

Компликова Анастасия Викторовна

ОСОБЕННОСТИ РОК-ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА Г. ТАТАРЧЕНКО

В статье рассмотрены черты индивидуального композиторского стиля Г. Татарченко в рамках жанра рок-оперы на примере наиболее известных его произведений - "Белая ворона" и "Мистер Сковорода". Путем анализа обозначены элементы, используемые в качестве стилизового и смыслообразующего материала, определены новаторские решения в области формы, сопоставлены философские и музыкально-стилевые платформы двух произведений.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2016/3/14.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2016. № 3 (105). С. 52-55. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2016/3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

средствами артикуляции и произношения выступают конкретные внутренние слухо-моторные (сенсорные, кинетические) процессы мышления и реальные звуко-двигательные (интонационно-произносительные) действия исполнителя.

Процесс произнесения напрямую связан с интонированием. Интонация в музыке является основным носителем образно-смыслового содержания (в отличие от вербального языка, где она – лишь выразительное средство), тогда как произношение есть средство выявления семантики интонации.

Артикуляция, произношение, интонация (исполнительское интонирование) являются тесно взаимообусловленными и взаимосвязанными понятиями, так как характеризуют триединство выразительных средств музыкальной речи исполнителя: звукообразное представление – игровое движение – звучание. Важными составляющими артикуляционно-произносительной системы являются артикуляционные модусы баяниста. На формирование жанрово-инструментальных типов АМБ на фоническом уровне существенно влияет опыт исполнения и восприятия музыки для голоса, смычковых инструментов, фортепиано, органа. На синтаксическом уровне складываются АМБ для реализации в звучании жанровых и стилевых характеристик напевной, декламационной и танцевальной музыки (моторики).

Таким образом, явление артикуляции и произношения на баяне – сложный психофизический процесс перевода слухо-моторных представлений и ассоциаций из сферы мыслительных операций в сферу мускульно-двигательных действий баяниста и реального звучания. Процесс формирования и кристаллизации профессионально-ориентированных средств артикуляции и произношения баяниста осуществляется как на материале оригинальных звуковых образцов, так и классической инструментальной музыки академического направления.

Список литературы

1. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
2. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей // Музыка и современность. 1965. Вып. 3. С. 3-31.
3. <http://www.maerdtfos.narod.ru> (дата обращения: 18.03.2016).

ARTICULATION AND PRONUNCIATION AS A SYSTEM OF THE BUTTON ACCORDION PLAYER'S INTERDEPENDENT PSYCHOPHYSICAL ACTIVITY

Kislitsyn Nikolai Arkad'evich, Ph. D. in Art Criticism

L. V. Sobinov Saratov State Conservatory

nik.kislitsyn2011@yandex.ru

The article for the first time in musical theory interprets the means of the button accordion player's articulation and pronunciation as a structure of the interconnected and interdependent intellectual-motional methods of the composing and performing mastery of the multi-component sound system of the musical language. The most important elements of this system are strokes, performance methods and the articulation modi of the button accordion player.

Key words and phrases: articulation; pronunciation; musical and performing speech; articulation modus of the button accordion player; structure of the button accordion player's pronunciation means.

УДК 782.9

Искусствоведение

В статье рассмотрены черты индивидуального композиторского стиля Г. Татарченко в рамках жанра рок-оперы на примере наиболее известных его произведений – «Белая ворона» и «Мистер Сковорода». Путем анализа обозначены элементы, используемые в качестве стилизового и смыслообразующего материала, определены новаторские решения в области формы, сопоставлены философские и музыкально-стилевые платформы двух произведений.

Ключевые слова и фразы: рок-опера; Г. Татарченко; музыка «третьего направления»; стилевая эклектика; современный украинский музыкальный театр.

Комликова Анастасия Викторовна

Национальная музыкальная академия имени П. И. Чайковского, г. Киев, Украина

komlikova@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ РОК-ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА Г. ТАТАРЧЕНКО

Геннадий Татарченко принадлежит к плеяде выдающихся композиторов, работающих в жанрах «третьего направления» на территории Украины. Несмотря на достаточно широкую известность его песенного и музыкально-театрального творчества, личность этого художника не нашла широкого отражения в музыковедческой литературе. Опубликованные сведения ограничиваются энциклопедическими источниками [5, с. 293], статьями

в ненаучной периодике [3; 7] и электронными ресурсами, не имеющими необходимой полноты информации. Актуальность и новизна данной статьи состоят в том, что, опираясь на проведенный музыковедческий анализ рок-опер данного композитора, а также на фактический материал, собранный путем непосредственного общения с Г. Татарченко и его соавторами, делается попытка осмысления их индивидуальных черт. Специфика данной публикации состоит в том, что она касается неразработанной тематики и обращена к творчеству композитора, которое принадлежит к так называемому «третьему направлению» (термин В. Конен [4]). Увеличение числа научных работ, близких по проблематике, в частности, в российском музыковедении [1; 2; 6; 10; 11], позволяет говорить о необходимости подобных исследований в контексте украинской культуры.

Г. Татарченко является представителем поколения композиторов, чье становление произошло на рубеже 80-х и 90-х годов XX века. Его творческая биография отражает попытки совместить академическое музыкальное образование с эстрадной деятельностью. Г. Татарченко окончил Киевскую среднюю специализированную музыкальную школу им. Н. В. Лысенко, поступил на оркестровый факультет Киевской консерватории, впоследствии перевелся на историко-теоретический (класс Н. Горюхиной). Параллельно изучал композицию у И. Карабица. После четвертого курса он прервал обучение и в 1975 году стал гитаристом ВИА «Кобза». Работал студийным музыкантом и аранжировщиком в Доме звукозаписи при Гостелерадиокомитете Украины. В начале творческого пути активно сотрудничал с Назарием Яремчуком, Валерием Леонтьевым, Софией Ротару. Период завершения обучения в консерватории (в 1989 г.) совпадает с его первым большим театральным проектом – написанием рок-оперы «Белая ворона», которая впоследствии стала одной из наиболее значимых в украинском музыкальном пространстве.

Литературной основой рок-оперы стало драматическое произведение о Жанне Д'Арк «За мной, кто любит меня» Юрия Рыбчинского, которое поэт предназначал именно для музыкального театра. Первый вариант прочтения литературного первоисточника – мюзикл – был создан другим автором, который также постоянно работает в данном жанрово-стилевом направлении – Сергеем Бедусенко, но премьера, состоявшаяся в Киеве, не имела значительного резонанса и не удовлетворила драматурга. Ю. Рыбчинский посчитал целесообразным выбрать именно жанр рок-оперы, который соответствовал значимости главного персонажа – исторической фигуры Жанны Д'Арк, в своей жертвенности ради высокой цели перекликающейся с образом Иисуса Христа, ставшим главным героем всемирно известной рок-оперы Э. Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда» [7].

Музыкальным же «зерном» для создания масштабного произведения Г. Татарченко стала одноименная песня. Идея ее написания возникла в 1986 году и принадлежала певческому дуэту Л. и В. Анисимовых (только в виде озвученной авторам тематики). Работа композитора и поэта над песней «Белая ворона» продолжалась примерно полгода. Особенностью этого процесса стало создание новаторского, «неформатного» песенно-балладного произведения, которое длилось в авторской версии около 9,5 минут. Куплетная структура в соединении с остинатным ритмом, напоминающим равелевское «Болеро», производили гипнотическое впечатление на слушателя. Песня попала в репертуар Валерия Леонтьева, известного своим драматическим видением популярного песенного материала, и стала поистине шлягером отечественной эстрады конца 1980-х годов.

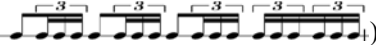
После удачного творческого дебюта тандем Ю. Рыбчинский – Г. Татарченко приступил к работе над рок-оперой. В противоположность длительному процессу создания песни, работа над рок-оперой стремительно продвигалась и заняла примерно месяц. На завершающем этапе композитор тесно сотрудничал с известным аранжировщиком Александром Клеповым. В первой оркестровой редакции Г. Татарченко и А. Клепов применяли преимущественно тембры акустических инструментов, которые методом потрековой записи накладывались и микшировались. Из электронных инструментов использовались синтезаторы Roland, электрогитары, электронные барабаны, из акустических – фортепиано, гитара, труба, флейта Пана, саксофон, ударные и перкуссия. В целом акустические и электронные тембры в аранжировке рок-оперы представлены приблизительно в одинаковом количестве.

В 1989-1991 гг. была написана и издана аудиозапись рок-оперы, где главные роли исполнили звезды советской эстрады Александр Малинин и Тамара Гвердцители. Однако сценического воплощения с этим составом исполнителей рок-опера не имела. Зато состоялось несколько постановок в драматических театрах Украины, первая из которых – в Полтавском драмтеатре (режиссер – Г. Валько).

Эпохальной стала постановка «Белой вороны» Киевским театром украинской драмы имени И. Франко (режиссер – С. Данченко). Для нее текст оперы был переведен на украинский язык, а главные роли исполнили ведущие на то время молодые артисты театра А. Хостикоев и Н. Сумская. Важным фактором, способствовавшим успеху премьерной постановки рок-оперы, была также историческая ситуация в стране, а именно, завершение «периода перестройки». Актуальность и злободневность, присутствующие в тексте Ю. Рыбчинского, нашли отклик в душе каждого зрителя, а песня «Свобода» была воспринята не иначе как призыв. Однако тогдашний успех рок-оперы был обусловлен не только общественно-политическими настроениями публики. В частности, театральный критик М. Ещенко метафорически называет рок-оперу «пластилиновая ворона» [3], таким образом подчеркивая пластичность и непреходящее значение проблем, очерченных в либретто.

Рассмотрим произведение подробнее, взяв за основу последнюю редакцию, которая осуществлена для антрепризной постановки рок-оперы театральной компанией «Бенюк и Хостикоев». В ней добавлены своеобразные прозаические диалоги Менестреля с сыном, однако музыкальная структура произведения не претерпела существенных изменений по сравнению с первой редакцией.

Структурно рок-опера «Белая ворона» состоит из двух действий, которые вместе содержат 33 номера (16 – 1-е действие, 17 – 2-е действие). Образная сфера Жанны Д'Арк раскрыта с помощью сольных и дуэтных сцен, в драматургии которых ключевое значение имеют три лейтмотива – лирический, героический (который

разрастается до номера «Свобода» на основе лейтритма рок-оперы  и лейт-мотив судьбы («белой вороны»).

Сольные номера главной героини можно условно разделить на две категории:

- 1) рефлексивные (джаз-роковая линия) – «Боже, прости» (I действие), «Скажи хоть слово» (II действие), «Тебе, жизнь, так благодарна я» (II действие), – связанные с обращением Жанны к Богу;
- 2) философско-социальные (поп-роковая линия) – «Так жить нам...», «Свобода», «Белая ворона».

Рассмотрим форму заглавной песни рок-оперы, которая имеет новаторские черты. На балладно-маршевой основе в течение около шести минут (что является нетипичной продолжительностью композиции для песенного жанра, который обычно ограничивается 3-4-минутными произведениями) разворачивается следующая композиция, которую можно обозначить как А В А В С А В С. Куплет состоит из речитативного А и более мелодично развитого В, в котором содержится кульминационная точка. После проведения двух куплетов появляется унисонный припев в исполнении мужского хора, хроматическое нисходящее движение которого становится лейтмотивом судьбы («белой вороны») и появится в финале.

Вторым по значимости в драматургии спектакля является образ народа. Здесь можно проследить семантическую связь с операми М. Мусоргского, наследуя которые, Г. Татарченко и Ю. Рыбчинский создают не просто историческую рок-оперу, а рок-оперу с элементами народной драмы. Кроме жанровых зарисовок, хору поручены номера философского звучания («С кем ты?», «Средние века» и др.).

Тяготение к философской проблематике в творчестве композитора проявилось не только в «Белой вороне», но и в «Мистере Сквороде», который представляет собой принципиально новый тип рок-оперы-сатиры, развивает социально-обличительную линию, присущую творчеству композитора, которая уже частично присутствует в «Белой вороне». Жанр рок-оперы «Мистер Скворода» можно условно обозначить как философская рок-опера-буфф. Такое оригинальное сочетание философских идей Г. Сквороды с сатирой, а иногда пародией на недостатки современного общества, составляет главный творческий принцип Г. Татарченко, который сам автор определяет как «принцип смысловой эклектики». Смело играя аллюзиями к произведениям своих предшественников, композитор создает полистилевую и политекстуальную ситуацию, в которой каждый пласт воспринимается слушателем в зависимости от его предыдущего интеллектуального опыта.

В основу рок-оперы положена пьеса Я. Верещака и А. Вратарева, которая подверглась существенной трансформации – сюжетной и композиционной. В первую очередь, уменьшено количество действующих лиц, а также действие сосредоточено вокруг главного героя – Привратника. Композитор отказался от новеллистического построения драматического произведения (включающего в себя семь новелл) и с согласия соавторов изменил фабулу. Из «базарной мистерии» (по авторскому определению) Я. Верещака и А. Вратарева в либретто вошли лишь частично пролог и четвертая новелла «Встреча», переделанная ария Мецената из первой новеллы «Привидение», ария Сквороды «Слышишь, брат, голос мой журавлиный...» из третьей новеллы «Санкт-Петербург», которая поручена в опере Привратнику, арии Конферансье и Призрака из пятой новеллы «Религиозные мотивы», а также вокальные номера «Ты – фата моргана» и «Словно заколдованный птенец» из седьмой новеллы «Скворода».

Используя прием «театра в театре», автор достигает эффекта вневременного действия, поэтому объекты аллегории и сатиры приобретают большую глубину и вес, разоблачая вечные недостатки человеческой натуры. В двух действиях рок-оперы, продолжающихся 45 и 40 минут соответственно, Г. Татарченко представляет свое видение современных культурных процессов и собственную жизненную и гражданскую позицию.

Главными героями оперы являются Привратник, Колдунья, Меценат и Конферансье. Обобщенные, аллегорические имена героев подчеркивают философско-сатирическое направление произведения. К тому же, Меценат наделен юмористическим прозвищем «Зайчик». Присутствие Г. Сквороды ощущается благодаря поэтическим цитатам из его произведений, которые вкрапляются в инструментальные и вокальные фрагменты и касаются, в основном, сюжетных коллизий.

Центральным образом рок-оперы композитор делает Привратника. Его герой, с одной стороны, олицетворяет собой ученика Г. Сквороды М. Ковалинского, первого биографа философа, а с другой – талантливого простого человека, который, имея большой потенциал, работает на должности, имеющей низкий социальный статус (автор тем самым намекает на судьбы многих бардов XX ст.). Привратник становится проводником идей Г. Сквороды, его же идеалистические взгляды и отсутствие человеческих пороков создают образ с ангельскими чертами.

В противоположность Привратнику все другие герои не имеют моральной стойкости и воплощают различные типы, характерные для современного общества. Так, Колдунья олицетворяет собой соблазнительную корыстную женщину, Меценат Зайчик – мошенника-бизнесмена, который прикрывается благотворительностью и развитием культуры, Конферансье становится пособником Мецената, автором и исполнителем его коварных планов, направленных на обогащение путем предательства. Товарищество бурсаков изображено несамостоятельным, зыбким, зависимым от поворота сюжета – оно поддерживает того, кого ему выгодно поддерживать в данный момент.

Вокальные сферы героев максимально разграничены. Образ Привратника позиционируется как сугубо лирический, даже в речитативах. Наиболее показательным является дуэт Колдуни и Привратника «Две колдуньи – две бездны...», в котором противопоставлены симфонизированное балладное решение образа Привратника и эстрадная, с подчеркнутыми элементами шансонности и примитива, музыкальная речь Колдуни. Ее лейтмотив, впервые использованный в этой сцене, неизменно повторен в большинстве последующих номеров, где действует данный персонаж. Странная ограниченность является здесь оригинальным и тонким художественным приемом – аллюзией, т.к. Колдунья в музыкальном плане является своеобразной последовательницей героини Элочки-людоедки из «Двенадцати стульев» И. Ильфа и Е. Петрова.

Философской кульминацией первого действия является ария Привратника «На свете белом в прадавние лета...», которая отражает морально-этические взгляды самого Григория Сковороды. Ария имеет куплетную структуру, стилистически она приближается к поп-рок-балладе. Нестандартным для песенной формы является метрическое строение номера – запев написан в размере $\frac{4}{4}$, а припев – в размере $\frac{12}{8}$. В тексте припева используется цитата из стихотворения *O delicati blanda ets* («О, крестьянский милый, дорогой мой покой...») из сборника «Песни и фабулы» [8, с. 94]. В этом поэтическом произведении литературоведы видят отзвуки буколических стихов в связи с крайней поэтизацией природы и сельской жизни.

С точки зрения формы, в первом действии наиболее любопытным является песенный дивертисмент, при помощи которого решена сцена вокального конкурса, организованного Меценатом. Своеобразным продолжением этого дивертисмента является сольный номер Привратника «Любимая», который звучит уже во втором действии.

Показательно в концептуальном плане решен финал – Песня Привратника «Какому богу я молюсь». Она целиком выдержана в типичной для данного персонажа интонационной сфере. Важный вопрос «Найду ли я тропу к Иисусу?», стоящий перед героем, касается, прежде всего, философии самого Г. Сковороды. Песня становится квинтэссенцией произведения, а победа духовности и добра в конце рок-оперы указывает на высокое морально-эстетическое направление рок-оперы, несмотря на преимущественно господствующий комизм.

Необходимо отметить, что на протяжении всей рок-оперы «Мистер Сковорода» можно наблюдать сознательную эклектику на всех уровнях, которая применяется как художественный прием, и, как следствие, – калейдоскопическую стилевую неустойчивость музыкального материала. На фоне этого прослеживается тенденция к структурированию образов посредством лейтмотивов (лейтмотивы Колдуньи, бурсаков) и интонационных связей между различными номерами одного героя (образ Привратника).

В целом же, сравнивая «Белую ворону» и «Мистера Сковороду», можно сделать вывод, что рок-оперное творчество Геннадия Татарченко – явление неоднородное; спектакли резко отличаются стилистически и сюжетно-драматургически. Если первое произведение – оперная народная драма – передано средствами джаз-, поп- и хард-рока, то второе – сатирически-философский спектакль, ориентированный на типичные приемы поп-рока. Определяющей чертой творческого почерка композитора в этих произведениях (и в контексте всего творчества) является принцип стиливой эклектики как способа мышления. Монтажная техника, применение аллюзий к классическим образцам, постоянные языковые «перевоплощения» – все это присуще творчеству данного автора. Его мировосприятие подчинено, с одной стороны, философским позициям рок-музыки, где ее карнавальность позволяет менять «маски» и прятать свое лицо, а с другой – академической постмодернистской тенденции к объединению различных стилей и жанров, уничтожению границ между низкопробным и стандартизированным массовым китчем и интеллектуальным искусством.

Список литературы

1. Бахтин А. А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 2006. 34 с.
2. Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 21 с.
3. Ещенко М. В. Пластинчатая ворона // Зеркало недели. Киев, 2005. № 34.
4. Конен В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 156 с.
5. Муха А. И. Композиторы Украины и украинской диаспоры. К.: Музычна Україна, 2004. 352 с.
6. Мясотин Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дисс. ... к. искусствоведения. Саратов, 2006. 154 с.
7. Рыбчинский Ю. Е. Рок-опера: младшая сестра мюзикла // Музыка. 1993. № 5. С. 26-27.
8. Сковорода Г. С. Песни и фабулы // Сковорода Г. С. Полное собрание сочинений: в 2-х т. К., 1973. Т. 1. С. 91-106.
9. Сковорода Г. С. Сад божественных песен // Сковорода Г. С. Полное собрание сочинений: в 2-х т. К., 1973. Т. 1. С. 60-90.
10. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока, или Путь к «третьей» музыке. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1997. 209 с.
11. Ткаченко В. В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова): автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М.: МГК, 1993. 22 с.
12. Шпаковская В. Г. К вопросу интерпретации исторической темы в жанре современного музыкально-драматического театра «рок-опера» // Современное искусство: научный сборник Института проблем современного искусства Академии искусств Украины. К., 2005. № 2. С. 167-176.

PECULIARITIES OF G. TATARCHENKO'S ROCK-OPERA CREATIVITY

Komlikova Anastasiya Viktorovna
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine in Kiev
komlikova@mail.ru

The article describes the peculiarities of the individual style of the composer G. Tatarchenko within the genre of rock opera by the example of his most famous works – “The White Crow” and “Mr. Skovoroda”. On the basis of the analysis the author identifies the components that are used as the stylistic and sense-forming material, determines innovative solutions in the sphere of the form, and compares the philosophical and musical style platforms of the two works of art.

Key words and phrases: rock opera; G. Tatarchenko; music of “third direction”; stylistic eclecticism; Ukrainian modern musical theatre.