



Мазілова Юлія

МУЗИЧНА ПОЕТОЛОГІЯ Г. КАНЧЕЛІ У ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНІЙ ПОЕМІ «СТИКС»

Стаття є продовженням роботи, пов'язаної з творчістю Г.Канчелі. Поглиблення підходу до композиторського методу зумовило виокремлення взаємодії слова та музики. У зв'язку з цим виявилось доречним звернення до сфери поетології, як особливо пізнавального та дисциплінарного напрямку. У статті висвітлено риси індивідуально-авторської поетології Г.Канчелі, зокрема, основні принципи роботи зі словом.

Ключові слова: Гія Канчелі, «Стикс», поетологія, звук, комунікативні архетипи.

Музика – одна з найдавніших семіотичних підсистем культури, що володіє достатньо широким спектром унікальних за своєю природою знаків, що мають високий ступінь символічності. Це надає їй широкі можливості у передачі або відображенні чуттєвого та інтелектуального досвіду людини. Таке положення музики в галузі семіотики привертає увагу дослідників різних сфер мистецтва та культури, спонукає до пошуків зв'язку з іншими видами мистецтва та їх взаємовпливу, обґрунтування та систематизації цих зв'язків.

Синкретичні властивості музики на початкових етапах існування, передбачали основу музичної ідеї у триєдності часу, простору та дії. Музикознавець Є. Назайкінський виділяє жанри, пов'язані з музично інтонованим словом, як ті, що мають особливо тісний зв'язок звучання та його сприйняття. Синкретична єдність слова та музичної інтонації буде порушена в процесі розвитку музичного мистецтва та поступового здобуття ним незалежного значення. Водночас, на усіх етапах становлення, музика зберігає зв'язок зі словом на рівнях інтонування, формотворення, семантики, жанрового визначення і т.д. Такий зв'язок та синкретичність музичного мистецтва загалом зумовили тяжіння музики до поєднання з



різними видами мистецтв. В першу чергу ця властивість проявилась в синтетичних музичних жанрах. Пізніше – в епоху романтизму, в пануванні принципу програмності.

Особливого значення набуває дана проблема у ХХ столітті у зв'язку з розвитком різних типів взаємодії різних видів мистецтв. Поруч з синтетичними жанрами в працях дослідників висвітлюються окремі явища взаємопроникнення різних видів мистецтв, зокрема такі як синестезія, екфразис, що значно розширюють спектр виразових можливостей твору.

Таким чином, проблема взаємодії слова та музики виходить за рамки музикознавчого кола питань. Дана тема висвітлюється у наукових працях з театрознавства, літературознавства, роботах філософсько-естетичного напрямку.

У галузі театрознавства здебільшого піднімається питання синтезу та співвідношення компонентів різних видів мистецтв, в тому числі і музики, у творі. До прикладу, театрознавець Дж. Кумукова пропонує відносити до категорії синтетичних творів лише ті, що містять глибинну музичну основу [10].

У роботах філософсько-естетичного напрямку співвідношення музики та слова також висвітлюється в контексті вивчення питання синтезу мистецтв та поняття «художність».

В музикознавстві взаємодія слова та музики торкається переважно питань інтонації, співвідношення архітектонічних показників вербального та музичного пластів та, в меншій мірі, їх співвідношення на семантичному рівні.

Особливу увагу привертають поетологічні праці, які розглядають питання інтонування слова з позицій літератури. А. Махов в своїй роботі визначає основні критерії порівняння та можливості взаємопроникнення слова та музики. Паралелі проводяться на рівні структури (форми), поняття мелодії та гармонії, на рівні родів та жанрів. Погляди на усі зазначені



критерії розвинені в історичній ретроспективі. Початковою хронотопічною межею у дослідженні стало античне мистецтво. Саме у роботах античних майстрів, за спостереженням автора, вперше був зафіксований зв'язок слова з поняттями мелодії, гармонії, що сьогодні належать переважно музичного мистецтва. Цікавим є також зауваження автора, що уявлення про музику, як про «узгодження неузгоджуваного» або «поєднання/співіснування різного» є близьким до формули «concordia discors», та, відповідно, до принципів, що лежать в основі формування професійного багатоголосся в подальшому [11, с.202].

Окрім того автор зауважує кілька парадоксальних моментів у поетологічних працях і поділяє їх на 2 категорії: парадокс історичної невідповідності (трактування О. Людвігом форми п'єс У. Шекспіра як сонатної) та формальної неоднозначності (трактування форми «епізоду сирен» з роману Дж. Джойса «Уліс» як наскрізної, заснованої на лейтмотивах (Е.Р. Курциус), фуґи (С. Джилберт, Л. Лнвін), «контрапунктичні» варіації (Х.Перті)) [11, с.15].

Таким чином, складається концепція поетології як науки про логічні закономірності музичного інтонування, музичної форми, жанру, що проявлені в літературі. Крім того, вона дозволяє виявити спільність взаємодії музичного та літературного творів на рівнях, зазначених вище. В музикознавстві поетологія дозволяє виявити, яким чином словесні формули впливають на музику та які принципи організації словесного матеріалу можуть бути корисними та сприймаються, пролонгуються композиторами.

В творчості Г. Канчелі слово безпосередньо з'являється у 80-і роки. Проте поліфонізованість фактури, тяжіння до вокального, хорального звучання в симфонічних творах, програмність симфоній свідчить про тенденцію до синтезу музики та слова вже в більш ранніх творах.

Слово з'являється у творах Г. Канчелі з 2-х якостей – як засіб втілення задуманого образу та як джерело, основа образного змісту твору. Зазначені



принципи часто поєднуються в одному музичному творі. У якості словесного матеріалу композитор достатньо рідко обирає структурно цілісний текст. Досить часто в основі музичного твору лежать фрагменти різних поетичних творів, окремі фрази, слова. Сам автори пояснює такий принцип роботи зі словом таким чином: «У меня никогда не хватало смелости взять одно, законченное произведение и написать на него музыку, поскольку я чувствовал музыку в самой поэзии и написать лучше, я чувствовал что не в силах»; «выбирая одну-две строчки, ты как бы обеспечиваешь себе независимость, потому что ты не пошел дальше и не захотел, как обычно говорят, раскрыть в музыке идею стихотворения. Это изначально отмечается. Но я могу постараться создать музыкальный образ, раскрывающий смысл отдельных слов, краткой фразы. Ведь даже в одной строке может быть заложена глубокая мысль» [6, с.520].

Першим твором, в якому композитор почав працювати зі словом, стала опера «Музика для живих». В ній композитор прагне передати глядачам образ світу після катастрофи очима дитини. В лібрето майбутньої опери були включені окремі фрази грузинською мовою, невеликі цитати Шекспіра мовою оригіналу, вставна «італійська опера», написана композитором спеціально для цього твору і є єдиним епізодом в опері з завершеним сюжетом та зв'язним римованим текстом, окремі слова шумерською мовою, підібрані за фонічним принципом. Шумерська застосовувалась в епізодах, у яких композитор прагнув відволікти слухача від змісту тексту. Тому, обираючи серед стародавніх мов, композитор зупинився на найменш досліджуваних.

Вокальний цикл Exil – єдиний твір Канчелі, в основі якого закладений структурно цілісний текст – Псалом 23, вірші Пауля Целана («Einmal», «Zäle die Mandeln», «Psalm») та Ганса Зааля («Exil»). У співвідношенні поетичного та музичного тексту, композитор відмовляється від прямого наслідування змісту слова. У музиці Г. Канчелі відтворює в однаковій мірі



образи закладеної в основу поезії, та образи авторів – їх особисті трагедії та трагедії їх сучасників.

В деяких творах («Don't grieve», «Светлая печаль»), композитор для втілення задуманого образу використовує фрагменти різних поетичних творів, пояснюючи це таким чином: «Монтаж текстів, як і любой монтаж вообщє, даєт возможность ошутить особую значимость и неисчерпаемость отдельной детали, а значит, создает необходимое пространство для включения музыки» [6, с.198]

Твір «Стікс» був написаний Г. Канчелі для альту, мішаного хору та оркестру 1999 році. За кожним з цих виконавських пластів закріплена певна семантична функція, яку музикознавець Н. Зейфас визначає як «...два звукових світи, посередником між якими виступає альт Башмета...» [6, с. 485]. Вагоме значення альту в даному творі, на думку Н. Зейфас, наближає його до жанру концерту для солюючого інструмента. Структура музичного тексту також дає можливість говорити про риси одночастинної поемності.

Словесний текст містить благозвучні грузинські слова, цитати Галактіона Табідзе грузинською, Шекспіра англійською, що впорядковані в глосарій. В процесі роботи над твором слова та вирази були об'єднані в смислові блоки (назви храмів та історичних місцевостей Грузії, назви духовних гімнів, визначення сил природи, родинних зв'язків, імена близьких та друзів, що пішли з життя. Окремий розділ присвячений Альфреду Шнітке. Весь вербальний текст передбачає наявність 3-х драматургічних пластів – символічного (назви храмів та монастирів, духовних гімнів, цитати У. Шекспіра, висловлену алегоричним персонажем - Часом), внутрішнього, особистого (імена друзів, визначення родинних зв'язків) та зовнішнього (сили природи, географічні назви). В своїй послідовності зазначені смислові блоки утворюють послідовність з 16-и епізодів, що значно вплинуло на структуру музичного тексту, періодичність змін епізодів.



Окрім того, на рівні структурної організації твору, Г. Канчелі застосовує метод паралельного монтажу, що раніше був неодноразово представлений у його симфоніях. Даний принцип використовується композитором на рівнях динаміки (контрастному співставленні сфер pp та FF), фактурному (оркестр-хор, оркестр-соло альта), на рівні тематизму. Окрім вищезазначених, додається ще один пласт – вербальний. Як було зазначено раніше, словесний текст твору поділений на умовні блоки, кожен з яких є носієм окремого образу. Така чітка 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. Проте, в даному випадку, вербальний пласт відіграє досить значну роль. Саме зміна образу у словесному тексті надає поштовх до зміни «кадру» інших пластів.

В основі фактури закладений принцип неімітаційної поліфонії. На рівні хорового пласту застосовуються принципи монодичного викладу тем, стрічкової поліфонії, бурдонний бас з мелодією.

Інтонаційний спектр хорової партії охоплює переважну більшість найбільш традиційних, (в тому числі архаїчних) елементів – псалмодичного типу, трихордові, тетрахордові поспівки, гамоподібний рух, секундові елементи, в меншій мірі – хроматизми та стрибки на дисонуючі інтервали (третон, септима).

Музикознавець Д. Кірнарська пов'язує поняття музичної інтонації з комунікативними архетипами. Архетип лідер-натовп передбачає закличні динамічно яскраві, переважно висхідні інтонації з тенденцією до розширення діапазону та поступового захоплення все більшого простору. Звернення нижчого до вищого зазвичай виражається інтонаціями прохання – хвилеподібний рух з низхідною тенденцією. Спілкування на рівних передбачає найбільшу свободу у вираженні, проте для нього не притаманна рельєфність мелодичної лінії. Для архетипу спілкування з самим собою



характерна медитативність, невеликий діапазон, повернення до опори. Подібні паралелі значно зближують вербальний та музичний пласти [9, с. 86]. У творі «Стікс», епізод звернення алегоричного персонажу Часу (на текст У. Шекспіра) за змістом та музичним втіленням підпадає під характеристики архетипу лідер-натовп. Таке дублювання засобів втілення образу на рівні двох семіотичних систем (музики, літератури) значно сприяє закріпленню даного образу.

З іншого боку, здатність людини в процесі сприйняття до трансформації звука як сигналу в звук як знак посприяла збільшенню кількості та якості інформації, отриманої під час звучання. Таким чином, динамічні та фактурні особливості звучання здатні викликати просторові уявлення, динаміка та штрих – відчуття вагомості-невагомості, тактильні відчуття (гострота звука, плавність, тягучість). Такі асоціативні ряди вже на ранніх етапах становлення музичного мистецтва посприяли розвитку музичної семантики [1, с. 23].

В творі «Стікс» музичний та вербальний тексти співвідносяться у декілька способів:

- **Звуконаслідування;** (промовлене хором слово «шуршання» відтворюється у динаміці pp, тріольним рухом, містить секундові поспівки сопрано-альт)
- **паралелізм вербального та музичного текстів;** (Текст «Душа виснажена молитвою» - відтворений у низхідній направленості, з мінорним нахилом, сповільненням темпу, дімінуендо).
- **комплементарність, як передумова виникнення єдиного образу;** Прикладом такого співвідношення є епізод, у якому хор промовляє імена близьких, що пішли з життя – швидкий темп, хвилеподібна динаміка p – ppp, секундові інтонації – відчуття наближення та віддалення у просторі, відчуття «миготіння» образів.)



Індивідуально-авторська поетологія Г. Канчелі передбачає власний метод поєднання музики та слова, що сприяє появі вищого поетичного, художнього бачення та відтворення ідеї. Слово в даному творі виступає навіть 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.

Таким чином, Г. Канчелі виходить за рамки синтезу та програмності. Створена ним музична поетологія передбачає наявність «трансмузичного» (термін В. Віורי) пласту, що є нейтральною галуззю між двома видами мистецтв, через які проходить обмін понятійних систем.

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. 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.
9. Кирнарская Д. Музыкальные способности. М.: Таланты - XXI век, 2004.
10. Кумукова Дж. Музыкально-синтетическая концепция театра конца XIX - начала XX веков и театр М. И. Цветаевой. Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2001. 243 с.



11. Махов А. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики.: дис. ... д-ра филолог. наук: 10.01.08 / Рос. гос. гум. унив., Москва 2007. 415 с.
12. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр Владос, 2003. 248 с.

Юлия Мазилова. Музыкальная поэтология Г. Канчели в вокально-симфонической поэме «Стикс». Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор А.И. Самойленко. Одесская национальная академия имени А.В. Неждановой. В статье освещены черты индивидуально-авторской поэтологии Г. Канчели, в частности, основные принципы работы со словом.

Ключевые слова: Гия Канчели, «Стикс», поэтология, звук, коммуникативные архетипы.

Yulia Mazilova. G. Kancheli's musical poetology in vocal-symphonic poem «Styx». Scientific director – doctor of Arts, professor – Alexandra Samoylenko. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. The article highlights the speciality of the G. Kancheli's individual poetology, in particular, the basic principles of his working with the word.

Keywords: Gia Kancheli, "Styx", poetology, sound, communicative archetypes.