

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕЗАУРУС СОВРЕМЕННОСТИ: ПРИНЦИП ПАРТИТНОСТИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ АНТОНА ЛУБЧЕНКО

Приобщение учащихся к серьезному, так называемому академическому музыкальному искусству в общеобразовательных школах и ДМШ традиционно осуществляется на материале классического наследия XVIII–XIX и отдельных образцов XX в. Вследствие этого подхода понятие “современная музыка” ассоциируется у подростков и юношества с эстрадой, роком или вовсе откровенной “попсой”. Отсюда и отношение к серьезной музыке подчас как к чему-то не имеющему прямого касательства к их жизни, насущным проблемам, устаревшему. Само время настоятельно требует привлечения в актив обучающих программ современной музыки, соответствующей энергетизму и эмоциональной ауре нового тысячелетия, духовным запросам и психологическим установкам молодежи. Настоящая статья не содержит методических рекомендаций такого рода: её *цель* заключается в раскрытии одного из проявлений музыкального тезауруса современности, определённого понятием “партидность”, на примере сочинения молодого композитора, именуемого в прессе “восходящей звездой российской музыки”, А. Лубченко (г. р. 1985). Избрание этого материала обусловлено его высокими коммуникативными свойствами, обеспечивающими прочный контакт автора с широкой, в том числе молодёжной аудиторией, что свидетельствует о совпадении запечатленных в нем образов с современной картиной мира. Подчеркнем, что сам А. Лубченко молод, открыт своему времени, увлечен им и свое творческое кредо формулирует как превращение серьезной музыки в факт культурной жизни всех слоев общества. Выдвинутая им эстетическая программа определяет характер создаваемой музыки и её стилевые качества.

Прежде чем приступить к непосредственному раскрытию обозначенной темы, необходимо оговорить, какой смысл вкладывается в данной статье в понятия “партидность” и “современность”. Обратимся сначала ко второму из них.

Вопрос о содержании понятия “современность” возникает в связи с тем, что оно привычно ассоциируется с XX в. Более того, хронологически находясь в новом тысячелетии, мы психологически остаемся в границах минувшего столетия, продолжая пользоваться выработанными в его лоне ценностными критериями и мыслить его художественно-эстетическими категориями. Между тем, как показывает композиторская практика последних лет, на авансцену музыкального искусства выходит молодое поколение украинских композиторов, в частности, Харьковской школы, сохраняющее преемственные связи с историко-культурным прошлым, в том числе, ближайшим, но преломляющее полученное от своих непосредственных предшественников и учителей наследие в своеобразном ракурсе; ощущающее эмоциональную атмосферу сегодняшнего дня как свою, органично со-природную, и для ее отражения ищущее соответствующие художественные средства. Разумеется, сейчас еще рано говорить о сложившейся современной картине мира и отвечающей ей эстетической программе. Тем не менее, интерес представляет выявление и изучение тех направлений, по которым идет творческий поиск молодых. Таким образом, под “современностью” мы будем понимать творчество молодых авторов сегодняшнего дня, усматривая в нем одновременно своеобразное “зеркало” музыкальной традиции и ростки новых художественно-эстетических идеалов, которые дадут всходы в

недалеком будущем. При этом мы не ставим перед собой задачу панорамного охвата всех реально существующих явлений и композиторских имен (тем более что понятие “имени” не вполне корректно употреблять по отношению к музыкальной молодежи, еще только начинающей свой творческий путь) и ограничиваемся представлением произведений одного автора под достаточно узким углом зрения: проявлений принципа партитности в двух из них.

Обратимся теперь к понятию “партитность”. Оно было выдвинуто, разработано и обосновано автором статьи в диссертационном исследовании и созданной на его основе монографии “Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века” [1]. Несмотря на то, что названные работы были посвящены жанровым проблемам на материале фортепианной музыки, в них содержится анализ и произведений для других исполнительских составов, в частности, инструментальных ансамблей и различных типов оркестра. Это дало возможность апробации выдвинутого термина на более широком материале, в результате чего была подтверждена его правомерность и познавательная ценность, поскольку благодаря применению аналитического подхода под углом зрения партитности в целом ряде сочинений композиторов XX в. раскрылись те стороны, которые не освещались при традиционных методах исследования. В частности, сказанное касается партит М. Скорика, фортепианного трио В. Бибика, а также Восьмой симфонии Д. Шостаковича.

Эффективность изучения принципа партитности и обозначающего его понятия побуждает к дальнейшим изысканиям в данном ракурсе, что и послужило мотивацией создания настоящей статьи. Итак, какое же значение вкладывается нами в понятие “партитность”? В наших рассуждениях мы исходили из того, что каждый жанр может рассматриваться как данность и как принцип, с одной стороны, как функционально-семантическая система и композиционный инвариант – с другой. Данная возможность реализуется в сосуществовании терминов “соната” и “сонатность”, “вариации” и “вариационность”, “фуга” и “фугированность”, “ария” и “ариозность” и пр. Столь же широко бытует и термин “сюитность”, обозначая определенные принципы построения инструментального (равно как вокального, оперного, кантатно-ораториального) цикла, а также тип мышления. Вместе с тем, как было установлено нами в указанных трудах, сами жанры сюиты и партиты обладают не только чертами сходства, но и существенными различиями, что позволило нам выдвинуть характеристику-определение жанра партиты, отличную от сюиты [1, с. 19; 1, с. 42]. Это, в свою очередь, обусловило выдвижение термина “партитность” как основополагающего свойства данного жанра, получающего реальное существование как в его пределах, так и вне их. Основное качество партиты мы усматриваем в ее способности “схватывать” в виде одномоментного среза различные, существующие в едином времени-пространстве культуры элементы различных художественных систем, вследствие чего возникает ее специфическое двуязычие. В сопоставлении и контрастировании этих элементов в композиции цикла создается особое, семантически многозначное время-пространство целого. Не случайно жанр партиты обретает актуальность в переломные эпохи, в периоды метаморфозы старого-нового, историко-культурного перепутья. Вместе с тем “партитность”, как явление более универсальное, может возникать (в условиях иных жанров) и в те исторические времена, когда жизнь самого жанра партиты оказывается в пассиве музыкального творчества.

Таким образом, актуальность и цель настоящей статьи обусловлена двумя обстоятельствами: стремлением автора к дальнейшей апробации выдвинутого им

термина-понятия “партидность” как действенного жанрово-аналитического подхода и его желанием осмыслить и отразить в научной публикации некоторые явления музыки наших дней, связанные с преломлением партидности на современном этапе. Тем самым объектом нашего анализа предстает феномен партидности, предметом – его преломление в инструментальных циклах иных жанров.

Материалом публикации послужили два произведения молодого композитора, выходца Харьковской школы, ныне представляющего музыкальную жизнь Санкт-Петербурга, А. Лубченко. Его бурно развивающийся талант уже привлекал не только исполнительские коллективы Харькова и Петербурга, но и музыковедов, в том числе и автора этой статьи [2; 3; 4]. В центре нашего внимания в данной статье оказались отмеченные свойствами партидности Концерт для двух альтов, ор. 30 и Четвертый струнный квартет, ор.34 (оба – 2003 г.).

Прежде всего, необходимо отметить, что А. Лубченко не принадлежит к “авангардно” настроенной молодежи. Более того, он не подвержен экспериментированию лабораторного типа, когда поиски музыкальных инноваций оказываются самоцелью, направляя фантазию автора на открытие еще небывалых выразительных средств и композиционно-драматургических приемов. Творчество А. Лубченко крепко связано с культурными традициями далекого и недавнего прошлого; среди его кумиров в разные годы были Д. Шостакович, Ф. Мендельсон, В. Моцарт, С. Рахманинов, ныне чаша весов склоняется к Р. Шуману, отчасти Й. Брамсу и в особенности к П. Чайковскому. Пережил молодой композитор и плодотворный, хотя и непродолжительный период увлечения стилевыми приемами И. Стравинского, которые, продвинув его технику письма, обогатив иными, по сравнению с классико-романтическим искусством, звуковыми представлениями, раскрепостив его ритмопластические ощущения, облагородив его эстетический вкус, вошли в актив его творчества, не определяя, тем не менее, его генеральной линии. Несмотря на широту и разнообразие жанров, к которым обращается А. Лубченко, его можно с полным правом назвать по преимуществу композитором инструментального склада, свидетельством чему служит многочисленность созданных им концертов (десять произведений для солирующего инструмента с оркестром – фортепиано, скрипки, альты, виолончели, флейты, двойной для альты и фортепиано с оркестром, для двух альтов без оркестра), струнных квартетов (в настоящее время их пять), сонат для различного инструментального состава (в частности, для скрипки, виолончели и фортепиано; для гобоя и фортепиано; для флейты, гобоя и фортепиано; для виолончели и фортепиано; две сонаты для альты и фортепиано, три для фортепиано соло). Все эти произведения отмечены разностилевыми истоками, которые, с одной стороны, образуют органичный языковой сплав, с другой – выливаются в образно-эмоциональные и, соответственно, тематические контрасты, направляющие логику музыкальной драматургии. Однако едва ли не с наибольшей очевидностью данный сплав характеризует Двойной концерт для альты, фортепиано и оркестра, ор. 43 (*Duo concertate*, 2003 г.), Концерт для двух альтов, ор.30 и Четвертый струнный квартет, ор. 34. Поскольку два первые из них представляют один жанр инструментальной музыки, а наша задача заключается в рассмотрении принципа партидности на примере разных жанров, остановимся на ор. 30 и 34.

Цикл Четвертого струнного квартета складывается из четырех частей, жанровые обозначения которых изначально отсылают к традиции культурно-исторического прошлого доклассической эпохи. Первая часть – *Humne*, вторая – *Madrigal I*, третья – *Madrigal II*, четвертая – *Choral*. Нетрудно заметить, что при, ка-

залось бы, ретроспективном отборе жанровых единиц между крайними и средними частями композиции содержится и фактор скрещивания различных ветвей традиции старинного искусства: духовно-католической, латинской и светской, романской. Так, посредством скрытых, стертых для современного восприятия культурных смыслов создается предпосылка к инициации в данном произведении свойств партитности. Композиционная логика цикла строится путем со- и противопоставления этимологически различных жанровых единиц, причем между крайними перекидывается арочный “мост”, скрепляющий целое, сердцевину же конструкции составляют два мадригала. Обращает на себя внимание и такое свойство сюитно-партитного цикла, как наличие жанрового дубля, при том, что тематически, в противовес традиции, оба мадригала не связаны. Что же касается самого факта обращения композитора к жанру мадригала, то в этом он оказывается созвучным творческому опыту XX в., в частности, фортепианным партитам М. Карминского, а с другой стороны – Симфонии мадригалов И. Стравинского. Тем самым, при всей оригинальности авторского замысла в цикле Четвертого квартета он объективно включается в традиции прошедшего века. Продолжая аналогию с творчеством И. Стравинского, необходимо напомнить о строении цикла его Скрипичного концерта, средние части которого представляли собой дубль Арий: соответственно, быстрой и медленной. В продолжение идей классика XX в., молодой автор усиливает и заостряет контраст между двумя мадригалами до антитезы, как бы расщепляя однородный по своему происхождению жанр на два конфликтных начала: в то время как первый из мадригалов представляет собой почти демоническое, токкатно-остинатное скерцо, второй наделяется пафосом патетически приподнятой экспрессии, достигающей высокого трагического звучания на стыке развивающего и репризного разделов музыкальной формы. Прием образно-смыслового разведения – вплоть до противопоставления – этимологически близких жанров использован в сопоставлении на расстоянии крайних частей цикла. Бесстрастной архаике бескрайно-графического Гимна первой части отвечает дуализм заупокойной молитвы и одинокого голоса скрипки финального Хорала. Между тем, Гимн и Хорал построены на единой теме, которая, таким образом, словно отражается в двух зеркалах: аскетичного григорианского песнопения и своего рода “Со святыми упокой” хорала. Возникающий здесь образ отпевания подкрепляется заключительной репликой солирующей второй скрипки, которая не столько закругляет-завершает цикл, сколько обрывает его на полуслове. В конечном счете, цикл квартета обнаруживает два синтезированных в единой композиции типа логической организации: партитного переключения из одной жанрово-образной сферы в другую на стыке частей – и сонатного продвижения к цели. Начавшись догматом отрешенности от всего земного, музыка квартета постепенно как бы “материализуется”, воплощается в живые человеческие страсти, проходя от вторгающегося контраста напористого движения первого Мадригала через трагическую коллизию второго к реквиему-прощанию финала. Так, скрещивая партитные и сонатные средства музыкального повествования, композитор создает в Четвертом струнном квартете собственное видение “вечной” темы одиночества человека перед лицом Ничто.

Закономерно возникает вопрос о проявлении принципа партитности на уровне музыкальной лексики и способов письма. Гимн первой части (*Andante*) воспроизводит характерные черты григорианского хорала. Здесь царят неспешная поступь крупных длительностей (четверти и половинные), поступенность мелодического движения, мерность ритмических шагов. Добавим к этому диатонику натурального

es-moll, метрическую переменность, периодические остановки на долгих тонах, заставляющих вспомнить принцип совпадения прозаически словесной и музыкальной фраз. Наконец, возникающий образ благочестивой отстраненности связан с каноническим изложением тематизма, причем образующие полифоническую ткань мелодические линии не скоординированы в благозвучные гармонические вертикали, а напротив, звучат жестко, терпко и абсолютно графично, бескрасочно.

В первом Мадригале мы словно переносимся из строгой статики средневековья в напористую динамику XX в. В его музыке нет ничего “старинного”, а возникающие стилевые аллюзии отсылают то к “злым” токкатным скерцо Д. Шостаковича (первая часть трехчастной репризной формы), то к неофольклористскому язычеству И. Стравинского (трио), то к джазовым приемам его же регтаймов и “Эбони-концерта”. Аналогично второй Мадригал всецело располагается в зоне языковых норм минувшего века. Его контрастный тематизм вбирает в качестве основного драматургического тезиса характерную для поздних произведений Д. Шостаковича “формулу смерти” или “гротескового глума” (она воспринимается здесь почти цитатно) и обороты медитативной лирики, где короткие фразы-вздохи и малосекундовые интонации арий “жалобы” заострены полутоновыми хроматическими сдвигами и обыгрыванием вводнотоновых ступеней гармонического минора с постоянным смещением тональной опоры. Контраст сонатного типа совмещается во втором Мадригале с формой рассредоточенного фугато альты и виолончели. В противовес Гимну, где полифонические приемы всецело подчинялись образу обезличенного ритуала-шествия, а также первому Мадригалу, в котором контрапункт преобразованной темы Гимна в виде джазового баса и языческих выкриков-заклинаний создавал игровую ситуацию, фугато третьей части цикла трактуется как фактор динамического развертывания музыкальной мысли, образующего серию драматургических напряженно экспрессивных волн. Наконец, в финале инструментальный “хор” и соло второй скрипки, вступающие между собой в соотношение драматургического фона и рельефа, непосредственно воспроизводят, соответственно, лексический и образный строи культового пения и индивидуального интонационного словаря автора. Так, благодаря разностилевому тематизму, прочерчивается путь от эмоциональной прострации Гимна к психологическим коллизиям Хорала.

Как видим, партитность в данном произведении служит основным смысло- и структурообразующим фактором, не превращая его, однако, в собственно партиту, более того, вступая во взаимодействие с иным, сонатным по своему происхождению драматургическим и жанровым нормативом. Это придает квартету известную жанровую диффузность, подкрепляемую и некоторыми примерами жанра концерта: каждая часть цикла имеет своих солистов – первая открывается партией виолончели, во второй большую роль играют скрипки, в третьей сперва выдвигается на первый план альт, а затем, в фугато, и виолончель, в четвертой части господствует соло второй скрипки. Думается, что такое скрещивание различных жанровых качеств также в известной мере может считаться проявлением принципа партитности как жанра, “промежуточного” по своей природе.

Сопряжение жанровых акцентов при ясно выраженной партитности присуще и Концерту для двух альтов. Поскольку он был уже частично описан нами [3, с. 29–30], остановимся лишь на наиболее существенных моментах, непосредственно связанных с принципом партитности. В темповой драматургии четырехчастного цикла есть нечто от старинной церковной трио-сонаты: Largo первой части сменяется

Moderato второй, далее следует Andante и, наконец, Allegretto. Партидность проявляется в самом факте обращения к раннебарочному жанру, сразу же отсылающему к искусству доклассического прошлого. Одновременно прием ретроспекции указывает на преемственные связи композитора с необарокко XX в., одним из проявлений которого предстает партидность. Как и в Четвертом квартете, каждая часть (кроме последней) наделена жанровым обозначением, соединяющим характерный тип высказывания одной эпохи с приметамы другой. Речитатив первой и Ария третьей частей предстают рассредоточенной “парой” лирико-медитативного сольного выхода, присущей оперным произведениям. Одновременно они обнаруживают и свое инструментальное происхождение в творческой практике XVIII в. Разделяющее их Интермеццо второй части своим названием напоминает о романтическом XX в., а четвертая часть, лишенная наименования, самим этим фактом как бы указывает на образ самого времени, безразличного и к пафосу речитатива, и к скорби Арии, и к ироническим куншттюкам второй. Драматургия цикла выстраивается по принципу вершины-источника: концерт начинается высокой патетической нотой, затем, пройдя сквозь события-фрагменты срединных частей, музыка погружается в бесконечный *regretum mobile* финала, лишённого каданса и как бы растворяющегося в звуковом пространстве. Несмотря на наличие единой драматургической линии, цикл концерта тяготеет к сюитно-партитному переключению из одной части в другую, благодаря чему выстраивается система образно-смысловых сдвигов. Связь с партией на уровне принципа семантической организации проявляется в данном произведении в использовании двух типов музыкальной лексики: барочной по своему происхождению (Речитатив, Ария) и присущей XX в. (жанрово-скерцозной в интермеццо и токкатно-моторной в финале). Обращает на себя внимание избранный автором исполнительский состав – два альты без участия оркестра, в контексте которого, во-первых, раскрываются ансамблевые черты концертного жанра, как это происходило в произведениях эпохи барокко, во-вторых, само определение Данного опуса как концерта свидетельствует о его восприятии автором под углом зрения музыкального искусства прошлого. Подобно Четвертому квартету композитор акцентирует собственные излюбленные стилистические приемы в заключительной части цикла, однако не столько мелодическим, сколько метроритмическим путем: обращают на себя внимание выставленные композитором тактовые размеры – 11/4, 13/4, 41/4. Вместе с тем в цикле рассредоточены и авторские типовые музыкальные фигуры, в частности, “лесенка”, игра по открытым струнам, причем в Интермеццо возникает вертикально-мелодический комплекс, который в дальнейшем (во втором альтовом концерте, ор. 31, написанном непосредственно после двойного) приобретет значение одного из основных драматургических начал. Использование авторской интонации объединяет цикл концерта не только как фактор стилевого единства, но и как своего рода лейтобразование, получающее в различных частях цикла новое смысловое наполнение – то медитативно-лирическое, то скерцозное, а в средней части Арии служит цитатой Интермеццо, вносящей контраст в эту в целом монообразную музыку. Авторский интонационный (в широком понимании) комплекс сосуществует с типовыми приемами барокко: мелизмами, движением в пунктирном ритме в условиях медленного темпа, каноническим изложением тематизма (Речитатив); единовременным контрастом (Ария). Так скрещиваются, контрастируя и взаимно дополняя друг друга, различные музыкальные эпохи, наделяя концерт свойством партидного отражения мира.

Висновки. Підведем деякі результати. Як було показано, виникаюче в творах сучасного композитора властивість партитності сприяє не тільки драматургичній організації того чи іншого циклу конкретного твору, але й продуциванню в інструментальних опусах високого, значущого змісту, відзначеного печаттю трагічного світоощущення. Органічно входячи в авторський стиль, принцип партитності дозволяє виявити діалектику взаємозв'язків традиційних і інноваційно-авторських прийомів, в результаті чого сама традиція пред'являється як предмет інтерпретації і оцінки в плані зосередженого в ній духовно-емоційного досвіду. Це свідчить про збереженні принципом партитності своєї актуальності як реально діючої даності, а з іншої сторони, про плідність запропонованого нами аналітичного підходу, що дозволяє не тільки розкрити художнє змісту вивчених творів, але й зв'язати їх з певними константами музичного мистецтва, об'єднуючи віддалене і близьке минуле з болючими точками сучасності.

Література

1. Калашник М. Сюїта і партита в фортепіанному творчестві українських композиторів ХХ століття : монографія / М. Калашник. – Харків : Форт ЛДТ, 1994. – 188 с.
2. Іванова І. Жанр драматичної симфонії в творчестві Г. Берліоза і досвід його сучасного претворення (симфонія “Salve Regina А. Лубченко”) / І. Іванова // Проблема взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Г. Берліоз та світова культура : зб. наук. праць. – Х. : ХДМІ ім.І.П. Котляревського, 2003. – Вип. 12. – С. 128–145.
3. Калашник М. Інструментальні концерти Антона Лубченко (композиторські досвіди нового тисячоліття) : методичні рекомендації для студентів ВУЗів / М. Калашник. – К. : Гос. метод. центр навчальних закладів культури і мистецтва України, 2004. – 36 с.
4. Калашник М. Між “хаосом” і “красотою”: сторінки творчеств Антона Лубченко / М. Калашник // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : зб. наук. праць. – Х. : Основа, 2004. – С. 65–75.

КВАС О.В.

ДИТИНОЦЕНТРИЗМ У СУЧАСНІЙ ПЕДАГОГІЧНІЙ ДУМЦІ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА

Вагомий вплив на дитиноцентричну орієнтацію в сучасній педагогічній думці має гуманістична психологія, яка хоч і не є однорідною школою, теорією чи методом, але визначає своєрідні напрями дослідження в психології, у педагогіці, містить різні погляди та теорії.

Те, що є спільне в гуманістичних течіях, – це ідея: зацікавлення *humanum*, спостереження й розпізнання в дитини людських особливостей, дослідження можливості розвитку її особистих здібностей і досягнень. Серед фундаментальних для гуманістичної психології постулатів виділяється самореалізація, яка є постійною тенденцією для розвитку потенціалу людських здібностей, автономії, відповідальності особистості за свої вчинки та життя завдяки суспільному контекстові, де можуть ці риси розвиватися. Це об'єктивна умова, орієнтир на мету й сенс особистого життя, сприйняття людини як інтегрованої цілості тіла, психіки та духу.

З середини 70-х рр. ХХ ст. у гуманістичних науках з'являються ідеології та теорії автосоціалізації, які характеризують дитину як компетентний об'єкт у процесі власного розвитку. Вони звертаються до нової антропології дитини, у якій те, що думаємо про дітей, говорить про наш теоретичний і практично-педагогічний підхід до них, впливає на те, як ми трактуємо людину, як виховуємо й виховуємо дитину, як поведимося що-