

УДК 745.52 (477)

Д. О. КУЖЕЛЕВ

ПРО ВЗАЄМОВПЛИВ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В СУЧАСНІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ

У статті досліджено особливості сучасної баянної музики з точки зору взаємодії композиторської та виконавської творчості. Розглянуто типові форми їхнього взаємовпливу як чинник збільшення інтерпретаційного потенціалу «баянного екстриму». Охарактеризовано інтегральну тенденцію сучасного композиторського мислення та виконавства в баянному жанрі.

Ключові слова: інтерпретація, співтворчість, модерн-баян, сонористика, тембр.

Д. О. КУЖЕЛЕВ

О ВЗАИМОВЛИЯНИИ КОМПОЗИТОРСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОЙ БАЯННОЙ МУЗЫКЕ

В статье исследованы особенности современной баянной музыки с точки зрения взаимодействия композиторского и исполнительского творчества. Рассмотрены типичные формы их взаимовлияния как фактор увеличения интерпретационного потенциала «баянного экстрима». Охарактеризовано интегральную тенденцию современного композиторского мышления и исполнения в баянном жанре.

Ключевые слова: интерпретация, сотворчество, модерн-баян, сонористика, тембр.

D. O. KUZHELEV

ABOUT INTERFERENCE COMPOSERS AND PERFORMERS AND CREATIVITY IN MODERN ACCORDION MUSIC

The article studies the characteristics of contemporary music Accordion, in terms of composition and interaction of performing art. Typical forms of interference as a factor increasing the interpretative potential «bayan extreme». Integral characteristic of the trend of modern thought and composer performing at Accordion genre.

Key words: interpretation, co-creation, modern-accordion, sonorystyka, timbre.

Підвищене значення виконавського елемента у структурі модерного твору зумовлює необхідність вироблення нових критеріїв його оцінки з точки зору співвіднесеності індивідуально-авторських та інтерпретаційних чинників. З'ясування їхньої ролі у формуванні нових образно-інтонаційних сфер та художніх тенденцій визначає актуальність дослідження баянної творчості як складової широкого струменя сучасної музики. Такий дослідницький напрям сприятиме розширенню уявлень про сутнісні явища мови «музичного екстриму» з його світом нових смислів та звукоїдей.

Теоретичні проблеми взаємозв'язку композиторської і виконавської творчості містяться в роботах М. Кагана [8], О. Алексєєва [1], Я. Мільштейна [11], В. Дельсона [4], Л. Гаккеля [3], а також у дисертаційних дослідженнях Т. Євсєєвої [5], О. Кандинського [9]. Мистецтво інтерпретації в них розглянуто з позицій традиційно підрядної її ролі щодо композиторської творчості, що визначає вторинний мистецький дискурс виконавства як «відтворення створеного».

Нові форми взаємовпливу композитора і виконавця в авангардній музиці (пов'язані з посиленням ролі імпровізаційності, алеаторики та інших форм «вільного самовияву»

виконавця) розглянуто в дослідженнях Н. Семененко [13], І. Єргієва [6], А. Черноіваненко [14], В. Васильєва [2]. Автори намагаються обґрунтувати новий феномен модерної музики як інтегрального витвору композиторської та виконавської творчості – сонорного мислення композиторів і специфічної інструментально-виконавської звукотворчості. Їхні погляди безпосередню скеровані на модерну баянну музику, яка, на їхній погляд, є особливо актуальною для баянного музикознавства.

Намагання проникнути у механізми сучасної музикотворчості з позицій зустрічного руху композиторської і виконавської думки визначає мету цієї наукової розвідки, спрямованої на розкриття широкої проблематики стилеутворення музики.

Баянна музика останніх десятиліть є прикладом стрімкого оновлення мови багатьох творів. Властиве їм розмаїття нових виразів та технологій утворюють феномен так званого «модерн-баяна» (термін І. Єргієва), суголосного загальним процесам сучасного музичного простору, огорнутого потужним струменем атрадиціоналізму. Причетність до нього баяна засвідчує активне опанування композиторами незвичних мистецьких форм, концептів та проривних технологій трансгресивного характеру (твори для баяна К. Цепколенко, В. Рунчака, І. Тараненка, Ю. Гомельської, С. Пилутикова, А. Загайкевич, А. Карнака, Л. Самодаєвої, О. Щетинського та інших українських композиторів).

Окрім створення нового фонічного середовища, характерною особливістю «баянного екстриму» є розширення діапазону інтерпретаційної парадигми. Йдеться про санкціоновані авангардом зміни мистецької постави виконавця, що наближують його функцію до рівня співавторства з композитором. Така синкрезія композиторської і виконавської творчості (водночас і відступ від канонів класичної естетики з її фетишизацією постаті автора) спричинила посилення впливу сучасної музики на слухача передусім завдяки новим формам інтерпретаційної складової музичного твору та її безпосередньої дії. Про зростання комунікативної ролі виконавства, що перебуває на репертуарному полі музичного авангарду, пише Н. Семененко: «...сучасний простір інтерпретується тепер як комплексний механізм для активного маніпулювання всіма музичними елементами й відповідно як універсальний інструмент безпосереднього впливу на слухача» [13, с. 98].

Взаємодія композиторської й виконавської творчості, очевидно, не є чимось принципово новим у музичному мистецтві. Вона відома здавна – принаймні, з часу розквіту інструментальної музики XVII–XVIII ст. Нагадаймо, більшість композиторів-класиків були також і виконавцями, демонструючи своє потрактування інструмента, узгоджене з особливостями індивідуального творчого мислення. Водночас чимало виконавців сформувались як митці під безпосереднім впливом виконуваних ними шедеврів; зрештою, й самі виконавці нерідко бралися до komponування, намагаючись конвертувати свою систему інструментально-виконавських виразів у композиторський креатив.

Тісний виконавсько-композиторський зв'язок властивий також баянній творчості практично від самого її зародження. Відомо, що саме виконавці стояли біля витоків баянної музики і своїми проблисками творчості (спершу в баянних варіаціях та фантазіях «на теми») започаткували цей інструментальний жанр, який до 20-х рр. XX ст. не знав композиторського дотику.

Синкретичне зближення композиторської й виконавської творчості помітно посилюється у баянній музиці кінця XX – початку XXI ст. Цьому сприяли процеси її інтенсивного оновлення. Без перебільшення, ці роки можна вважати проривними у залученні композиторів до баяна. Наведемо імена відомих композиторів XX – початку XXI ст., які з успіхом використали цей інструмент у своїй творчості – С. Губайдуліна, Л. Беріо, Е. Денисов, Т. Лундквіст, Є. Станкович, В. Троян, Л. Самодаєва, К. Цепколенко, Ю. Гомельська, А. Загайкевич, Л. Пригожин, Г. Баншиков, Г. Бреме, О. Шмідт та ін. Їх звернення до баяна є свідченням причетності до загальної тенденції пошуку нового «мікрокосмосу звука» та радикального оновлення звукового матеріалу. В полі зору композиторів, відтак, опиняються нетрадиційні тембри народних інструментів, у тому числі й баяна, з його незвичним для авангарду фонізмом та новими можливостями виконавської звукопоказовості.

Сприятливе мотиваційне поле композиторських звернень до баяна створювали, зрештою, й самі виконавці передусім завдяки продемонстрованому ними виконавському хисту, оздобленому виразовими перевагами свого інструмента, що в кінцевому рахунку й привернуло увагу композиторів до баяна. На це вказують численні приклади плідного зближення мистецьких особистостей – баяніста І. Єргієва з композиторами К. Цепколенко, Ю. Гомельською, Л. Самодаєвою; П. Фенюка – з П. Рунчаком; Р. Юсіпея – з А. Загайкевич, З. Алмаші, В. Польовою, О. Щетинським, С. Пилютіковим. У Росії також відома творча співдружність Ф. Ліпса з композиторами С. Губайдуліною, С. Беринським, О. Журбіним тощо.

Показовою є історія відкриття баяна відомим шведським композитором Т. Лундквістом: «Вирішальну роль у виникненні до нього (баяна – Д. К.) інтереса у Лундквіста, як й у багатьох зарубіжних авторів, стала співдружність з М. Еллегардом, яка стала на рідкість плідною... усе почалось у радіостудії Стокгольма у 1963 році. Могенс Еллегард записував сольну програму, коли шведський композитор Торбйорн Лундквіст випадково був у студії. Чи може ця музика бути сучасним органним твором? Але звучання було прозорішим, динаміка й ритм гнучкішим. Коли Лундквіст оговтався від початкового шоку, почувши баян, з яким артистично поводяться як з серйозним музичним інструментом, він без довгих коливань взявся що-небудь написати для молодого данського артиста» [7, с. 145].

Іншим прикладом запрошення до творчості може бути знайомство К. Цепколенко з баяном, яке ініціював відомий український музикант І. Єргієв. Вона так згадує свою історію написання першого твору для баяна: «Ще з дитинства не любила баян і вважала, що для цього інструмента ніколи не писатиму. Однак Іван Єргієв був досить наполегливий у своєму проханні, і, щоб остаточно переконати у моїх помилкових уявленнях, влаштував для мене концерт із творів сучасних авторів (С. Губайдуліної, А. Нордхейма, Б. Преча, А. Ван Беллі). Він підкорив мене своєю віртуозністю, майстерністю та артистизмом, а також демонстрацією вражаючих звукових можливостей інструмента. Після цього я не могла не написати твір...» [10, с. 13].

Наведені думки засвідчують інструментально-виразову адекватність баяна звукоуявленню сучасних композиторів, що відіграло вирішальну роль в успішній адаптації інструмента до модерної музики. Артикульований специфічними виконавськими прийомами баянний сонор стає збудником нових композиторських ідей, які можна втілити не інакше, як виразовими засобами саме баяна. Їх головним постачальником були самі баяністи-виконавці. Завдяки сонорним винаходам музикантів, реалізованим у тісній співпраці з композиторами, сучасна баянна творчість помітно збагатилася своїми музичними виразами, забарвлені оригінальним звуковим пленером. Про використання нових тембро-кolorистичних прийомів баяніста у сучасній музиці пише І. Єргієв: «... практика діяльності митців вищого рівня в композиторській творчості, таких, як японець Ю. Такахаші, норвежець А. Нордхейм, німці Г. Катцер і В. Дінеску, росіяни С. Губайдуліна та Е. Денісов, українці Є. Станкович, О. Щетинський, К. Цепколенко та ін., показала, що їх спосіб написання для акордеона (баяна) базувався на фактурно-сонорних пропозиціях майстрів-виконавців» [6, с. 12].

Через тісну співпрацю композиторів-авангардистів з виконавцями відбувалось переосмислення інструментальних засобів на засадах логіки інтонаційного розгортання, що трансформує їхню почуттєво-фонічну складову в площину змістовних категорій становлення музичного твору. Відтак, запліднені композиторськими асоціаціями технічні прийоми обростають семантикою образних значень, невід'ємних від інструментального сонору. У цьому процесі композиторсько-виконавської співтворчості вирізняються такі рівні: фонологічний (інструментарій, тембро-артикуляційні, сонорні прийоми) та композиційний (тембро-фактурні комплекси, синтаксичні структури, архітектонічні форми). На першому рівні «морфологічного звукоутворення» пропонується широке розмаїття інструментально-фонічних структур, багато з яких має виразний сонорно-характеристичний ефект. Їх відзначає І. Єргієв як «авторизовані композиторські музично-текстові формули модерної музики»: «У запропонованій системі-комплексі «модерн-інтонування» відокремлюються 12 позицій, що можуть характеризувати новий рівень баянної гри, стати свідченням нового рівня спілкування виконавця як з інструментом, так і з композитором, тобто як необхідні виконавські стилістичні складові

перетворюються на авторизовані композиторські музично-текстові формули: «вібрато», «тремоло» («стерео-тремоло», «реверс-тремоло»), «рикошет», «пульсація», «стерео-пульсація», «кластери», «нетемпероване глісандо», «роздвоєння унісону», «ефекти перкусії», «гра повітрям», «гра тембрами», «ефекти мікродинаміки» [6, с. 12].

У сучасній творчості ці моделі баянного фонізму артикують нові джерела емоційно-захоплюючої енергії звука, зрештою, й музичного переживання, апелюючи до естетичної сфери музичної свідомості на її чуттєво-безпосередніх рівнях сприйняття. Показовий приклад композиторського перетворення інструментально-виконавського прийому у виразовий засіб, що несе в собі відбиток нових семіосфер музики, наводить М. Імханицький. Він так описує музичний зміст п'єси «De profundis» («З глибини») С. Губайдуліної: «Її концепція... розгортається від аморфно-плинного, зловісного колориту tremolo міхом на щільно зчіпленому кластері низьких тонів правої клавіатури і аж до відчайдушних «метань» кластерних плям, які змінюють «зітхання» високочастотного повітряного руху з баянного душника» [7, с. 342].

Зображальні прийоми баянно-інструментального звукопису спостерігаємо також у сюїті В. Власова «П'ять поглядів на країну Гулаг», де композитор виявляє широке розмаїття ударно-шумових прийомів для зображення образу пронизливого вітру («Зона» – I ч.), звуку пилки на лісоповалі («Лісоповал» – IV ч.) або карбований крок пішого ходу ув'язнених концтабору («Піший етап» – II ч.) тощо.

Дистрибутивний чинник постачання композиторам тембро-сонорних інструментальних комплексів виявляє себе також на формотворчому рівні. Взаємодіючи в межах цілісного виразового комплексу з гармонічними, фактурними, артикуляційними, динамічними засобами, вони трансформують свою почуттєво-фонічну складову у прояви логічної організації форми. Саме під знаком сонористики народився новий тип музичної драматургії та викристалізувалися специфічні тембро-виразові засоби, які спричинили виникнення своєрідної тембрової форми. Гра сонорних планів властива, наприклад, музиці К. Цепколенко – «Знесиллям зламани народи», «Дуель-дуо»; В. Польової – «Луна», «Нуль» та ін. Тембро-колористичні, сонорні ефекти цих творів є безпосередніми учасниками формотворчих процесів, невід'ємних від змістовної зумовленості творів, наприклад, протиставлень образних сфер або смислових обрамлень в межах репризної функції композицій.

Через активну взаємодію композиторської й виконавської творчості в авангарді спостерігаємо також зустрічну тенденцію композиторського стимулювання виконавства в напрямі оновлення форм музичної інтерпретації. Воно полягало у розширенні сфери виконавської творчості за рахунок алеаторичних епізодів «вільної гри», неігрових дій виконавця, театралізації, наспівування, свисту, імітації гри тощо. Детермінований неординарним (і часто епатажним) складом задумів авангард при цьому висуває особливі вимоги до сучасного виконавського мислення, скерованого на максимальну активізацію слухачького сприйняття. З цим пов'язане значне розширення поля комунікативних засобів виконавця, що безпосередньо контактує з аудиторією. Як пише Н. Семененко, «... сприйняття слухачем нової музики ... потребує більш щільного контакту, активнішого енергетичного взаємообміну між сценою й залом (якщо, звичайно, такі існують). У зв'язку з цим перед виконавцем постає проблема організації такого концертного простору, який би повністю нівелював віртуальний бар'єр поміж виконавцем і слухачем, окреслюючи цілісне вібраційне поле, в якому ступінь активності обох сторін в його утворенні визначатиметься первісним імпульсом-посиланням з боку виконавців і водночас забезпечуватиме адекватне резонування аудиторії на цей комунікативний сигнал» [13, с. 100].

Відзначимо також думку А. Черноіваненко щодо розширення сценічних повноважень артистичності баяніста в межах театралізованого виконання сучасної музики: «На зміну раціонально-інтелектуальній чи експресивній («виразальній») домінанті виконавського мистецтва 1960-х – початку 1980-х років у 1990-ті приходять деяка нова ознака: звукопоказування, «театр одного актора» як «інструментальний театр» [14, с. 206].

Наведені спостереження підкреслюють зростання інтерпретаторської складової існування твору завдяки розширенню функціональної сфери виконавства – від виконавсько-редакторського внеску до сценічних трансформерів й звукопоказування. При цьому

авангардний твір ніби усуває традиційний розподіл мистецьких повноважень виконавства і композиторської творчості і є продуктом їхньої спільної інвенції. Про зближення цих мистецьких сфер у модерній музиці для баяна пише І. Єргієв: «Прийоми, виразні знахідки видатних баяністів М. Елегарда, Ф. Ліпса, ін. були не просто «включеними» в твори названих композиторів, але склали деяке «стрижневе» утворення, «навколо» якого «нарощувалося» художнє ціле як єдина смислова система ... Саме для виконавської діяльності модерн-акордеоністів можна вживати поняття «продуктивна прогресивна творчість», яка в корені відрізняється від «репродуктивного виконавства» [6, с.10].

Звісно, розмежувальна лінія між композиторською творчістю і виконавством не зникає в авангардній музиці навіть через максимальну активізацію творчого винаходу виконавця. Відмінності виявляють передусім їхні сутнісні ознаки. Нагадаймо, як мистецький різновид музично-художньої діяльності виконавство відрізняється від «материнської» творчості композиторів своєю наріжною функцією відтворення авторського задуму в акті інтерпретації. Як пише М. Каган, вони є відмінними, «по-перше, специфічною природою обдарованого музиканта та особливим типом глибоко спеціалізованої майстерності (співака або піаніста, або скрипаля, або диригента тощо), по-друге, двошаровою структурою, яка впливає з того, що виконання створеного композитором твору є певною його інтерпретацією і тим самим збагачує композиторський витвір новим «пластом» змісту...» [8, с. 348].

Відтворювальна функція залишається за виконавцем і в модерній музиці. Хіба що, окрім інтерпретаційної складової, вона охоплює тут також постачання нового звукового матеріалу, що створює своєрідну інструментально-виконавську надбудову до звукоїдей композитора. Зароджені в надрах сучасного виконавського мислення нетрадиційні засоби баянної сонорики генерують при цьому нову естетичну якість, апелюючи до природних прагнень людини сприймати нове, незвичне навіть на підсвідомому рівні, особливо, якщо це ексклюзивний сонор. Відтак, сповнені принадного фонізму нові тембро-сонорні потоки діють на фізіологічному рівні, задовольняючи прагнення слухача сприймати й переживати тембро-колеристичні, обертоново-резонуючі властивості звучання. Г. Павлій зазначає: «Фонічне звукосприйняття невід'ємно пов'язане з чуттєвими переживаннями краси «музичного матеріалу» – звука. Процес «вчування» в якості звучання відомий кожному музикантові. Мистецтво взагалі немислиме без елемента любовання його матеріалом» [12, с. 103–104].

Отже, естетична складова виконавської звукотворчості живиться й фонічними елементами, що забарвлюють баянний модерн сплесками благозвуччя, всупереч дисонантній різкості радикального авангарду. Взаємодіючи з іншими компонентами сучасної мови, сонорні вібрато, нетемперовані глісандо та різного роду звукові коливання міхового тремоло зазвичай огортають витвір особливою фонічною аурую баянної-специфічного. У контексті українського музичного екстриму ХХ–ХХІ ст. цей феномен баянної звукотворчості становить оригінальну властивість творів В. Польової, К. Цепколенко, В. Власова, Л. Самодаєвої, Ю. Гомельської, що репрезентують «пом'якшений авангард» як постмодерне відгалуження баянної творчості.

Інспірований творчими винаходами виконавців цей композиторський нахил до благозвучної сонорики стає своєрідною візиткою багатьох баянних творів і водночас альтернативою ускладненню мови та умоглядним технікам радикального авангарду ХХ–ХХІ ст. Взаємовплив композиторської та виконавської творчості при цьому дає поштовх формуванню особливого феномена «модерн-баяна», позбавленого авангардної гіпертрофії дисонансу та кричущих різкостей.

На завершення підкреслимо важливу роль оновлення форм виконавсько-композиторської взаємодії для мистецької актуалізації баянної творчості та виведення її на рівень художніх запитів сучасності. Зростання функціональності виконавського чину віддзеркалює історично-зумовлений вплив інструментарію (у зв'язку з появою нових або вдосконалених інструментів, засад виконавського їх потрагування тощо) на художній склад

самої музики. Відтак, завдяки новотворам «інструментального походження», в баянному авангарді формується своя специфічна інструментальна мова як чинник мистецької автономізації жанру. Активізований інтерпретаційний ресурс при цьому виявляє свою важливу стилеутворюючу функцію, що суттєво ідентифікує молодий феномен «баянного екстриму», зануреного у неосяжне поле сонористичних відкриттів. З'ясування їхніх символічних властивостей та семантики «нового звука» стало б логічним продовженням досліджень баянної творчості, що органічно інтегрується до сучасного музичного простору. І не без плідної співтворчості баяністів-виконавців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. История фортепианного искусства / Александр Алексеев. – М. : Изд-во «Музыка», 1988. – 415 с.
2. Васильев В. Музыка отечественных композиторов для баяна конца 1970–90-х годов и основные тенденции ее исполнительской интерпретации / Василий Васильев. – Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004. – 22 с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Леонид Гаккель. – М. : Всесоюз. изд-во «Советский композитор», 1976. – 288 с.
4. Дельсон В. Скрябин: очерки жизни и творчества / Виктор Дельсон. – М. : Изд-во «Музыка», 1971. – 429 с.
5. Евсеева Т. Искусство Прокофьева-пианиста / Татьяна Евсеева. – Дис. ... канд. искусств – М., 1975. – 183 с.
6. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва / Іван Єргієв. – Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. – К., 2006. – 19 с.
7. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства / Михаил Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
8. Каган М. Морфология искусства / Моисей Каган. – Л. : Изд-во «Искусство», 1972. – 440 с.
9. Кандинский А. О взаимовлиянии композиторского и исполнительского искусства С. В. Рахманинова / Алексей Кандинский. – Дис. ...канд. искусств. – М., 1980. – 188 с.
10. Луніна Г. Основний критерій – духовність / Ганна Луніна. – Музика. – 2005. – №4. – С. 12–14.
11. Мильштейн Я. Ференц Лист / Яков Мильштейн. – М. : Изд-во «Музыка», 1999. – 686 с.
12. Павлій Г. Про явище фонізму в музиці / Георгій Павлій // Українське музикознавство: зб. статей. – К. : Вид-во «Музична Україна», 1984. – Вип.19. – С. 98–106.
13. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор-виконавець-музичний простір» / Наталія Семененко // Музична україністика: сучасний вимір : зб. статей. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. – Вип. 3. – С. 94–104.
14. Черноіваненко А. Фактура у визначенні речовності в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості / Алла Черноіваненко // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство / [упор. М. Давидов, В. Сумарокова]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. – Вип. 14. – Кн. 6. – С. 199–207.