, как любит Жан» представляет собой реализованную идиллию взаимной любви, для которой и «скромная хижина» равнозначна «златому дворцу». Ее музыкальными аналогами выступает песенно-танцевальная жанровая основа, Соль мажор, энергичный темп, размер 6/8, обобщенно (без детализаций) воссоздающими атмосферу счастья, «рая в шалаше».

Две последующие песни – «Пастушка-резвушка» и «Аминта» – это своеобразные музыкальные портреты героинь, раскрываемые сквозь призму оригинального синтеза песни с танцевальными жанрами. Так, первая из них представляет образ холодной ветреной кокетки, для которой любовь – лишь игра. Жанровой основой этого номера выступает мюзет с сопутствующими волыночными басами. Вторая же песня имеет подзаголовок «Тамбурин», подразумевающий не только использование популярного во французской практике ударного инструмента, но и воспроизведение типологических качеств широко известного французского танца с одноименным названием, отличавшегося энергичным характером и исполнявшегося, как правило, в сопровождении тамбурина и флейты. Его характерной особенностью выступает также чередование мажорных и минорных разделов. Обозначенные качества встречаем и в «Аминте» Ж. Б. Векерлена. Смысл песни фактически сосредоточен на теме приглашения на свидание в прекрасном тенистом саду, словно созданном для любовных встреч. Задор и эмоциональный «заряд» тамбурина во многом соотносимы и с «энергией призыва» кавалера, предлагающего отбросить все предрассудки и радоваться собственному счастью. В данном «смысловом мотиве» проступает столь показательное для французской культуры XVIII века переплетение «темы игры пастуха и пастушек» с духовным и «философским либертинизмом» [18, с. 293].

Последующая часть цикла знаменует собой его морально-назидательную сторону, а также усвоение его героинями жизненного опы-

та старшого покоління. Некоторые из песен имеют жанровые и интонационные переключки с уже звучавшими ранее. Подобный прием символизирует не только стремление автора к интонационно-смысловому единству цикла, но и «цикличность» жизненного пути человека, обретающего собственный опыт и в определенный момент передающего его последующим поколениям. Так, № 9 «Девы, спешите» переключается с жанрово-стилевой основой «Пастушки-резвущки» (мюзет). Аналогичного рода образно-смысловые параллели встречаем и в рондо «В лес одна уж не пойду», соотносимым с песней № 1. Песня № 14 с подзаголовком «Тамбурин» и в образном, и в интонационном плане имеет аналогии с анализированной песней «Аминта» (№ 8).

Важное место в данной части цикла занимают также песни-сценки, в рамках которых серьезность и возвышенность пасторальной тематики дополняется ее гротескно-комическими метаморфозами житейского порядка. В одном случае, – это опирающийся на жанровые признаки менуэта рассказ о «Скупой Филис», дорого оценивающей каждый свой поцелуй и в конечном итоге остающейся ни с чем. В другом случае, – это упоминавшийся выше Тирсис («Нанетта»), горю неразделенной любви которого вторят и его верный пес, и овцы. Названные песни дополняет «Лизетта», структурно-интонационные параметры которой ориентированы на пастурель (но без диалога).

Из песен-назиданий выделяется № 10 «Мама, что такое любовь», представляющая собой искренний монолог-признание дочери, открывающей душу матери иверяющей ей свои самые сокровенные думы о первой любви. Запев и припев песни выделены одноименными тональностями – ре минором и Ре мажором. Аккордовые репетиции фортепианной партии отчасти напоминают хоральную фактуру, определяя эмоционально-доверительный тон высказывания песни-исповеди.

Оригинальным представляется и завершение данного цикла Ж. Б. Векерлена песней «Не забудьте, детки». Её текст представляет от имени человека старшего поколения – бабушки. Четыре куплета песни – это не только завет молодому поколению не терять времени понапрасну и наслаждаться счастьем и молодостью, но и воспоминание (не без юмора) о собственной жизни, в которой было место и Амуру, и свадьбе, и всем «прелестям» семейной жизни, и, наконец, «радостям» старости. Комизм ситуации проявляется здесь в

том, что «старческое» наставление представлено в виде энергичной песни-танца с квинтовым бурдоном.

Таким образом, приведенный выше анализ образно-смысловой и жанрово-интонационной сторон цикла Ж. Б. Векерлена позволяет говорить о своеобразном преломлении в нем в середине XIX века пасторальной традиции. Одновременно, поэтико-интонационная, исполнительская и стилиевая специфика анализируемого цикла обнаруживает также точки соприкосновения и со стилистикой бидермайера, характеризующейся тяготением к миниатюризму мышления, предельной простотой выражения, соотносимой нередко с высокой простотой музыки церковного обихода либо с фольклорной традицией, ориентацией на традиции аматорского дилетантского музицирования либо на их стилизацию в профессиональном творчестве [см. более подробно об этом : 9].

«Пасторали» Ж. Б. Векерлена, при всем их своеобразии и неповторимости, на наш взгляд, в определенной мере могут быть соотносимы с французской камерно-вокальной «моделью» бидермайера. Если для Ф. Шуберта и Р. Шумана бидермайер был сопряжен с традициями немецко-австрийской Lied, то для Ж. Б. Векерлена, учитывая его опыт активной работы по собиранию отечественных народных песен, подобным ориентиром стала стилизация и творческое воспроизведение французской фольклорной и камерно-вокальной традиции XVIII века. Миросозерцание героев его «Пасторалей» являет собой гармонию-идиллию мира, природы и человека. Главные персонажи – пастухи и пастушки, вступающие в большую жизнь, впервые соприкасающиеся с высоким чувством любви, большей частью являются олицетворением упоминавшегося выше «трогательного простодушия», соотносимого с качествами бидермайеровских персонажей. Серьезность и одновременная простота подачи главной темы цикла – любви, соседствует здесь с ненавязчивым назиданием, передачей духовного опыта старшего поколения младшему и юмором. Особого рода простота музыкального языка анализированного цикла Ж. Б. Векерлена делает его доступным как для любителя-аматора, так и для профессионала. Скромные по масштабам и выразительным средствам, «Пасторали» Ж. Б. Векерлена, чрезвычайно популярные в вокально-исполнительской практике, тем не менее, обобщают одну из интереснейших страниц духовной и музыкальной культуры Франции середины XIX века, ибо, по словам Дж. Рейнолдса, «совершенное ис-

кусство не нарочито; нечто в нем скрытое, производит эффект, оставаясь невидимым» [цит. по : 3, с. 15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. И. Асфандьярова. – Уфа, 2003. – 20 с.
2. Баткин Л. М. Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якопо Саннадзаро) / Л. М. Баткин // Проблемы итальянской истории : [сб. статей]. – М. : Наука, 1983. – С. 226–255.
3. Баур Э. Г. Рококо / Эва Гесин Баур ; [ред. Инго Ф. Вальтер]. – М. : Tashen / Арт-родник, 2007. – 96 с.
4. Историческая поэтика пасторали : [сб. науч. трудов]. – М. : МГГУ имени М. А. Шолохова, 2007. – 143 с.
5. Кириллина Л. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века [Электронный ресурс] / Л. Кириллина. – Режим доступа к документу : www.21israel-music.com/Galante.htm
6. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – Ч. III : Поэтика и стилистика. – 276 с.
7. Корниенко Е. Жанр «Melodie» в вокальной культуре Франции рубежа XIX–XX веков (на примере цикла «Семь мелодий» Э. Шоссона) / Е. Корниенко // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 1 (6). – С. 157–159.
8. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к истории и теории жанра : дисс. ... док. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. Г. Коробова. – М., 2007. – 453 с.
9. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури / О. В. Муравська. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – Вип. 1. – 214 с.
10. Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем : [сб. науч. тр.] / отв. ред. Ю. Г. Круглов. – М. : Альфа, 1999. – 144 с.
11. Пастораль – Идиллия – Утопия : [сб. науч. тр.] / отв. ред. Т. В. Саськова. – М. : Альфа, МГОПУ, 2002. – 165 с.
12. Пастораль [Электронный ресурс]. – Режим доступа к документу : www.megabook.ru/article.asp?AID=660345
13. Пахсарьян Н. Т. Миф, пастораль, утопия: к вопросу о дифференциации и взаимодействии литературоведческих понятий / Н. Т. Пах-

- сарьян // Миф. Пастораль. Утопия. Литература в системе культуры : [мат. науч. межрег. семинара]. – М. : МГОПУ, 1998. – С. 12–24.
14. Сакало О. Пастораль – рай, утраченный романтизмом / О. Сакало // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. – Вип. 89. – С. 506–523.
 15. Саськова Т. В. Пастораль в русской литературе XVIII – первой трети XIX века : автореф. дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01 – «Русская литература» / Т. В. Саськова. – М., 2000. – 42 с.
 16. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. Н. Н. Рогалевич. – Мн. : Харвест, 2004. – 512 с.
 17. Соколова М. Ю. Пасторальный текст в поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай» – синтез античного и христианского / М. Ю. Соколова // Вестник Чувашского университета. – 2008. – № 3. – С. 249–252.
 18. Соколов М. Н. Пастух / М. Н. Соколов // Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. ; [Гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 2. : К – Я. – С. 291–293.
 19. Тюрина Т. Н. Трансформация пасторальных символов в сонатах ор. 2 Л. ван Бетховена / Т. Н. Тюрина // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 4. – С. 317–326.
 20. Щербина М. Ренесансна модель західноєвропейської пасторалі у світлі наукових досліджень: історичні ракурси проблеми / М. Щербина [Электронный ресурс]. – Режим доступа к документу : www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Visnyk18/articles/365cherbina.pdf
 21. Weckerlin Jean-Baptiste [Электронный ресурс]. – Режим доступа к документу : en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Weckerlin
 22. Weckerlin J. B. // Grove's Dictionary of music and musicians : in 5 vol-s. – N.-Y. : The Macmilan company, 1910. – Vol. V : T – Z and Appendix. – P. 490–491.

Муравская О. Жанрово-стилевые и исполнительские аспекты вокального творчества Ж. Б. Векерлена в контексте французской пасторальной традиции. Статья посвящена рассмотрению поэтико-интонационных и жанрово-стилевых особенностей камерно-вокального творчества Ж. Б. Векерлена в русле претворения в нём «музыкального модуса пасторальности».

Ключевые слова: пастораль, модус пасторальности, французская пастораль, песня, романс, бидермайер.

Муравська О. Жанрово-стильові та виконавські аспекти вокальної творчості Ж. Б. Векерлена в контексті французької пасторальної традиції. Стаття присвячена розгляду поетико-інтонаційних та жанрово-сти-

льових особливостей камерно-вокальної творчості Ж. Б. Векерлена в руслі втілення у ній «музичного модусу пасторальності».

Ключові слова: пастораль, модус пасторальності, французька пастораль, пісня, романс, бідермаєр.

Muravskaya O. Genre-style and performing aspects of vocal creativity of J. B. Weckerlin in a context of the French pastoral tradition. The article is devoted to consideration of poetic-intonational and genre and style features of chamber and vocal creativity of J. B. Weckerlin in line with realization in it «a musical mode of pastorality».

Keywords: pastoral, mode of pastorality, the French pastoral, song, romance, Biedermeier.

3. ЛАВРОВА

ДИРИГЕНТСЬКА ТРАКТОВКА МЕЛОДІЇ ЯК СТРУКТУРНОГО ПРИНЦИПУ МУЗИЧНОЇ СТАТИКИ В КАНТАТІ ДЛЯ ХОРУ А'САРЕЛЛА В. СИЛЬВЕСТРОВА НА ВІРШІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Майже двадцять років кантата В. Сильвестрова для хору на слова Т. Шевченка (1977) чекала на виконання в Україні. З партитурою твору композитор обійшов усі хорові колективи – і всюди отримував відмову, адже вірші «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами» були дуже небезпечними для того часу, – це були позивні радіо «Свобода» [13, с. 99]. Впродовж усього цього часу В. Сильвестров не звертався до хорової творчості. Тільки 1995 року, після виконання кантати на вірші Шевченка капелою «Думка» під орудою Євгена Савчука композитор напише «Диптих» («Отче наш» і «Заповіт» на текст Т. Г. Шевченка). А після «Диптиху» створить ще кілька хорів на вірші Кобзаря – «Елегію» (1996), «По діброві вітер виє» (2004) – залишаючи хоровий жанр на маргінесах своєї творчості. Лише знайомство з керівником хорового колективу «Київ» М. Гобдичем знову скерує інтерес композитора до хорового жанру [16].

Метою статті є виявлення у способі виконавського прочитання інтонаційних особливостей мелодичних принципів організації ста-

тичної драматургії на прикладі аналізу кантати В. Сильвестрова на вірші Т. Шевченка у диригентській інтерпретації Є. Савчука.

Кантата для мішаного хору а'capella на слова Т. Шевченка «Думи мої» В. Сильвестрова з'явилась 1977-го р. майже водночас із появою вирішального для формування нової стильової системи композитора вокального циклу «Тихі пісні» (1974–1977). На думку М. Нестьєвої, в кантаті на слова Т. Шевченка відбувся «вихід у нову образну сферу» [11, с. 120]. Можливо, новизна цієї образної сфери пов'язана з очищенням від стереотипів жанрового змісту через впровадження нового типу драматургічної статичності.

Називаючи кантату «іконою для слуху», композитор говорить про такий тип композиції, де все дається, начебто, одразу: «Певний цілісний, але від початку неохопний образ повертається різними гранями, щоразу постаючи в новому світлі» [13, с. 19–20]. «На перший погляд, вона статична, але насправді [...] дуже багатопланова, так організована, що там одночасно присутня і одна подія, й інша» [15, с. 11]. В «іконній композиції» все подано в натяку, все присутнє одночасно. «У процесі розгортання цієї концепції розпросторюється те, що було наявним первинно» [13, с. 90]. Зі слів автора, очевидно є пісенна природа статичної драматургії, основа якої – мелодична логіка музичного розвитку: «Перша і третя частини – тиха музика, середня – голосна. Але всі три частини об'єднані однією мелодією [...] Виходить ніби портрет Шевченка, він одночасно і печальний, і гнівний, однак один і той самий. Ось у цьому і полягає іконність...» [там само, с. 98]. «Тут є потрапляння у Шевченківський текст. Якщо все це виявити, то буде інший смисл, не той, що у “Кавказі” Людкевича. У Людкевича не в Шевченку річ, там просто музика пізньоромантична. А тут – потрапляння у текст» [там само, с. 100].

«Іконна» драматургія кантати на слова Т. Шевченка передбачає єдність усіх трьох частин. Крайні тихі, камерно-елегіїні частини об'єднують спокійним саявом гнівний та строгий лик поета у центральному розділі кантати, написаному крупними гетерофонними та унісонними лініями макробагато голосної фактури, які динамічно переосмислюють провідну мелодію першої частин.

«Потрапляння у текст» (В. Сильвестров) в кантаті на слова Т. Шевченка зумовлює прояв мелодичної логіки поетичного тексту на усіх рівнях композиції. Адже, як відомо, поетична структура слова відіграє важливу роль у відродженні мелодії в творах пізнього стилю