



Мазілова Юлія

СЛОВО ЯК ЧИННИК НОВОЇ ЖАНРОВОЇ КОНТАМІНАЦІЇ У ВОКАЛЬНО-ХОРОВОМУ ТВОРІ Г. КАНЧЕЛІ «LITTLE IMBER»

*Стаття є продовженням роботи, пов'язаної з творчістю Г.Канчелі.
В роботі визначається вплив авторської інтерпретації слова на жанрове
визначення твору.*

*Ключові слова: Гія Канчелі, «Little Imber», жанр, кантата, ораторія,
поемність, містерія.*

Г. Канчелі – композитор, для якого характерна свобода у творчому висловленні, відносна незалежність мислення. Результатом дотримання таких творчих принципів стала велика кількість творів, у яких спостерігаються оригінальні поєднання на рівні жанру, стилю. Особливу увагу привертають твори, в яких композитор водночас працює з вербальною та музичною складовими. «Little Imber» став цікавим прикладом жанрової контамінації, у якій слово стає провідним елементом у створенні цілісної побудови.

«Маленький Імбер» написаний Г. Канчелі у 2003 р. для дитини соліста, дитячого хору, соло тенора, чоловічого хору та інструментального ансамблю (флейта, альтова флейта, флейта пікколо, гобой, гітара, клавішні, струнні). Твір був призначений для виконання у рамках проекту, присвяченого шістдесятій річниці депортації населення англійського селища Імбер. За часів Першої світової війни долина Солсбері, де розташований Імбер, стала центром військової підготовки Великобританії, а під час Другої світової війни жителів зобов'язали залишити селище аби звільнити території для тренувань. Після війни Імбер залишився діючим полігоном. Шляхом протестів жителі зуміли домогтися певних поступок з боку армії. Зокрема, був запроваджений так званий «День Імбера», у який і відбулась прем'єра «Маленького Імбера».



Словесний текст твору складають: перша строфа псалма 121 («Зрадів я, як мені сказали: „Підемо в дім Господній”») фрагмент з староіранського ритуального тексту «Шаб-е Ялда» («Найдовша ніч»), строфа з вірша англійського поета XVIII ст. Ч. Уеслі, староанглійський народний вірш про «Маленький Імбер на пагорбах Дауна», фрагмент з листа колишньої жительки Імбера Гвен Джентрі «I never go back again», («Я ніколи не повернусь»), грузинські слова підбрані за фонічним принципом, назви монастирів грузинською. Більша частина англомовних матеріалів були надіслані композитору організацією Artangel, що займалась проектом. Таке різноманіття текстів, об'єднаних принципом монтажу, у взаємодії з музичним матеріалом створює досить цілісний образ, відчуття спокою та миру. Поєднання канонічних текстів, народного вірша, що має історичне значення для Імбера, назв сакральних споруд сприяє піднесенню образного змісту від місцевого, локального значення до загальнолюдського. Сам композитор коментує такий метод роботи зі словом таким чином: «Монтаж текстів, як і любой монтаж вообщє, даєть возможность ошутить особую значимость и неисчерпаемость отдельной детали, а значит, создает необходимое пространство для включения музыки» [6, с. 198].

Отже, в даному творі поєднано кілька нерівнозначних одиниць словесного тексту: структурно цілісний текст, окремі фрази, фрагменти поетичних творів та окремі слова. Такий підхід до формування словесного тексту твору є звичним для Г. Канчелі. Кожна з вищезгаданих структурних ознак лягла в основу принципу формування словесного тексту більш раннього періоду. До прикладу, вокальний цикл «Exil» є єдиним твором Г. Канчелі в основі якого лежить структурно цілісний текст. Проте, музичний матеріал як у «Exil», так і у епізоді з народним віршем «Маленький Імбер на пагорбах Дауна» розвивається за власними принципами та логікою. У вокальній поемі «Don't grieve» композитор використовує фрагменти різних поетичних творів. Так у «Little Imber» фраза з листа Г. Джентрі «I never back



again» набула більш широкого значення. У хоровій поемі «Styx» основу вербального тексту складають окремі слова, об'єднані у смислові блоки. Прикладом такої організації словесного тексту у «Маленькому Імбері» є епізод з перерахуванням імен монастирів Грузії та підібрані за фонічним принципом слова грузинською мовою.

Місце першого виконання твору – церква Св. Гіла – відіграло досить важливу роль у композиційній та змістовній складових твору. Сам композитор пригадує, що навіть склад виконавців був обраний лише після того, як він відвідав церкву: «Там могли розміститися не более восьми инструменталистов, а для хора мальчиков вообще места не сотавалось.» [б, с. 529]. Окрім того, епізод у якому перераховуються імена грузинських монастирів відкривається назвою Давид-Гареджі. На території, де розташований цей монастирський комплекс VI століття, повністю висічений в скелі, за радянських часів також проводились бойові навчання, що стало причиною руйнації фресок VIII – XIV століть. Сам композитор називає Давид-Гареджі грузинським побратимом Імбера. Ця паралель стала одним з об'єднуючих елементів англійської та грузинської складової твору на рівні образного змісту.

Тембри дитячого та чоловічого голосів у творі несуть різне семантичне навантаження. Це підтверджується текстами, які композитор «доручає» кожній виконавській групі. Дитячий хор та соліст відтворюють піднесені «небесні» образи та виконує тексти переважно англійською мовою. Саме світлий дитячий тембр обирає композитор для озвучення фрагментів псалмів, майже пасторальної картини створеної у народному вірші «Маленький Імбер на пагорбах Дауна». Соліст та чоловічий хор відповідають за «земні» переживання, висловлені переважно грузинською мовою. Лише у так званій тихій кульмінації твору соліст-тенор вступає зі словами «I never go back again». Ці слова є фрагментом з листа жительки Імбера Гвен Джентрі, надісланого у відповідь на запрошення організаторів



проекту відвідати захід. Як і більшість жителів, через поважний вік вона змушена була відмовитись від подорожі. Г. Канчелі коментує цей фрагмент таким чином: «Из письма этой женщины я позаимствовал одну фразу: I never go back again. («Я ніколи не повернусь») Потому что мне слышится здесь нечто большее, чем просто нежелание возвращаться на родное пепелище. По сути это напоминание об истине, с которой человеку так и не удается до конца смириться, - о невозможности повернуть время вспять.» [6, с. 533-534]; «Я рассматриваю этот эпизод как тихую кульминацию сочинения и одновременно точку перелома. Он ведь появляется после заключительных слов староиранского текста: «All that was hidden/Dies to be found». Сам эпизод довольно протяженный, поэтому к словам из письма я добавил еще «abandoned homes, abandoned grave» («покинуті дома, покинуті могили») Именно здесь Мамука и мужской хор впервые переходят с грузинского на английский. Такие слова не может петь детский хор, это здешняя, земная боль.» [6, с. 537-538].

На інтонаційному рівні композитор також розмежовує партії дитячого та чоловічого хору та солістів. Для чоловічого хору та соліста-тенора притаманна діатонічна основа мелодики. Чоловічий хор більшу частину твору звучить в унісон та у даному творі переважно виконує роль підтримки соліста: витриманий тон, підголосок, імітація солюючого голосу. Хорові партії дитячого складу більш насичені хроматизмами, що у повільному темпі надає відчуття легкої нестійкості, ефемерності звучання.

На основі аналізу більш ранніх творів, було визначено, що вербальний та музичний пласти співвідносяться у декілька способів: звуконаслідування, паралелізм вербального та музичного пластів та комплементарність, як передумова виникнення єдиного образу. В творі «Little Imber» переважає останній спосіб. Обидва пласти є носіями спільної ідеї та є нероздільними частинами єдиного образу.



Особливу увагу привертає даний твір з позиції жанрової ідентифікації. Тут спостерігаються елементи таких жанрів: кантата, ораторія, одночастинна поема, містерія.

Тенденцію до взаємодії, а в деяких випадках і своєрідного злиття жанрів ораторії та кантати у ХХ столітті відмічає у своїй статті Л. Раппопорт. Розширення жанрових меж кантати та ораторії відбувається перш за все за рахунок їх наближення до інших жанрів, синтезу музики з іншими видами мистецтв. Найбільш поширеними жанровими поєднаннями для першої половини ХХ ст., за визначенням автора, стали: камерна кантата (наближена до вокально-інструментального циклу), ораторія-кантата (монументалізована кантата), опера-ораторія (перевага розповідності, театральної дії), поєднання ораторії з античною трагедією, драма-ораторія (проникнення ораторіальних рис в драматичний твір), сценічна кантата (взаємопроникнення принципів кантатності та театральної дії), «Епічний театр» з музикою (філософсько-дидактична п'єса з рисами ораторіальності), ораторія-містерія (поєднання ораторії з елементами народного дійства-містерії), переосмислені в процесі поєднання з світським мистецтвом культові жанри. [14, с.347-348]

У випадках, коли слово стає на перший план у кантатно-ораторіальному жанрі автор виділяє дві основні тенденції: наближення кантати до літературно-музичної композиції та проникнення в ораторію жанрових особливостей «епічного театру» Б. Брехта. Перший з шляхів передбачає прояв поширення поетичного в вокальній декламації. Дана тенденція була розвинута А. Шенбергом у «Місячному П'єро», створенням «розмовної» мелодії *Sprechstimme*, у Франції – Д. Мійо введенням «промовляючого» хору в античній трагедії «Хоефори». Прикладом другого шляху є *Lehrstück* з музикою Г. Ейслера та П. Хіндеміта. Побудова п'єси відтворює літературну композицію з музикою. Ораторіальність тут зумовлена задумом вистави, що має дидактичну ідею та розрахована на



велику кількість виконавців. Також автор звертає увагу на твори, в яких музика та слово є врівноваженими компонентами цілого. Прикладом такого твору є «Jeanne d'Arc au bûcher» А. Онеггера, який запевнював, що композитор та драматург повинні доповнювати один одного. Кожен з видів мистецтв, застосованих у творі виконував функцію, відповідну власній специфіці та призначенню. Музика в даному випадку трактувалась як фактор емоційного впливу.

Творчість композиторів ХХ-ХХІ століть передбачає появу нових жанрових поєднань, що склались на основі взаємодії музичних та позамузичних (театр, поезія, кіномистецтво) жанрів. Г. Калошина у визначенні основного принципу поліжанровості говорить: «Основоположним стає принцип монтажу жанрів і видів мистецтв, їх вільне, почергове горизонтальне «включення» в драматургію твору або рухоме вертикальне накладення. Багатоваріантність результату синтезу, неповторне поєднання його складових сприяють втіленню різноманітних змістовних і концептуальних ідей, що стимулює широке використання поліжанрова в сучасному мистецтві» [8, с. 42]. Дане положення є досить характерним для творчості Г. Канчелі.

Тяжіння Г. Канчелі до одночастинності у симфонічних творах проявилось і вокально-хорових творах. Вільна поемність, як основний шлях розгортання думки був реалізований в «Маленькому Імбері», про що свідчать зіткнення контрастних начал, симфонічна напруга у розгортанні музичного матеріалу, безперервність розвитку та неподільність музичного полотна. Це надає підстав стверджувати, що структура твору зумовила одночастинну поемність як одну з складових жанрового визначення «Little Imber». Структурна організація даного твору керована саме музичною складовою. Окрім того, Г. Канчелі застосовує метод паралельного монтажу, що раніше був неодноразово представлений у його симфоніях. Даний принцип використовується композитором на рівнях динаміки



(контрастному співставленні сфер p та F), фактурному (інструментальний ансамбль – хор, дитячий хор – чоловічий хор з солістом тенором...), на рівні тематизму. Окрім вищезазначених, додається ще один пласт – вербальний. Відокремленість вербальних розділів посилює відчуття «кадровості». Так само, як і у симфонічних творах, синхронність дії окремих планів періодично порушується, що сприяє відчуттю їх відносної самостійності.

Склад виконавців (дитина соліст, дитячий хор, соло тенора, чоловічий хор та інструментальний ансамбль), ліричне поглиблення образу вказують на жанр кантати. Дитячий хор та тема дитинства у творі – ознаки дитячої кантати, риси якої проявились тут у незначній мірі.

Ораторіальність здебільшого проявилась на рівні тематики. Для жанру ораторії характерними є епічний тип драматургії, зумовлений відсутністю сценічної дії та зміст, що втілює «великі» теми, провідна роль колективного – звідси – роль хору як компонента цілого [14, с. 312]. Очевидно, основну роль у формуванні семантичного «Little Imber» створений для події місцевого значення, проте музика до цього твору відтворює образи та питання загальнолюдського значення, прикладом чого може стати згадана раніше фраза «I never go back again».

Містеріальні риси простежуються вже на рівні задуму і його прем'єрної реалізації, де «Маленький Імбер» вінчав церемонію, розіграну в «реальних "Декораціях" селища і артилерійського полігону» [6, с. 529], був частиною задуманої «містерії», кульмінацією дійства. Такий задум вплинув на музику твору, що виконується і поза контекстом прем'єри. Величезну роль тут відіграє партія чоловічого хору. Зіткана з Бурдон педалей, строгих унісонів у вузькому діапазоні, вона відрізняється «надособистісним», ритуальним характером. Асоціації з ритуалом виникають і завдяки гіпнотичній остинатності, повторюваності інтонаційних зворотів [12, с. 33].



Слово в даному творі виступає не у якості контрапункту, а як частина цілісної композиційної побудови. Досить вагому роль у загальній концепції твору відіграє тяжіння Г. Канчелі до релігійно-духовної образності, причому навіть у творах, в яких відсутні канонічні тексти. Тому зі зміною функції слова відбувається його сакралізація, піднесення, здійснювані, насамперед, за рахунок музичного втілення. В такій якості слово набуває нових символічних та духовних функцій. Кожна з вищезгаданих жанрових складових «Маленького Імбера» була сформована під впливом або в тісній взаємодії зі словом.

Таким чином, за допомогою авторської інтерпретації слова Г. Канчелі змінює жанрову форму вокально-хорового твору. «Little Imber» став прикладом своєрідно жанрової контамінації, у складі якої були застосовані риси кантати, ораторії, одночастинної поеми, містерії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеева М. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике.: дис. ... канд. философ. наук: 09.00.04 / Рос. академ. муз. Им. Гнесиных, Москва 2010, 164 с.
2. Барсова И. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Г. Канчели. Музыкальный современник : сб. статей / ред. В.В. Задерацкий и др. М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 108 – 134.
3. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. – 332 с.
4. Деканосидзе Н. Музыка для живых Г.Канчели: проблемы жанра и драматургии оперы.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. конс. им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург 2011, 17 с.
5. Денисова З. Творчество Г. Канчели в современном научном контексте. Вестник Челябинского государственного университета. 2009. №29. С.158-159.
6. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах. М. : Музыка, 2005, 588 с.
7. Зейфас Н. Песнопения. О музыке Г. Канчели / Н. Зейфас. М.: Советский композитор, 1991. 277 с.
8. Калошина, Г. Е. Полижанровость во французской оратории, опере, кантате во второй половине XX века / Проблемы художественного синтеза на современном этапе: Материалы интернет конференции. – Ростов, 2009. – С. 168 -169.
9. Караманова А. Жанровые и стилевые взаимодействия в сочинениях Гии Канчели: дисс ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. Конс. им. С.В. Рахманинова, Ростов 2015, 283 с.
10. Кирнарская Д. Музыкальные способности. М.: Таланты - XXI век, 2004.



11. Кумукова Дж. Музыкально-синтетическая концепция театра конца XIX - начала XX веков и театр М. И. Цветаевой. Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2001. 243 с.
12. Линючева Е. Хоровое творчество Гии Канчели: жанрово-стилевые и содержательные аспекты. Дисс. ... канд. Искусствоведения Нижний Новгород 2011. 178 с.
13. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр Владос, 2003. 248 с.
14. Раппопорт Л. Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате XX века. / Л. Раппопорт // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М: Музыка, 1971. – С. 310 – 448.

Юлия Мазилова. Слово как фактор жанровой контаминации в вокально-хоровом произведении Г. Канчели «Little Imber». Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор А.И. Самойленко. Одесская национальная академия имени А.В. Неждановой. В статье сконцентрировано внимание на влиянии авторской интерпретации слова на жанровое определение вокально-хорового произведения «Little Imber».

Ключевые слова: Гия Канчели, «Little Imber», жанр, оратория, кантата, поэдность, мистерия.

Yulia Mazilova. The word as a factor of genre contamination in G. Kancheli's "Little Imber". Scientific director – doctor of Arts, professor – Alexandra Samoilenko. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. The article focuses on the influence of the author's interpretation of the word on the genre definition of "Little Imber".

Keywords: Gia Kancheli, "Little Imber", genre, oratorio, cantata, poem, mystery.