

Калашник М.П.

доктор мистецтвознавства, професор кафедри виконавської майстерності та оркестрової підготовки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди, Заслужений діяч мистецтв України

ПРОФЕССИОНАЛЬНО- ТВОРЧЕСКИЙ ТЕЗАУРУС КОМПОЗИТОРА

Аннотація. *Рассматривается тезаурусный аналитический подход, сущность которого состоит в изучении композиторского творчества как семантического поля, составляющего художественный мир автора.*

Ключевые слова: *музыкальный тезаурус, композиторский тезаурус, культура, школа, информация, семантическое поле, информационное пространство, акустически-звуковая среда, внемузыкальное, свое и чужое, интонация, музыкальное искусство, музыкальное произведение, музыкальный текст.*

Анотація. *Калашник М.П. Професійно-творчий тезаурус композитора. Розглядається тезаурусний аналітичний підхід, суть якого полягає у вивченні композиторської творчості як семантичного поля, що становить художній світ автора.*

Ключові слова: *музичний тезаурус, композиторський тезаурус, культура, школа, інформація, семантичне поле, інформаційний простір, акустично-звукове середовище, позамузичне, своє та чуже, інтонація, музичне мистецтво, музичний твір, музичний текст.*

Annotation. *Kalashnik M.P. Professionally creative thesaurus of composer. Thesaurusnyy is examined analytical approach, essence of which consists of study of composer's creation as the semantic field, making the artistic world of author.*

Key words: *music thesaurus, composer thesaurus, culture, school, information, semantic field, information space, acoustic-sound ambience, non-musical, inner and outwardly, intonation, music art, work of music, music text.*

Цель статьи состоит в изучении композиторского творчества как семантического поля.

Постановка проблемы. Подобно любой личности композитор живет в мире звуков. Однако в противовес индивиду, не обладающему даром создавать музыку, не только он пребывает в звуковой среде, но и она обитает в нем. Если исходить из этимологии слова «композитор», определяемый им субъект не столько «сочиняет», сколько «компонует» – складывает, комбинирует. Даже самые смелые звуковые фантазии имеют под собой почву, опору в тезаурусе.

Несмотря на возможность освещения различных аспектов тезауруса, они объединены общим аналитическим подходом, который можно определить как тезаурусный. Его суть заключается в осмыслении количественных и качественных показателей знаний, которые образуют семантическое поле художественного сознания композитора, то есть его тезаурус, отраженный в создаваемых им произведениях. Тезаурусный подход предполагает также изучение источников и способов получения этих знаний, понятиями «памяти», чужого и своего в тезаурусе, механизма присвоения композитором опыта музыкального искусства, шире – познания и культуры. Постижение всех факторов в их сложном взаимодействии, составляющих персональный тезаурус композитора как личности, раскрытие многоступенчатого процесса опосредования жизненных впечатлений и переживаний, биографических моментов, окружающей среды во всей ее полноте и их превращение в интонационно-звуковой образ – музыкальное произведение, требует специального рассмотрения. Одно из положений, выдвинутых теорией информации и нашедшее применение в лингвистике, касается возможности толкования тезауруса как «мира». Расшифровка этого понятия по отношению к композитору привела к выдвиганию формулировки «мир композитора» и выявлению его составляющих. К ним относятся:

- чужие музыкальные идеи;
- воплощение их автором в конкретных музыкальных текстах;
- вызванные ими эмоциональные и эстетические впечатления;
- персональный и чужой деятельностный и профессиональный опыт;
- собственные представления о музыке как таковой и ее многообразных проявлениях;
- творческое отношение к полученной информации;
- индивидуальные находки, излюбленный круг композиционно-драматургических, формообразующих, технологических средств;
- авторская эмоционально-образная шкала;
- жанровые предпочтения.

Высказанные соображения позволили представить композиторский тезаурус и тезаурус музыкальной культуры как перманентный процесс удержаний знаний и их переоценки, взаимодействия своего и чужого, причем чужое постоянно присваивается, напротив, свое отчуждается с целью его критического осмысления. В результате выявленного процесса каждое новое творение оказывается инобытием композиторского

Надійшла до редакції 13.03.2012

тезауруса (аналогично – музыкальной культуры), закрепленного в «документе» – музыкальном тексте. Этим объясняется свободная «миграция» музыкальных идей в пространстве тезауруса, приводящая нередко к поразительным совпадениям, не имеющим преднамеренного характера и не воспринимающихся чужеродным «телом» в стилистически едином организме. Сам музыкальный текст есть результат взаимодействия хранящихся в сознании автора знаний и его персональной креативной воли. Отсюда музыкальный текст раскрывается задокументированным знанием композитора, имеющим тенденцию к обновлению и переоценке.

Предложенные методологические положения апробируются на материале сочинений, по преимуществу ранних, молодого современного композитора А. Лубченко. В этой связи обосновывается тезис о самоценности сочинений талантливого творца на всем протяжении его композиторской жизни, включая опусы, послужившие мощным стартом для быстрого мужания. Изучение первой «тетралогии» инструментальных концертов А. Лубченко, избранных в качестве предмета аналитического освещения, привели к выводу о поисках ясно обозначившейся творческой личностью адекватных сложившемуся художественно-эстетическому *credo* способам высказывания. Однако отсутствие собственной, сугубо индивидуальной системы персонального языка, созвучность своего «я» музыкантам прошлого, прежде всего, Д. Шостаковича привели к использованию чужих интонационных и композиционно-драматургических формул под знаком их авторского преломления, что лишило возникающие сочинения откровенной подражательности в силу ясно мотивированного отбора нужных для самовыражения элементов. Вторая концертная «тетралогия» А. Лубченко дала повод для констатации расширения композиторского тезауруса их автора с захватом тех единиц тезауруса музыкальной культуры, которые ранее не входили в его «мир». При этом установлено, что происходило не только пополнение знаний и их активизация, внося совершенно новые обертоны в этот «мир», но и их сличение с уже освоенными, в результате чего произошло взаимопроникновение разных явлений на основе их смежности. Например, полифоническое мышление и длительность интонационного развертывания, «услышанные» у Д. Шостаковича, обнаружили свою близость барочным. С еще большей последовательностью выявленная тенденция обозначилась в третьей «тетралогии» концертов. В совокупности вторая и третья «тетралогии» позволили отметить прогрессирующее стремление к нахождению собственного слова и вместе с тем – к совершенствованию технологических ресурсов, что особенно важно в силу одновременности приобретения базовых знаний и практики сочинения. В таком контексте сохраняющие значительный удельный вес «похожести» начинают восприниматься органичной частью индивидуального «мира» композитора, то есть приобретают печать его творческой личности. Тем самым музыкальные знания утрачивают объективность и превращаются в личное достояние автора. Профессионально-творческий те-

заурус композитора складывается из стабильной и мобильной частей. Первую составляют базовые знания, полученные в процессе специального образования, благодаря которым происходит овладение музыкальным языком и технологическими средствами организации интонационно-звукового времени-пространства. Они не только позволяют приобрести необходимый комплекс профессиональных навыков, но и приобщить молодого музыканта к социокультурному и художественно-эстетическому опыту, вследствие чего происходит становление самого субъекта обучения. Другая часть профессионально-творческого тезауруса композитора имеет мобильный характер и охватывает знания, постоянно пополняющие авторскую «копилку». Побудительными причинами их появления служат эволюция личности как саморегулирующейся системы, присущий творческому индивиду инстинкт познания, динамика окружающей среды, в том числе, музыкальной, непосредственное или опосредованное общение со слушателями и исполнителями. При этом происходит постоянное сличение вновь полученной информации с уже имеющейся, вследствие чего базовые знания также могут подвергаться переоценке. Таким образом, профессионально-творческий тезаурус композитора, сохраняя структурированность, открыт для инфообмена с внешним миром. Учитывая, что создание образцов так называемой академической музыки требует высокой технической оснащенности, возникает необходимость рассмотреть соотношение понятий тезауруса и мастерства. Особое внимание в этой связи уделяется понятию школы – как принадлежности определенной творческой традиции, так и способа приобретения и освоения знаний. Возникает ряд вопросов, подлежащий рассмотрению и осмыслению. Прежде всего, необходимо дать определение понятию профессионального и музыкального тезаурусов, адаптируя с этой целью данные информатики и гуманитарных наук. Так как тезаурус есть способ систематизации знаний и сами знания, возникает потребность его сопоставления с понятиями наследия, традиции, культуры. Для выделения тезауруса из этого ряда необходимо рассмотреть его структуру и свойства. Следующим шагом исследования профессионального тезауруса представляется круг вопросов, связанных с изучением путей формирования музыкального тезауруса творческой личности композитора. Здесь снова актуализируется понятие школы – уже не в теоретико-методологическом, а более узком, специальном значении: как образование комплекса профессиональных качеств, одним из которых предстает система знаний музыки и о ней. Наконец, последний круг познания профессионального тезауруса выводит на уровень научного эксперимента: изучение роли данного феномена в становлении молодого композитора на разных этапах. Одним из условий проведения эксперимента является творчество нашего современника, профессиональное взросление которого автор наблюдал на протяжении многих лет – от самого истока (начала учебы в Харьковской средней специальной музыкальной школе-десятилетке) до настоящего времени, когда выпускник Санкт-Петербургском, консерватории Антон

Лубченко находится на пути к публичному признанию и композиторскому успеху.

Результаты исследования. История музыки XIX века, то есть, периода, когда высокой ценностью обладала новая, необычная музыкальная мысль, знает немало примеров скрытых цитат и заимствований, никак не связанных с сознательным проявлением авторской воли. И это не просто результат обращения к «интонационному словарю эпохи» (Б. Асафьев), поскольку представленные в качестве своих музыкальные идеи имеют не общеупотребительный, а именно характер. Встречаются поразительные случаи, когда композитор, чья музыкальная тема обнаружила очевидное сходство с чужой, настаивает, что никогда не слышал «оригинал». Изучение подобных курьезов, отслеживание «биографии» оказавшейся вторичной мелодии представляет специальный интерес и может составить предмет особого исследования. Выскажем предположение, что невольно заимствованная музыкальная идея пришла в сознание композитора кружным путем: через ряд опосредующих аналогий и ассоциаций, которые, напомним, составляют одну из главных пар-оппозиций тезауруса. Исходя из сказанного, следует вывод, что композитор особенно нуждается в культивированной музыкальной среде, что не означает его изоляции от звуковой стихии, так как она есть часть живой действительности, питающей творческую личность, фильтруясь в его сознании либо выступая в качестве средства решения определенной художественной задачи, и, в конечном счете, не позволяющей ему уединиться в мире чистой эзотерики в обществе высоколобых жрецов искусства и узкого круга посвященных. Понятие «школа» подразумевает непосредственную передачу профессионального, творческого, гуманитарного опыта и разнообразных знаний от педагога к ученику (Ж. Дедусенко, Н. Маслова – этот момент важно подчеркнуть в силу экспериментов, направленных на полную технизацию учебного процесса), без которой невозможна инкультуризация (Н. Маслова) личности как таковой и творческой в особенности. Обратившись к истории музыкального искусства, нетрудно убедиться, что ранние композиторские гении получили мощный воспитательный и образовательный заряд уже в раннем детстве. Общеизвестна судьба В. А. Моцарта-вундеркинда, чьим наставником неизменно оставался его отец, автор знаменитой школы игры на скрипке, незаурядный композитор и, быть может, один из самых великих педагогов в истории музыкальной культуры – Леопольд Моцарт, за советом к которому обращался уже состоявшийся композитор Моцарт-сын. Показательны также примеры Ф. Мендельсона, Ф. Листа, а в минувшем столетии – С. Прокофьева. И каждый из названных творцов обладал рано сформировавшимся тезаурусом, который, пополняясь, сохранял исходную сетку значений и ценностей. Так, В. А. Моцарт поражает своим универсализмом, Ф. Мендельсон – высокой дисциплиной мышления и естественностью мастерства, Ф. Лист – феноменальным владением инструментом и уникальной эрудицией, С. Прокофьев – ясностью высказывания и классической отточенностью формы при

всех его смелых новациях в области гармонии и оркестровки. Это происходит благодаря системному, целенаправленному, осуществляемому по определенному плану образованию, под которым в данном случае понимается формирование музыкального тезауруса, составляющего фундамент всей творческой деятельности композитора и просвечивающий в создаваемых им произведениях. В этом плане совокупность созданных автором сочинений служит «документальным» выражением его музыкального тезауруса. Тем самым, знания обнаруживают свою прагматическую направленность, образуя оперативное поле художника. Таким образом, различаются музыкальный тезаурус композитора как частного лица, персоны, и как творца. Между ними нет непроходимой грани, однако именно культивированная часть музыкального тезауруса составляет базисную основу его сочинения. Это происходит даже в тех случаях, когда, композитор намеренно воспроизводит «сырой материал» окружающей среды, как это происходит, например, в творчестве Г. Малера, В. Берга, Д. Шостаковича, А. Шнитке, поскольку изъятый из бессознательного (неосознанного) слоя тезауруса тематизм служит задачам высокого искусства, то есть приобретает осознанный характер. Это одна из форм традиции, поскольку в недрах школы происходит отбор, хранение и передача информации, и одновременно – тезауруса. Вместе с тем, композиторская школа составляет часть тезауруса культуры и принадлежащего ей музыканта. Школа расставляет систему эстетических (образно-смысловая направленность, музыкальный язык, логические и технические операции и пр.) знаков, служащих ориентирами в мире музыки и дисциплинирующих творческое сознание автора. В современной культурной ситуации полной свободы композиторской воли, смешения тезаурусов различных национальных и континентальных ареалов и «музык», звуковых систем и технологий феномен композиторской школы обнаруживает симптомы центробежности, а период её «прохождения» молодым музыкантом сокращается, что создает впечатление «смерти» школы. Тем не менее, она по-прежнему остается частью тезауруса культуры, шире – ноосферы современности. В XVII – XIX вв. ее значение было очень велико, примером чему может служить множество трактатов и «Школ», обобщающих композиторский и исполнительский опыт и содержащих рекомендации практикующим музыкантам. Отметим также сосуществование так называемых «веймарской» и «лейпцигской» композиторских школ второй половины XIX ст., и – с иными показателями понятия «школа» – так называемую «нововенскую» школу прошлого века.

Обратимся к вехам становления музыкального тезауруса композитора Антона Лубченко. Антон Лубченко (1985 г.р.), уроженец России, детство и отрочество провел в Украине. Музыкальное образование начинал в ДМШ продолжил в музыкальной средней специальной школе-десятилетке Харькова и музыкальном лицее при Санкт-Петербургской консерватории, которую закончил с блестящими творческими результатами. На студии «Останкино» (г. Москва) режиссером Д. Лавриненко о нем снят фильм «Человек

апреля» – неоднократный призер международных кинофестивалей (Выборг, Вроцлав, Москва и др.). Пишет много музыки по заказу: к фильмам «Ракушка» и «Сумерки», синемафонию «Армянский завет» в память жертв геноцида 1915 г., струнную симфонию, посвященную гибели группы С. Бодрова в Кармадонском ущелье и др. Он автор многочисленных, сочинений в разных жанрах, его опера «Маугли» стала репертуарной в оперном театре Владикавказа. Он неоднократный призер различных композиторских конкурсов. Часто гастролирует в качестве пианиста (Китай, Франция, Россия). С ним заключено несколько перспективных зарубежных контрактов. Он востребован как дирижер. Имеет обширную прессу. Считается одним из самых многообещающих молодых композиторов России. Гражданин Украины, не порывающий связи со страной, где начинался его творческий и фактически жизненный путь. В раннем возрасте – значительная роль стихийно-бессознательного (соприкосновение со звуковой средой маленького провинциального городка в Харьковской области), отчасти целенаправленного (слушание в записи музыкальной классики, собственное исполнение технически несложных сочинений В.А. Моцарта и П. Чайковского, позже С. Рахманинова). На этой основе возникает первоначально импульсивно-эмоциональное, затем в более осмысленной форме убеждение в необходимости создания общительной музыки, которая, не утрачивая эстетической высоты и серьезности академического искусства, была бы доступна широкой публике, то есть, имела бы точки соприкосновения с ее тезаурусом и могла бы органично переходить из разряда чужого в статус своего. В этой связи особый интерес к мелодической стороне музыки и эмоциональной непосредственности высказывания. Начало систематического образования в ДМШ. Переезд в Харьков в связи с поступлением в специальную музыкальную школу-десятилетку. Резкое увеличение музыкальных впечатлений за счет постоянного посещения концертов, слушания музыки самостоятельно, на уроках музыкальной литературы под руководством педагога. Значительное расширение тезауруса. Качественный сдвиг в нем – открытие музыки Д. Шостаковича, под знаком которого создаются разножанровые сочинения, прежде всего, Первый струнный квартет, затем Концерт для альта с оркестром. Одновременно дают о себе знать увлечения русской классикой, составляющей костяк тезауруса, подтверждение чему – Фортепианный концерт, где рахманиновские интонации звучат как почти цитата. При этом сохраняется собственная индивидуальность. Названные составляющие не вступают в противоречие друг с другом, так как откровения композитора XX в., его необычный музыкальный язык и сила экспрессии гармонировали с уже сложившимися представлениями о музыкальном идеале, поскольку произведения Д. Шостаковича открыты пониманию широкой публики, именно теми сторонами, которые привлекали юного композитора в классике: искренность и эмоциональная открытость, яркость мелодического материала, свойства скрытой программности, порождающей яркие внемузыкальные впечатления. Отсюда – выход в

иную музыкальную эпоху расширяет и пополняет тезаурус, не разрушая его основ. Создание собственных сочинений языком Шостаковича демонстрирует процесс выражения своего через чужое, то есть присвоение чужого. Показательно, что музыка других композиторов XX в., прежде всего, ее авангардного крыла, вызывает сопротивление. И все же, соприкосновения с ней не проходят бесследно, хотя и не входят в актив творчества, оставаясь на периферии тезауруса, словно ожидая своего часа. Как видим, здесь проявляется не только один из фундаментальных законов педагогики – от незнакомого к знакомому, но и ассоциативные свойства тезауруса: через сходство по сравнению и по смежности происходит обогащение тезауруса и систематизация его составляющих. Показательно первоначально почти насильственное (по воле педагога) приобщение к музыке И. Стравинского, казалось бы, крайне далекой и от музыкальной классики XVII – XIX вв., и от творчества Д. Шостаковича. Любопытно, как в «обход» желания молодого композитора наследие царя «Игоря» проникало в его сознание. Активно выражая свою нелюбовь к признанному мэтру, Антон словно пытается изгнать его звукообразы из своего тезауруса, но они периодически, заявляют о себе в разных жанровых и стилистических контекстах. Так исподволь, по скрытым от сознания тропам тезауруса происходит проникновение отвергаемого и чужого в свое. Опосредующими звеньями этого проникновения служит русская классика, прежде всего, творения С. Рахманинова – при всем радикальном различии между стилями названных авторов. Так вновь проявляется действие пар-оппозиции – аналогия-ассоциация. Переезд в Санкт-Петербург сопровождается закреплением основных составляющих музыкального тезауруса молодого композитора, который при этом количественно максимально расширяется. В связи с мировой практикой исполнения малоизвестных или совершенно неизведанных образцов музыки венских классиков и романтиков и их записями на электронных носителях возникает возможность получить почти исчерпывающее представление о наличии художественного наследия прошлого. К этому следует добавить впечатления от посещения Мариинского театра, репертуар которого содержит значительную часть оперных опусов разных исторических эпох. Появляются такие круги познания и пополнения тезауруса, как новое открытие П. Чайковского, увлечение Р. Вагнером, Г. Малером, А. Брукнером, Б. Бриттеном, С. Прокофьевым. Происходит постепенное примирение с опытом “левых” композиторов XX в. и впитывание их достижений, освоение их художественного мира. Создаются сочинения, служащие “документальным” подтверждением разностороннего охвата разных областей музыкальных знаний, независимо от субъективного восприятия многих явлений как таковых. Так, по цепи аналогий и ассоциаций, во взаимодействии бессознательного (неосознанного) и сознательного (осознанного) раздвигаются границы творческого сознания личности. Сообразно этому совершенствуется мастерство, расширяется инструментарий – не только с помощью педагога-наставника, но и посредством

присвоения чужого опыта. Это приводит к многомерности композиторской мысли, самого музыкального высказывания, в котором слышны отзвуки голосов Д. Шостаковича, И. Стравинского, Ф. Мендельсона, П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина, Г. Малера, Р. Вагнера, А. Брукнера, Б. Бриттена, нововенцев, А. Шнитке, составляя сложный полифонический контрапункт ведущей теме – мелодии самого автора. Подчеркнем, что речь идет не о подражательстве, тем более не о копировании музыки признанных мастеров, а вбирании, втягивании некогда произнесенных «слов» в личный тезаурус композитора. При сравнении начала творческого пути Антона Лубченко с сегодняшним днем, очевидно разрастание части мировой культуры, доступной его сознанию.

Выводы. В наших изысканиях мы двигались от представления о художественных предпочтениях Антона к его произведениям. Возможен и обратный путь: от изучения сочинений к охвату вмещаемого ими тезауруса. В аспекте избранной проблемы более перспективен первый из них, так как он дает возможность осмыслить музыкальный тезаурус и процесс его роста в качестве незаменимого фактора становления творческой личности композитора.

Литература:

1. Бурьяnek И. Историческому развитию теории музыкального мышления / И. Бурьяnek // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановский. — М.: Музыка, 1974. — С. 29 — 58.
2. Величковский Б. М. Современная когнитивная психология / Б. М. Величковский. — М.: МГУ, 1982. — 336 с.
3. Воробьев Г. Г. Теория тезаурусов в анализе коммуникаций / Г. Г. Воробьев // Семиотика и информатика. — Вып. 2. — М.: Наука, 1979. — С. 3 — 36.
4. Воронова И. А. К вопросу о соотношении понятий «тезаурус» и «языковая картина мира» / И. А. Воронова // Язык и общество. — Ярославль, 2002. — С. 28 — 30.
5. Дедусенко Ж. В. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции: дис... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 — Теория и история культуры / Ж. В. Дедусенко. — К., 2002. — 208 с.
6. Калашник М. П. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення: моногр. /
7. М. П. Калашник. — Київ; Харків: СПДФО Мосякин В. М., 2010. — 252 с.