

еволюційного процесу: від умовно-екзотичних образів з відповідним сталим набором засобів виразності через стилізацію до відображення істотних світоглядних та естетичних принципів (занурення не у видимість, а сутність зображуваного, панування медитативної статичності на противагу драматичній динаміці, естетика віддзеркалень форм і сенсів, конструктивно-комбінаторний принцип поетичного та музичного текстів, збіги чи алюзії у семіотичній символічній системі). Європейські музичні твори адаптують не оригінальні тексти китайських митців, а вільні переклади чи переспіви, здійснені поетами на підставі іншомовних адаптацій, та професійними перекладачами-сінологами. Вибір тексту, його художня вартість, ступінь його віддаленості від першоджерела і міра особистісного привнесення в авторизований переклад зумовлюють і спосіб опосередкування в музичному мистецтві, яке доповнюється привнесенням традицій певної національної композиторської школи, стильовою орієнтацією та рисами індивідуального стилю конкретного автора.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки / Т. В. Адорно. – М.-СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Лисевич И.С. О том, что остается за строкой / И. С. Лисевич // Китайская пейзажная лирика III-XIV вв. (Стихи, поэмы, романсы, арии): М.: Издательство МГУ, 1984. – С. 5-20.
3. Лю Симэй. Культура символизма и ее проявления в музыке П. Чайковского, С. Рахманинова, Дж. Пуччини: дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Лю Симэй. – Одеса, 2006. – 168 с.
4. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн: жизнь и творчество / В. Н. Холопова,
5. Ю. Н. Холопов. – М.: Советский композитор, 1984. – 320 с.
6. Bias Iwona. Eugeniusz Knapik kompozytor i pianista. – Katowice, 2001.

УДК 78.461

А. М. КОМАР

### ІННОВАЦІЙНІ АНСАМБЛЕВІ ПОЄДНАННЯ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПРИКАСПІЙСЬКИХ ТА СЕРЕДНЬОАЗІАТСЬКИХ КРАЇН КОЛИШНЬОГО СРСР

*У статті здійснено музикознавчо-теоретичний та виконавський аналіз творів Тулкуна Курбанова і Рашида Шафага. Виразові засоби й архітектоніка у «Речитативі» для труби, валторни, тромбона і литавр Т. Курбанова та «Трьох музичних фресках» для трьох труб і тромбона Р. Шафага свідчать про трансформацію елементів пісенно-танцювального та інструментального фольклору Азербайджану та Узбекистану. Відзначено роль цих інструментів у творах та своєрідність звучання вищевказаних складів ансамблів для передачі різноманітних образів.*

*Ключові слова: труба, інноваційний ансамбль, карнай, фрулято, сурдина, фольклор.*

А. М. КОМАР

### ИННОВАЦИОННЫЕ АНСАМБЛЕВЫЕ СОСТАВЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПРИКАСПИЙСКИХ И СРЕДНЕАЗИАТСКИХ СТРАН БЫВШЕГО СССР

*В статье осуществлен музыковедческо-теоретический и исполнительский анализ произведений Тулкуна Курбанова и Рашида Шафага. Выразительные средства и архитектоника в «Речитативе» для трубы, валторны, тромбона и литавр Т. Курбанова и «Трех музыкальных фресках» для трех труб и тромбона Р. Шафага свидетельствуют о трансформации элементов песенно-танцевального и инструментального фольклора Азербайджана и Узбекистана. Определена роль этих инструментов в произведениях и своеобразность звучания вышеуказанных составов ансамблей для передачи разных образов.*

*Ключевые слова: труба, инновационный ансамбль, карнай, фрулято, сурдина, фольклор.*

А. М. КОМАР

## THE INNOVATIONAL ENSEMBLE COMBINATIONS IN CULTURE OF CASPIAN AND CENTRAL ASIATIC COUNTRIES OF THE FORMER USSR

*This article is devoted to music - theoretical and executive analysis of works by Tulkun Kurbanov and Rashid Shafag. The expressional means and architectonics in «Rechytativ» for trumpet, French horn, trombone and kettledrums by T. Kurbanov, and «Three musical frescoes» for three trumpets and trombone by R. Shafag tells us about transformation of folk music of Azerbaijan and Uzbekistan. The role of those instruments in compositions, and the original sound of above-mentioned ensemble complements was marked.*

*Key words: trumpet, innovational ensemble, karnay, frullato, sourdino, folklore.*

Характеризуючи загальні тенденції розвитку академічної музичної культури прикаспійських та середньоазіатських країн, у пошуках композиторів необхідно відзначити традиційні та сучасні тенденції з опорою на європейську техніку.

Також у другій половині ХХ ст. в музичній культурі виникла зацікавленість до нетрадиційних ансамблевих поєднань. Технічне вдосконалення інструментів, зростання професіоналізму та недостатність репертуару для ансамблів з духовими інструментами привело до появи інноваційних ансамблевих складів. Ряд талановитих творів для нетрадиційних ансамблевих поєднань з участю труби написали композитори пострадянського простору, зокрема, «Речитатив» для труби, валторни, тромбона і литавр Тулкуна Курбанова та «Три музичні фрески» для трьох труб і тромбона Рашида Шафага.

Мета статті – здійснити музично-теоретичний та виконавський аналіз цих творів, відзначити особливості звучання труби у пропонованих інноваційних ансамблевих складах.

Доробок цих композиторів мало висвітлений у музикознавчих працях. Принагідні згадки про творчість Т. Курбанова і Р. Шафага, загальноестетичне та культурологічне висвітлення їх творчості зустрічаються в окремих статтях у збірниках та журналах<sup>1</sup>. Праці, які висвітлювали б особливості інноваційних складів, відсутні. Отже, актуальність пропонованої статті зумовлена потребою науково-теоретичного та виконавського аналізу цих творів, висвітленням тембрових особливостей інноваційних складів, а також відсутністю достатньої кількості розробок на цю тематику.

У композиторів другої половини ХХ століття з'являються нові жанрово-стильові форми, вільне поєднання класичних європейських зразків з трансформованим народно-пісенним мелосом. Синтез європейської та національної культури яскраво проявляється у творах узбецького композитора Тулкуна Курбанова. У його творах своєрідно зблизились традиційні елементи національної музики узбеків з деякими тенденціями сучасного симфонізму. Це демонструють такі твори: «Сторінки історії», присвячені 2000-річчю Ташкента, для духової групи симфонічного оркестру та ударних, п'ять симфоній (Перша і Друга – 1962, Третя – 1967, Четверта – 1973, п'ята – 1976), для симфонічного оркестру – Увертюра (1960), поема Азія (1965), Прелюдія и фуга (1976); для голосу і оркестру – поема Машраб (1970); Симфонічна (триголосна) фуга (1967), Варіації для струнних і литавр<sup>2</sup> (1968); для оркестра узбецьких народних інструментів – Сюїта (1976), Дві п'єси (1976); для трьох альтів речитатив (1975); для скрипки і фортепіано – Соната (1961); для труби і фортепіано – Ода (1975); для кобизу и фортепіано – Фантазія (1976); для фортепіано – П'єси (1956–1961), Дві прелюдії (1956, 1961), балади: Перша (1961), Друга (1975); для голосу і фортепіано – цикл на слова О. Хайяма (1969) [5].

Особливо цінним є звернення митців до національних пісенно-танцювальних традицій. Т. Гафурбеков відзначає, що композитори останньої третини ХХ століття «схильні вільніше відбирати макомний мелос із найрізноманітніших циклів, використовувати його варіанти, популярні в народно-виконавській практиці. Такий «незалежний» підхід до макомного

<sup>1</sup> До висвітлення цієї проблематики звертались Т. Вызго, И. Иванова, Т. Гафурбеков [1; 2; 3].

<sup>2</sup> Т. Курбанов написав Варіації під час стажування в Ленінградській (нині Петербурзькій) консерваторії під керівництвом проф. Б. Арапова і А. Чернова.

матеріалу дозволяє композиторам пробувати створювати, здавалось би, непокдане: традиції радянського симфонізму (насамперед Шостаковича), засвоєння творчості Стравінського, Бартока, елементи серійності і навіть алеаторики із специфікою національної монодії в її найрізноманітніших проявах – від макомів та інших жанрів усно-професійної традиції (ашуля, катта-ашуля, дастанів) до фольклору» [1, с. 19].

До традиційного барокового циклу композитор звернувся у творі для великого симфонічного оркестру «Весільній» (Прелюдія і фугета) (1976), Прелюдії і фузі для струнних і литавр, присвяченій 1000-літтю з дня народження Абу Алі ібн Сіні. Слід відзначити, що подібні двочастинні композиції (різні за формою) властиві для узбецької національної музики.

Його перу належить твір для інноваційного камерного ансамблю «Речитатив» для труби, валторни, тромбона і литавр. Форму його можна трактувати як вільну неперіодичну: ABCDECA з рисами тричастинності AB+CDEC+A, хоч її також можна окреслити як вільно трактовану концентричну: AB+C+DE+C+A.

Уже у першому епізоді А (Adagio) спостерігаємо риси поширених сучасних тенденцій і технік: алеаторики та мінімалізму з опорою на народні традиції. Діалог труби та валторни на секундових, а далі квартово-секундових поспівках, фоном для якого служить повторюване «f», литавр творить по вертикалі септимові та октавні поєднання, передаючи віддалено звучання карная<sup>1</sup>, у награваннях якого дуже часто, крім основного тону, звучить септима. Чергування коротких інтонаційних утворень у діалозі труби та валторни викликає почуття пошуку, нащупування основної теми (Приклад 1).

Приклад 1

Т.Курбанов «Речитатив»

The image shows a musical score for the piece 'Ritornello' by T. Kurbanov. The score is for a chamber ensemble consisting of Tromba (B), Corno (F), Trombone, and Timpani. The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into two systems. The first system starts with a boxed '1' and includes a 'con sord.' marking and a 'p' dynamic marking. The second system starts with a boxed '2' and also includes a 'p' dynamic marking. The Tromba and Corno parts are in a dialogue, with the Corno part starting in the second system. The Timpani part provides a rhythmic accompaniment with a 'p' dynamic marking.

<sup>1</sup> Карнай – народний мідний духовий музичний інструмент в Ірані, Таджикистані та Узбекистані. Карнай являє собою довгу, іноді завдовжки понад 2 метри, зазвичай незігнуту трубу. За регістром і тембром близький до тромбона. На карнай характерним є виконання бойових або урочистих сигналів. Інструмент має потужний і сильний звук. За сучасності карнай найчастіше звучать на народних святах, гуляннях або весіллях.

«Відповіді» труби повторюють варіантно партію валторни октавою вище, створюючи рельєфне просторове звучання (литаври октавою нижче). Репетитивні переключки на віддалі великої нони, а далі октави демонструють розгортання теми, ритмічне згущення – тріолі, квінтолі та септолі з динамічною підтримкою *fff* приводять до кульмінації, відтворюючи життєрадісну енергію руху. Терцієво-секундове співзвуччя на фрулято усїєї духової групи завершує перший епізод «Речитативу».

Діалогічний виклад стримано розповідного початкового епізоду продовжує варіантно-розробковий другий **B** – (*Andante meno mosso*) з нашаруванням більшої кількості голосів, створюючи певне напруження. Він частково розвивається на матеріалі першого епізоду: у партії труби звучать мелодико-ритмічні поспівки початкового викладу. На остинатність литавр (F-f) нашаровуються кластерні співзвуччя тромбона, валторни та труби (тональні опори – es, e, f), імітуючи вертикальними поєднаннями (співвідношення септими) звучання карная, як на початку твору. Спільність тематичного матеріалу та варіантно-розробкове його проведення дозволяє ці два епізоди трактувати як першу частину (двочастинна форма).

У цілому драматизація цієї частини значною мірою створюється завдяки тембровій драматургії – проведенні драматичного, експресивного варіанта початкової епічної теми групою мідних духових інструментів і тремоло литавр. Образним, тематичним і темповим контрастом виступає друга масштабна складена серединна частина CDEC<sub>1</sub>.

Світла і ніжна тема, як мрія про майбутнє, звучить тетрахордна хвилеподібна поспівка почергово у всіх духових інструментів, демонструючи їх можливості: з сурдинами та без них, виконуючи фрулято, глісандо. На зміну цьому епізоду (**C** – *Andante più animato*) приходить швидкий енергійний, повний життя наступний епізод (**D** – *Allegro e con brio*), де репетитивне почергове вступання духових в октавно-квартовому поєднанні та септимовому до литавр імітує бойові урочисті інтонації, які звучали на народних інструментах, зокрема карнай (Приклад 2).

Приклад 2

Т.Курбанов «Речитатив»

Енергія розвитку цього епізоду (епізод **E – Vivo**) приводить до кульмінації цієї частини, яка створена чергуванням висхідних глісандуючих пасажів, фрулято, трелями, які виконуються на *fff*; фоном для них служить імпровізація на литаврах (довільне чергування I, V та VI щаблів). Блиск тембру труби композитор використовує в ансамблі мідних духових, що по чергово (валторна, тромбон і найвище – труба) проводять тему головної партії. У цій частині композитор демонструє найрізноманітніші технічні можливості інструментів як кожного зокрема (переважно при імітаційному чи канонічному викладі), так і в ансамблевому звучанні. Тематичною аркою, нагадуванням ліричного настрою служить скорочений епізод **C<sub>1</sub>**.

Яскравий тембр труби відіграє вирішальну роль у створенні кульмінації, водночас в даному випадку він є носієм головного образу, оскільки рівень наростання експресії безпосередньо пов'язаний із використанням тембру труби.

Необхідно відзначити виконавські труднощі у партії труби, оскільки у другій частині вона написана у крайньому верхньому регістрі. Такі партії може виконувати музикант з добре розвиненим верхнім регістром та хорошою витримкою. Також не можна не зауважити, що твір закінчується на ноті «fis» малої октави у труби. Цей момент вказує на ще одну виконавську складність, оскільки після всього виконаного у верхньому діапазоні дуже складно достатньо розслабити апарат для якісної гри в малій октаві.

Завершує твір скорочена реприза **A<sub>1</sub> – Adagio sostenuto**. Створюючи композиційно-драматургічну арку та сприяючи єдності частин твору, реприза не вносить кардинальних змін в перебіг драматургічного розвитку. Тут початкові короткі мелодичні інтонації у труби та валторни не лише звучать як переключки ніби «діалог», але й поєднуються по вертикалі у «дуєт» духових на функційному ритмічному фоні литавр.

Схема «Речитативу» як тричастинної побудови:

	I ч.		II ч.				III ч.
	A <b>ц.1-</b>	B <b>ц. 6</b>	C <b>ц.7</b> т.4	D <b>ц.11</b>	E <b>ц.12</b>	C <sub>1</sub> <b>ц.13</b>	A <sub>1</sub> <b>ц.</b> 14
Труба	aa <sub>2</sub> ba <sub>3</sub>	da	e	f	G	e <sub>1</sub>	a <sub>4</sub>
Валторна	aa	d	e	f	G	e <sub>1</sub>	a <sub>4</sub>
Тромбон	c1	d	e	f	G	e <sub>1</sub>	a <sub>4</sub>
Литаври	c c1	c2	c3	c(r)	C <sub>5</sub>	c <sub>5</sub>	c <sub>5</sub>
	f	f	f	f/es/as I, V, VI ♯	F I, V, VI ♯	f I, V, VI ♯	f I, V, VI ♯

Таким чином, поєднуючи принципи остинатності у литавр з варіантно-варіаційним розвитком у трьох духових інструментах, автор передає різні відтінки розмови, мінливість емоційних станів та настроїв. Тривале варіантне розгортання мелодії (у фольклорних зразках узбецької музики формотворча роль належить принципам тотожності – точному чи варіантному повторенні коротких поспівок [1, с. 167]) на фоні остинатного за ритмом та висотністю акомпанементу литавр з використанням характерного для європейського музичного письма прийомом викладом «тематизму» (алеаторика, мінімалізм) здійснено у творі дуже переконливо. Елементами музичної народної мови виступають такі інтонації, як мелодична кварта і секунда, проникнення в систему мажоро-мінору вузькообсягових ладів. Гостра нестійкість по вертикалі, яка твориться звучанням духових та литавр у септимовому та квартовому поєднанні, акустична рельєфність імітаційно-канонічного викладу духових звучать як наслідування народних інструментальних награвань. Отже, у творі композитор талановито поєднав сучасні та традиційні, академічні та фольклорні тенденції. Експресивний та драматичний характер цього твору зумовив багате і розмаїте використання тембру мідних духових, зокрема труби.

Ще одним із відомих сучасних творців цього жанру є азербайджанський композитор Рашид Шафаг, який майже усю творчість присвятив підростаючому поколінню. Його перу належить ціла серія п'єс і циклів «Два народні наспіви», «Дві дитячі картинки», цикл «Дітям» (35 п'єс), два варіаційні цикли на тему азербайджанської народної пісні, музика до дитячого

спектаклю «Пригоди дощовика». Традиційні засоби виразності він поєднує з народнопісенною національною основою.

«Три музичні фрески» композитор створив для трьох труб та тромбону. Ідейно-образний задум циклу окреслює загальну еволюційну лінію – від героїки, боротьби через лірично-споглядальне умиротворення до життєрадісної енергії життя, руху, розвитку.

Перша фреска – це активна динамічна картина із крещендуною драматургією (*Allegro energico*). Не дивлячись на те, що вона розвивається на одному диханні, тут виділяємо вступ, три речення (або хвилі) розвитку та заключення. Ямбічна метроритмічна організація першої частини побудови до кінця трансформується у хореїчну. Експозиційний виклад на повторюваних звуках з октавними ходами дуєту третьої труби та тромбону (вступ) поступово розширюється додаванням хроматизованих секунд та терцій, ущільнюючи фактуру кожної наступної хвилі розвитку (Приклад 3).

Приклад 3

Р. Шафаг «Три музичні фрески»

The image shows a musical score for three trumpets (Tromba III (B), Tr-be II (B), Tromba III) and a trombone (Tr-ne). The score is divided into two measures, labeled 1 and 2. Measure 1 starts with a circled '1' and features a melody in the third trumpet and trombone parts, marked with *mf* and *marcato*. Measure 2 starts with a circled '2' and shows a more complex texture with all instruments, marked with *mp* and *mf*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

У цьому творі особливим є саме колорит труби. Так, перша хвиля (речення) – це переважно гомофонно-гармонічний виклад: хвилеподібні трихордні послівки з терцієвими дублюваннями у поєднанні з низхідним хроматизованим ходом витриманими тривалостями у третій трубі (низхідний хроматизований відтинок уже прозвучав у вступі), друга – імітаційно-підголоскова поліфонізована фактура, завершення якої на збільшеному тризвуку *fis-moll*-я створює різке напруження. У третьому – кульмінаційному проведенні композитор звертається до стрічкового голосоведення. Тут поєднання кожної самостійної мелодичної фрази з іншою тональною опорою – «a-d-g-c» приводить до дисонантних політональних утворень. Дихордні та трихордні послівки, утворюючи чотириголосні співзвуччя по ч.4, а також по ч.4+ зм.4+ ч.4, передають картину боротьби грізних сил. Саме поєднання тембрів трьох труб та тромбона у низькому регістрі підсилюють цей настрій. Секвентний розвиток цих короткообсягових послівок служить будівельним матеріалом заключення. Ритмоінтонаційна структура та ладотональні вертикальні поєднання цієї частини, що синтезують у собі національні традиції, близькі до п'єс «Мікрокосмосу» Б. Бартока. Утвердження мажорної гармонії у чотириголосному ансамблевому викладі на фортисимо та крещендо вносить просвітлення у попередню атмосферу зла.

Схема 1-ї фрески:

Вступ	1 речення	2 речення	3 речення	заключення
A	a1	ab	Bc	abc
2+2	3+3	6+3	3+2+3	6
C-с-мел.	C	C,F - fis	a-C	C-мел.

Друга фреска виступає ліричним осередком циклу, є образним та тематичним контрастом до попередньої частини. Уся частина складається з кількох епізодів, укладених за формулою A+B+A1+C + Coda. Розпочинається одногосною наспівною мелодією: ніби некваплива розмова переходить від першої до третьої, а далі до другої труби. В основі тематизму покладені дві короткі фрази. Перша – це квартовий висхідний стрибок з тоніки на домінанту з наступним посекундовим трихордовим рухом – звучить як запитання; друга як відповідь – схвильований мотив із двох зчеплених висхідних квінт, який завершується квінто-квартовими ламаними ходами (Приклад 4).

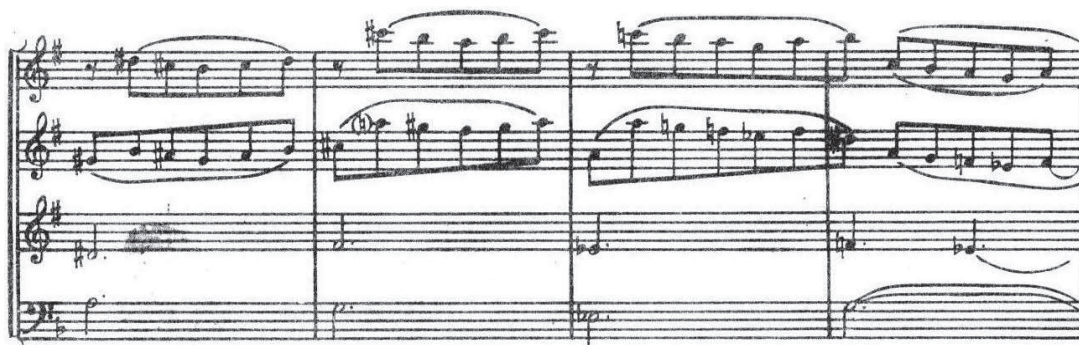
Приклад 4

Р. Шафаг «Три музичні фрески»

Діалог розвивається за формулою (a+a1) +(a+a1) (a2+a3), і вся наступна розробка побудова ґрунтується на імітаційному проведенні варіантів цього вихідного тематизму, у третій фазі розвитку якого долучається витриманими тривалостями на цілий такт функційний бас тромбона. Другий епізод – рівнобіжні (терцієва втора) хвилеподібні пентахордно-трихордні поспівки у першій та другій труб на фоні витриманих басових нот тромбона у дуеті з третьою трубою. У другій частині побудови фоном служать варіантні фрази з першого епізоду(Приклад 5).

Приклад 5

Р. Шафаг «Три музичні фрески»



Образний зміст частини змінюється у четвертому епізоді, де енергійні мелодичні лінії із секундовими зрушеннями та ходами по тризвуках (та оберненнях) виконуються тріо труб на стакато, передаючи загострену експресію пісенних емоцій. Лише тромбон секвентно (або повторюючи) на legato проводить мотив з експозиційної частини, створюючи образний і тематичний контраст двох пластів. У заключній частині цього епізоду як арка до попередньої фрески з'являються мотиви, що звучали у її заключній побудові. Тільки тут вони творять по вертикалі не різкі дисонанси, а теплі мелодійні співзвуччя завдяки переважаючій терцієвій будові. Coda, побудована на секундо-квартових та терцієвих співзвуччях, створює специфічно терпкий ладовий колорит, поступово завмираючи та затухаючи (*rit. poco a poco, pp + dim.*).

Схема 2-ї фрески:

Вступ	A	B	A1	C	Coda
aa <sub>1</sub> +aa <sub>1</sub> +a <sub>2</sub> a <sub>3</sub>	a <sub>вар-іміт.</sub> p-ток	b+ba	a <sub>вар-іміт.</sub> p-ток	c+cb	d
6 + 4 + 4	8+8	10+8	3+5	4+4(1)+4	4+5
D	d	d,e,fis...e	d, F	d, F, Es,d,f	d

У цій частині труби «малюють» споглядально-ліричний етюд, що переходить у жартівливо-скерцозну стихію танцювальності. Переважно функційний тромбон доповнює створені образи, але у другому та четвертому епізодах вибудовує другу паралельну образну лінію, внаслідок чого виникає контраст між епізодами не лише по горизонталі, але й по вертикалі, що підсилюється різноманітністю інструментів.

Хотілося б відзначити деякі виконавські складності у партіях труб: протягом перших двох фресок партія першої труби написана у критично високому регістрі, що робить виконання даної частини набагато складнішим, оскільки не у кожного, навіть професійного виконавця-трубача, ноти D та E третьої октави є робочими. Складний синкопований ритм, велика кількість зустрічних знаків, великі інтервали на legato та різноманітні динамічні відтінки у крайніх діапазонах – все це ускладнює партії труб. Також вимагає не тільки більше часу на вдосконалення, а й неабияких виконавських здібностей та природних даних. Хоча автор у партитурі вказав труби у строї B, доцільним було б виконати партії цього твору на трубах високих строїв. Це кардинально б змінило темброву палітру «фресок», надало б легкості у виконанні пасажів, зняло б зайву напруженість у звучанні, надало б чіткості штрихам та створило б кращі умови виконавцям для передачі образів, які композитор хотів донести до слухача. Можна запропонувати такі варіанти використання: всі три труби in C, або ж I труба – пікколо, а II та III труби in B. Таке поєднання не тільки створило б умови для вищевказаних завдань, але й зняло б суттєві проблеми зі строем між собою, що є чи не найважливішим аспектом ансамблевої гри.

Темповим та образним контрастом до двох попередніх картин (ліричної та скерцозної) попередньої звучить третя фінальна частина циклу – блискуча, віртуозна. Тут усе – чіткий ритмічний малюнок, дрібні дихордні та трихордні пасажі, розкладена на ясно-виражені функції (t-d-VI-t) незмінна партія тромбона – спрямоване на відтворення життєрадісної енергії руху. Слід відзначити, що ритмічно-інтонаційна формула, задекларована у першому такті основної побудови (після 6-ти тактів вступу) з незначними варіантними змінами стає



будівельним матеріалом усієї частини і проходить у кожному такті то в одній, то у двох чи трьох трубах. Стан радісного збудження композитор втілює завдяки штриховій палітрі шляхом чергування *portamento* та *staccato* (Приклад 6).

Приклад 6

Р. Шафаг «Три музичні фрески»

У структурному відношенні архітектоніка третьої частини перекликається з першою: тут також є вступ, три періоди та кода. Три періоди – як три етапи розвитку, де у кожному наступному звучанні збагачується додаванням однієї труби. Загальну схему креснудуючої драматургії частини відображаємо у схемі:

	вступ	A	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	кода
Труба		I	I, II	I, II, III	I, II, III
		a+a <sub>1</sub>	a+a <sub>2</sub>	a+a <sub>3</sub> a <sub>v</sub>	cda <sub>1</sub>
Тромбон	b+b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub> +b <sub>3</sub>	b <sub>2</sub> +b <sub>3</sub>	b <sub>2</sub> +b <sub>3</sub>	cd
	3+3	6+6	6+6	6+3+6	8
	a	a D-a	a D-a	a D	(D)

Завдяки додаванню одного інструмента у кожному наступному періоді, незважаючи на однорідність тематичного матеріалу, у фіналі поступово зростає експресія вислову, створюється враження, що все вирує, відображаючи безперервний плин життя.

Отже, триптих Рашида Шафага кореспондує з циклом мініатюр, де засобами єдності переважно виступають образний та темповий контраст. Щодо виразових засобів, а насамперед мелодико-інтонаційного матеріалу, то композитор обмежується доволі простими та скупими засобами – це переважно вузькообсягові мелодичні побудови, корені яких лежать у народному ашигському музикуванні. Композитор оперує традиційними засоби музичної виразності, переносючи їх на національну основу. Відображення різноманітних емоційних відтінків досягається також завдяки тембровій палітрі, а саме: поєднанням тембру труби і тромбона, ансамблю двох, трьох труб (з тромбоном або без нього), а також використанням їх у різних комбінаціях (дуету, діалогу, тутійного проведення). Тембр труб використовується та одразу

позиціонується композиторами як серцевинний у патетичному промовлянні головної ідеї; у ліричних фрагментах, де труби створюють споглядально-ліричний образ; ефект звучання «на віддалі», методом повторювання теми у різних регістрах, а також відтворення жартівливо-скерцозної стихії танцювальності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Вызго Т. К вопросу о национальном и интернациональном в современной узбекской музыке / Т. Вызго // Интернациональное и национальное в искусстве. Сборник статей. – М.: Наука, 1974. – С. 156-164.
2. Вызго-Иванова И. Традиции в творчестве композиторов Закавказья, Средней Азии и Казахстана. / И. Вызго-Иванова // Межнациональные связи в советской музыкальной культуре. Сборник статей. –Л.: Музыка, 1987. – С. 77-81.
3. Гафурбеков Т. Пора интенсивного возмужания / Т. Гафурбеков // Советская музыка. – М. – 1981. – № 7. – С. 18-23.
4. Кузнецова Г. Важная закономерность социалистической культуры / Г. Кузнецова // Советская музыка. – М. – 1987. – № 6. – С. 26-33.
5. Курбанов Тулкун Умарович // [http://www.biografija.ru/show\\_bio.aspx?id=7250](http://www.biografija.ru/show_bio.aspx?id=7250).

УДК 78. 071. 2: 316. 454. 52

П. М. МУЛЯР

### ПРО ДВОЙСТІТЬ ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛЬОВИХ УСТАНОВОК

У статті висвітлено проблему науково-теоретичної апробації узагальнень виконавської та педагогічної практики щодо стильових опозицій «класичний-акласичний принципи гри» й оцінки художніх якостей музики.

Проаналізовані своєрідно заломлені установки на класичність-акласичність у виконавських трактовках, з яких перше (класичність) є проявом в світському мистецтві змістів-структур, що виробились у духовній творчості і підтримуються на конструктивно-виразовому рівні «гри за моделлю», «гри за зразком». Водночас ігнорування здатності до інтерпретаційної свободи прочитання композиторського тексту може призвести до втрати принципу варіативності, тих «кругових ходів», поза якими «зразкова модель», канон перетворюється в схему, позбавлену життєвої багатоплановості і змістової об'ємності, тобто художньої якості загалом.

**Ключові слова:** виконавський стиль, інтерпретація, класичне-акласичне («романтичне») у виконавстві, виконавські засоби музичної виразності.

П. М. МУЛЯР

### О ДВОЙСТВЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЕВЫХ УСТАНОВОК

Статья посвящена проблеме научно-теоретической апробации обобщений исполнительской и педагогической практики относительно стилевых оппозиций «классический-аклассический принципы игры» и оценки художественных качеств музыки.

Проанализированы своеобразно преломляемые установки на классичность-аклассичность в исполнительских выборах, из которых первое (классичность) есть проявление в светском искусстве смыслов-структур, выработанных в духовном творчестве и поддерживающих эту связь на конструктивно-выразительном уровне «игры по модели», «игры по образцу». Одновременно игнорирование способности к интерпретационной свободе прочтения композиторского текста чревато потерей принципа вариативности, тех «круговых ходов», вне которых «образцовая модель», канон преобразуется в схему, лишённую жизненной многоплановости и смысловой объёмности, то есть художественного качества в целом.

**Ключевые слова:** исполнительский стиль, интерпретация, классическое-аклассическое («романтическое») в исполнительстве, исполнительские средства музыкальной выразительности.