

Ключевые слова: серенада, жанр, инвариантные признаки, интимный тип коммуникации, комическое.

Ovdiychuk Alyona. «Serenade» by A. Borodin in terms of the evolution of the genre. The article studies the process of genres in «Serenade four gentlemen one lady» by A. Borodin. The name «Serenade» is a bright genre transformation, demonstrating the process of good-natured comic profanity of genre. This is proved by the definition of serenades and the historical development of the genre and also by its invariant features.

Analysis of the work based on the identification of correspondences and differences between the fixed signs of the genre and its manifestation in the «Serenade» by A. Borodin. Following invariant features of serenades were allocated: type of intimate communication, lyrical and romantic themes characteristic of praising the female ideal, triple meter, couplet or a complex three-part form, invoice «guitar» type, expressive rhythm (synthesis of movement equal length, dotted and syncopated rhythm), smooth melody, loud dynamics. These signs form a general model of serenade which is transformed in the vocal miniature «Serenade» by A. Borodin, identify which was the aim of this work. So, one of the key changes in interpretation of the genre is intentional violation of intimate type of communication to achieve a comic effect (similar excess is already apparent in the number of performers – male vocal quartet), changing verbal row from a kind of lyrical confession into a collective confession of love, ethnic confusion of the musical text (using classical music set of the «Russian east»), vocal imitation-«chatter» that does not look like the guitar game. However the analysis of «Serenade» showed the preserved signs which allow you to identify the genre: the situation of performance, figurative content, major tonality, triple meter.

«Serenade four gentlemen one lady» shows only one vector evolution of serenade as a genre that has not lost its popularity among composers. Numerous examples of different genres transformations of the serenade into a professional music are a bright proof.

Keywords: serenade, genre, invariant features, intimate type of communication, the comic.

Ольга Мироненко-Михейшина

ОСОБЕННОСТИ ТАКТОВОГО СТРУКТУРИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ В. ЛЮТОСЛАВСКОГО

Новации в технике композиции XX – начала XXI веков неизбежно повлекли за собой изменения в способах и средствах фиксации музыкального произведения, коснувшиеся, прежде всего, нотной записи, которая утратила

единство общепринятости, стала индивидуализированной и своеобразной. Одним из ее важных элементов, привлекающих к себе внимание своей необычностью, является тактовое структурирование.

В данной работе мы выявляем закономерности образования, содержания, форм фиксации и функций такта в музыке 2-й половины XX – начала XXI вв. на примере Виолончельного концерта В. Лютославского. Основным *объектом* нашего исследования являются особенности тактового деления музыкальной ткани Виолончельного концерта В. Лютославского, *предметом* – формы такта в данном произведении, а *целью* – выявление содержания тактового объема.

Многогранному исследованию жизни и творчества Лютославского посвящен широкий круг литературы, в первую очередь – польских авторов, а также труды немецких, английских, французских, русских, украинских исследователей (относительно полный библиографический список литературы приведен на сайте Польского музыкального центра [9]).

В настоящее время с большей или меньшей полнотой рассмотрены такие проблемы как композиторский *стиль Лютославского, музыкальный язык, оркестровое мышление и оркестровая колористика, организация звукового материала и процесса, природа, техника и качество музыкального звука, выразительные и смысловые возможности звуковой палитры* (например: статьи Д. Гвидзаланской «Шум, Лютославский и тишина», Б. Почея «Звуковая сублимация мира: Заметки о «Книге для оркестра» В. Лютославского»), *организация высоты звука* (например, статья К. Мэйера «Несколько замечаний на тему организации высоты звуков в музыке Витольда Лютославского», Рэй Ч. Б. «Организация высоты звуков в музыке Лютославского»), *формообразование, гармонический язык, полифоническая техника, а также виды техник XX века, мелодика, отношение к фольклорному материалу, композиторский слух, творческое мышление, симфонизм Лютославского.*

Проблемы ритма в творчестве Лютославского также являются предметом музыковедческого внимания, однако мы не нашли работ, в которых были бы изучены особенности тактового структурирования, что и обуславливает *актуальность* данной статьи.

Нотная запись концерта Лютославского представляет собой современный тип оркестровой партитуры, в которой фиксируются в каждом моменте формы, только реально задействованные голоса. *Тактовое деление здесь либо отсутствует, либо имеет нетрадиционную форму выражения.* Размер тактового объема указан в партитуре не везде.

Непривычны здесь и способы фиксации *тактовой черты*. Так, тактовая черта выставляется не перед нотой, а над нею. Кроме сплошной вертикальной линии, проводящейся, в большинстве случаев, в свободных полях между нотонасцами партий, ее функцию выполняют иные графические элементы: *пунктирные вертикальные, горизонтальные, П, Г, L-образные линии и треугольники*, направленные вершиной вниз, а именно: равнобедренные белый и черный, прямоугольный черный (пример 1 и 2).

Пример 1.

The image displays a musical score for a Violin Concerto (VC. solo) and five Cello parts (I cb. (1) to (5) and cb. altri div.). The score is written on a grand staff with five systems. The Violin part is on the top staff, and the Cello parts are on the bottom four staves. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *p*, *mf*, and *f*, as well as performance instructions like *arco* and *poco f molto espressivo, dolente*. Measure numbers 63, 64, 64a, 64b, 64c, and 64d are marked with downward-pointing triangles. The score is presented in a black and white format with a white background.

Спецификой данного концерта является то, что композиция в целом организуется чередованием секций – метризованных и неметризованных участков формы, – которые Лютославский назвал, соответственно, *секциями Battuta (Bat.)* и *Ad libitum (Ad lib.)*, а сам

принцип организации композиции – «ограниченной и контролируемой алеаторикой» [1, с. 13–14; 7, с. 76–77; 8, с. 4]. Начало метризованной секции указывается черным равнобедренным треугольником (слово *Bat.* в партитуре не используется), неметризованной – белым (пример 2).

Пример 2.

Все графические эквиваленты тактовой черты появляются в данном произведении *через разные промежутки времени*, то есть такты в партитуре имеют разную временную протяженность.

В данном концерте, на наш взгляд, действуют два основных принципа использования этих графем: 1) *тактовый*; 2) *жестовый*. Это связано с тем, что тактовая черта не всегда выполняет в произведении функцию указателя границ тактового объема, а также момента сильного времени. Во многих

секциях ее основная функция – фиксация жеста дирижера как инструмента достижения исполнительского ансамбля. Вследствие этого, в данном сочинении визуальный и слуховой признаки выявления тактового объема автономизированы; они могут быть представлены отдельно один от другого.

Совпадение слухового и визуального восприятия тактового деления встречается только в некоторых фрагментах концерта (в цифрах 50–55, 80, 87, 89, 92, 133); здесь критерием определения границ тактового объема выступает ощущение присутствия метрических ударений, которые визуально связываются с выставленными в партитуре тактовыми чертами (вертикальными сплошной и пунктирной линиями) и подтверждаются слуховым восприятием. Такой такт мы предлагаем назвать *реальным*, или – «традиционным».

В развернутом *вступительном разделе* концерта вплоть до ц. 1 мы не находим *ни единого обозначения тактовой черты*. Однако, при прослушивании этого фрагмента, длящегося более 4-х минут, «на слух» ощущается наступление акцентного времени и, соответственно, – образование такта. И таких фрагментов, в которых слуховое ощущение сильного времени к типу записи не привязано, очень много. Это дает основание полагать, что в данном концерте присутствует скрытая форма такта, границы временного объема которого воспринимаются лишь «на слух».

Эффект сильной доли создается началом проведения: тематических микромотивов – «реплик», повторяемого элемента (мелодического оборота или определенной ритмической группы), началом проведения нового тематического материала или новой фактурной формулы, а также сменой тембра (в ц. 63). Возникновению ощущения сильного времени способствуют также выставленные штрихи, знаки акцентуации и знаки артикуляции. Все эти средства и приемы являются факторами выявления объема скрытого такта (многие из них мы наблюдаем в примере 3).

Пример 3.

Concerto for Cello and Orchestra
WITOLD LUTOSLAWSKI (1970)

VC. solo
♩ = ca 60
p indifferente
pp
gracioso
un poco buffo ma con eleganza
poco accel.
a tempo
mf
p indifferente
mf

Если границы такта совпадают при слуховом восприятии с их визуальной формой фиксации, а также, если тактовый объем выявляется только «на слух», основным фактором тактового структурирования является традиционное свойство ощущения акцентного времени (удара).

В тех же случаях, когда тактовое деление не воспринимается на слух, необходимо выяснить функции визуального тактового структурирования и содержание визуального тактового объема.

Самой простой функцией графического тактового деления является *хронометрическая*. Временную продолжительность объема такта в партитуре композитор указывает посредством выставления размера либо с помощью секундомера (пример 4).

Пример 4.

Преобладающей же функцией является *исполнительски-организующая*. Тактовые указания предназначены, в первую очередь, для дирижера, который должен организовать протекание интонационного процесса. В связи с этим визуальный тактовый объем в произведении приобретает новые формы и новое содержание.

В данном концерте такты обозначаются всеми вышеперечисленными видами графем тактовой черты, а также паузами и ферматами.

«Традиционную» форму тактового объема, обе границы которого фиксируются с помощью тактовой черты, условно назовем закрытым тактом (например, в ц. 36, 42, 55). Такт, в котором начальная граница указывается

графемами, а заключительная обозначается с помощью паузы или ферматы в функции паузы, назовем *открытым тактом* (в ц.14; пример 5).

Пример 5.

The image shows a musical score for Example 5. At the top, a box labeled '14' has four downward-pointing triangles indicating the start of a measure. Below this, the score consists of five staves: cl. 2 (clarinet in C), cl. b. (clarinet in B), pf. (piano), vle (violin), and vc. (viola). The cl. 2 and cl. b. staves have dynamic markings of *mf* and *p*. The pf. staff has a *mf* marking. The vle and vc. staves have a *p* marking. A vertical line with a downward-pointing triangle labeled '15' indicates the end of the measure. The score shows various musical notations including notes, rests, and fermatas.

В *примере 5* начальную границу тактовой «клетки» отмечают только черный треугольник и вертикальная линия. Ее заключительная граница не имеет общего для всех инструментов указания. В партии кларнета басо и арфы она обозначается паузой и фермой, у скрипок и виолончелей – фермой в функции паузы. У кларнета *in b* крайний предел тактового объема достигает ц. 15 и фиксируется паузой и фермой над нею.

Графемами в визуальных формах такта обозначаются: во-первых, момент согласованного вступления голосов (ц. 1), во-вторых, хронометраж расстояния между окончанием одного «такта» и вступлением следующего (ц. 3–4; пример 6), в-третьих, дирижерский жест, которым задается темп для определенного фрагмента (ц. 74–75; пример 7), а также фиксируется начало заключительной фазы, «кадансового» участка определенного фрагмента (ц. 38–39).

Пример 6.

Пример 7.

Формы тактов, разных (в ц. 1, 11–13, 59) по объему, могут совмещаться одновременно («по вертикали») и объединяться в единый

общий такт, охватывающий более масштабный временной объем, чем составляющие его сегменты («локальные» аналоги). Условно назовем эту структуру *политактом*.

Прежде всего, отметим, что образование политактов в произведении связано со спецификой метроритмической организации солирующей виолончели. Ее партия, имеющая свой собственный временной поток, не совпадающий с метрической организацией оркестра, находится, преимущественно, в полиструктурном отношении ко всем остальным группам инструментов. Это приводит к образованию политактов (пример 8 а, б).

Пример 8 а.

The musical score for Example 8a is a complex polyrhythmic composition. It features several staves for different instruments: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 and 3 (Fl. 2, 3), Clarinet 1, 2, and 3 (cl. 1, 2, 3), Cello (cel.), Contrabass (cb.), and Piano (pf.). The score is marked with various time signatures and dynamic markings. At the top, it specifies a tempo of $J = ca 60$ and a meter of $J = 12$ (with a note that $1 = 2$ tar.). The time signatures shown are $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{15}{16}$, and $\frac{3 \times 5}{16}$. Dynamic markings include *pp* and *pp**. A section of the score is marked *(AD LIB.)*** and *precrisando*. The score is written in a complex, multi-measure format, illustrating the concept of a 'politaktom' (polyrhythmic structure).

Пример 8 б.

Tempo: ca 5 ♩/sec. (♩ = ca 150)

cl. 1
mf → p

cl. 2
mf → p

cl. 11
mf

cl. 12
mf

ca. 2" mf

ca. 2" f

ca 5 ♩/sec. arco p soave

ca. 2" p

vc. pizz. p

vle pizz. p

vc. mf

Время от времени наблюдаются политаковые структуры внутри определенных оркестровых групп (пример 9).

Пример 9.

118

1 f → p

2 f → p

3 f p

batt. III comp^{no} f p

Таким образом, в визуальном тактовом делении концерта единственным средством образования такта являются графемы. При этом отсутствующий необходимый элемент традиционного содержания тактового объема – удар (сильная доля) – компенсируется новыми его элементами.

В музыкальной драматургии данного концерта в режиме диалога взаимодействуют два образных начала, представленных контрастными тембровыми окрасками. Интонационному комплексу солирующей виолончели (выразителя лирической образной сферы) и инструментов струнной, деревянной, клавишной, ударной групп, гармонирующих с ее партией, противостоит тематический комплекс медных инструментов – носителей образов агрессии.

Реплики медных инструментов характеризуются жестким интонированием – это речитация, близкая скандированию, резко диссонантная и «тесная» гармоническая вертикаль многоголосия, а также линейная полифонизированная ткань, в которой проступают очертания ритмических канонов, точных и неточных, с одновременным и разновременным вступлением голосов. Фрагменты-проведения тембро-тематических блоков медных инструментов занимают собой, как правило, цельные тактовые объемы разного масштаба, условно говоря: такт-мотив, такт-фраза, такт-период.

Тембральные пласты, являющиеся носителями противоположного образного начала – лирического – представляют собой сцепление мотивов-реплик. Структурирование музыкальной ткани внутри таких сегментов осуществляется с помощью приемов полифонической техники. В этих построениях встречаются неточные ритмические каноны (ц. 22), а также простые имитации (ц. 75), эпизоды с разнотемной, контрастной полифонией (ц. 44). В некоторых фрагментах – гетерофонный тип фактуры (ц. 97). Внутри этих эпизодов наблюдается полиритмическая (ц. 57), полиметрическая организация музыкальной ткани. Такое внутренне содержание визуальных тактовых объемов является слышимым далеко не всегда. Как правило, эти сегменты играют роль вибрирующего, пульсирующего фона по отношению к партии солирующей виолончели. Часто в его функции выступают также сонорные комплексы, во внутренней организации которых участвуют «алеаторические квадраты», представляющие собой микрополифонические пласты, которым свойственны неточные имитации, канонические имитации в приму (ц. 64–64 d), полиритмия, четвертитоновая интервалика (например, ц. 65–69; пример 10). Вышеперечисленные приемы и средства являются элементами содержания визуального тактового объема.

Пример 10.

The image shows a musical score for Example 10. At the top, a box with the number '65' and three asterisks (***) is connected by a line to a downward-pointing triangle. Below this, there are four staves. The top staff is a vocal line with notes and markings 'poco ass.' and 'poco rit.'. The second staff is a violin part (VC.) with markings 'arco', 'pp', and 'ca 140'. The third and fourth staves are also violin parts with markings 'p' and 'ca 140'. The bottom two staves are wavy lines, likely representing a cello or double bass part.

Таким образом, в Виолончельном концерте присутствуют несколько форм тактового структурирования, проявляющих себя автономно при слуховом и зрительном восприятии – закрытый, открытый, реальный, скрытый такты и политакт. На традиционном содержании понятия такта, центральным элементом которого является сильное время – удар, основывается слуховое восприятие тактового структурирования. Визуальные же формы такта предназначены, в первую очередь, для дирижера, организующего во времени процесс исполнения. В графическом тактовом делении единственным средством образования такта являются эквиваленты тактовой черты. При этом факторами выявления, и, соответственно, новыми элементами содержания тактовых объемов этих форм являются, как правило, тематические, тембральные, фактурные комплексы, изложением которых и заполняется цельный тактовый объём.

1. Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським [Текст] : наукове видання / Тадеуш Качинський / [пер. з польск. М. Кушніра]. – Львів : Сполом, 2002. – 148 с.
2. Музыкальный словарь Гроува, *The Grove concise Dictionary of Music* / [ред.; пер. с англ.; доп. Л. О. Акоюна]. – М. : Практика, 2001. – 1095 с.
3. Теория современной композиции: учебное пособие / [отв. ред. В. С. Ценова и др.]. – М. : Музыка, 2005. – 623 с.
4. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века / В. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 304 с.
5. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Издательство «Лань», 2002. – 368 с.
6. *Encyclopedia muzyki: wyd. drugie, poprawione* / [pod red. A. Chodkowskiego]. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. – 1126 s.
7. *Lutoslawski W. Zapiski* / Opracow. Zbigniew Skowron. – Warszawa : WUW, 2008. – 125 s.

8. Путилова С.М. «*Livre pour orchestre*» В. Лютославского : к вопросу о традициях и новаторстве / С.М. Путилова. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.e-culture.ru/Articles/2008/Putilova.pdf. – 9с.
9. Сайт Польского музыкального центра [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.usc.edu/dept/polish_music/VEPM/lutos/luto-bib.html.

Мироненко-Михейшина Ольга. Особенности тактового структурирования музыкальной ткани в Концерте для виолончели с оркестром В. Лютославского. В статье рассматриваются особенности тактового деления музыкальной ткани Виолончельного концерта В. Лютославского. В процессе исследования с позиций слухового и зрительного восприятия выявлены закономерности образования, содержания, функций такта в данном сочинении, а также определены такие его формы – закрытый, открытый, реальный, скрытый такты и политакт.

Ключевые слова: содержание понятия такт, формы такта, средства образования тактового объема.

Мироненко-Михейшина Ольга. Особливості тактового структування музичної тканини Концерту для віолончелі з оркестром В. Лютославського. В статті розглянуто особливості тактового структування музичної тканини Віолончельного концерту В. Лютославського. В результаті дослідження з позицій слухового та візуального сприйняття виявлено закономірності утворення, змісту, функцій такту в даному творі, а також визначено наступні його форми – закритий, відкритий, реальний, прихований такти та політакт.

Ключові слова: зміст поняття такту, форми такту, засоби утворення тактового об'єму.

Myronenko-Mikheyshyna Olga. The specifics of bar structurization in time organization of Cello Concerto by Witold Roman Lutosławski. The score of Cello Concerto by Witold Roman Lutosławski is the example of modern music graphic notation. The visual bar structurization is either absent or has unconventional forms of the expression. The time signature showed in the score of Cello Concerto is not everywhere. Modes of barline fixation are unwonted too. The specific graphic elements (vertical lines, dotted vertical and horizontal lines, П, Г, L– lines, white and black triangles) function as barline.

The specific character of musical composition of this concerto is the alternation of metric (Battuta) and nonmetric (Ad libitum) sections (this principle of organization of musical composition is called «limited aleatory» – [3, p. 13–14; 2, p. 76–77; 5, p. 4]). The beginning of metric sections is showed by black isosceles triangle. The start of nonmetric sections is showed by white isosceles triangle.

In accordance with that the specifics of bar structurization in time organization of Cello Concerto by Witold Roman Lutosławski is the main problem of this research. The main subject of this study is bar forms of this work. The identification of content of the bar volume is the research objective.

The regularities of formation, content, function of bar in this composition were revealed from the standpoint of visual and auditory perception because barline graphemes didn't show the scopes of the bar volume and the initial time of battuta (accented time) everywhere. Coincidence of modes of perception takes place only in some fragment of Cello Concerto (n. 50–55, 80, 87, 89, 92, 133). As a result of research five bar forms were defined – real bar, secret bar, open bar, closed bar, polybar. The auditory perception of bar structurization is based on traditional content of the bar concept the central element of which is accented time – battuta. The visual bar forms are intended for conductor who organizes the process of performance over a period of time primarily. In the graphics bar structurization the only one means of formation of bar volume are equivalents of barline (vertical lines, dotted vertical and horizontal lines, П, Г, L- lines, white and black triangles). The factors of revelation and new element of content of visual bar volumes are thematic, timbre, texture complexes.

Keywords: content of the bar concept, bar forms, regularities of formation of bar volume, bar structurization.

Дарина Купина

О ПРЕДПОСЫЛКАХ И МЕТОДАХ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В «GRANDE BATALHA» В. САМОХВАЛОВА

Начало нового тысячелетия ознаменовалось стремительными процессами глобализации, в результате которых мир превратился в огромное коммуникационное пространство. Естественным следствием межнационального взаимодействия стал диалог культур, предопределяющий существование культуры как таковой и генерирующий процессы творческой преемственности. В этом смысле интересная ситуация сложилась в области украинской органной культуры, в которой по целому ряду причин диалогичность стала одновременно и критерием, и главным условием существования самого феномена органной музыки.

Создавая произведения для органа, украинские композиторы, так или иначе, вступают в явный или скрытый творческий диалог с традициями западноевропейской органной школы, являющимися частью церковного обряда. Однако при детальном рассмотрении характер этих связей