

7. Малахов В. С. Культурный Плюрализм versus Мультикультурализм : [Электронный ресурс] / В. С. Малахов // Логос : филос.-лит. Журнал. – 2000. – № 5-6. – С. 159-166. – Режим доступа : <http://ethicscenter.ru/f/malachov.html>.
8. Межуев В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры / В. М. Межуев. – М. : Прогресс-Традиция, 2006. – 408 с.
9. Сайко Э. В. О природе и пространстве “действия” диалога / Э. В. Сайко // Социокультурное пространство диалога. – М., 1999. – С. 9-32.
10. Словарь толерантности / сост. Е. С. Колосов; Свердлов. обл. межнац. б-ка. – Екатеринбург : СОМБ, 2009. – 22 с.
11. Совет Европы. Белая книга по межкультурному диалогу : [Электронный ресурс] / пер. с англ. Мин. Ин. Дел Рос. Фед. – М. : Инф. оф. Сов. Евр. в Рос., 2009. – 74 с. – Режим доступа : http://www.kpmp.ru/files/boyarkov/belaya_kniga_soveta_evropu_po_mezhkul_turnomu_dialogu.pdf.
12. Хлыщева Е. В. Мультикультурализм и проблема диалога культур : [Электронный ресурс] / Е. В. Хлыщева // Вестник Ставропольского государственного университета. – 2009. – № 64. – С. 253-260. – Режим доступа : <http://vestnik.stavsu.ru/64-2009/39.pdf>.
13. Cliteur P. Falling prey to relativism. The postmodern relativistic - or nihilistic - position makes Western societies easy prey for the ideology of radical Islamism : [Electronic resource] / P. Cliteur. – Available in : <http://www.signandsight.com/features/1174.html>.

Мозгова О.М.

УДК 784.75

ІНТОНАЦІЙНИЙ ЗМІСТ ПІСЕНЬ МИКОЛИ МОЗГОВОГО (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «МИНАЄ ДЕНЬ, МИНАЄ НІЧ»)

Постановка проблеми. Актуальність дослідження.

Пісенна творчість Миколи Мозгового є зразковою в жанрі естрадно-пісенного мистецтва та відбиває тенденції стильового розвитку в цьому жанрі. Базуючись на традиціях світового естрадно-пісенного мистецтва та національних народнопісенних джерелах, пісні композитора є оригінальними творами, які визначають національну самобутність. Інтоніційні витоки пісень М. Мозгового мають широку географію – від Карпат до Поділля. Пісні Миколи мозгового відкрили славетну сторінку в українські естрадно-пісенній культурі, вплинули на композиторів і виконавців у цьому жанрі не тільки періоду, коли писав свої твори композитор, але й на наступне покоління українських музикантів. Саме пісні М. Мозгового відкривають сутність та зміст національних рис, які яскраво проявилися у пісенній творчості (від архаїчної давнини до сьогодення). Тому розкриття інтонаційного потенціалу кожної пісні, які є шедеврами-мініатюрами в жанрі естрадно-пісенного мистецтва є актуальним для осмислення національно-психологічних рис, самобутньо втілених в пісенній творчості та зрозуміти, як проявляється інтонаційна сутність пісень композитора.

Мета статті. Проаналізувати інтонаційний зміст всіх складових музичної фактури пісні «Минає день, минає ніч» М. Мозгового та виявити жанрово-стильові ознаки твору.

Аналіз досліджень і публікацій.

Дослідження ґрунтується на аналітичній музикознавчій теоретичній базі, яку представляють славетні музикознавці, які заснували вітчизняну музично-теоретичну науку: В. Васіна-Гроссман (пісенна та романсова творчість), К. Ручьєвська (дослідження музичного тематизму), В. Холопова (музична композиція, форма і драматургія), Л. Мазель (жанри в музиці).

Основний матеріал та результати дослідження.

Інтоніційно-ритмічний зміст пісень М. Мозгового є зразком багатостильового, багатожанрового різноманіття у втіленні художніх задач в естрадно-пісенному мистецтві. Пісні, які переважно мають куплетну структуру, відбивають художньо-стилістичні ідеї деяких форм непісенних жанрів, мають глибокий зв'язок з традиціями народної та академічної музики та кращими зразками естрадного мистецтва, які вже увійшли в світовий спадок. Основними принципами розвитку форми є інтонаційна варіантність, інструментальна варіаційність, імпровізаційність, метро-ритмічна структура, в якій поєднується чіткість ритмічної основи та вільне відношення до фразування, яке йде від поетичного фразування, слідування змісту поетичного тексту.

Жанрова основа пісень М. Мозгового базується на жанрі ліричної пісні, в якій спостерігається поетичне відношення автора до змісту пісні: звернення до коханої, до матері, прославлення рідного краю. В основному, це романси та пісенно-танцювальні жанри, в яких є елементи та ознаки інших жанрів вокальної та інструментальної музики. Пісенно стилістика ґрунтується також на ліричній пісні, в якій присутні елементи інших стильових та жанрових напрямів: народної пісенно-танцювальної традиції, рок-баллади, реггі, дико, джазової вокальної музики тощо.

Пісні представляють багатожанровий симбіоз завдяки використанню виразних можливостей всіх інтонаційних рівнів композиції: вокальної мелодичної лінії, підголосків, тематизму у вступних та програшах, гармонічної основи, лінії баса та ритмічної основи. Окремо треба акцентувати увагу на особливостях аранжування пісень, в яких багато стильових ознак різних видів музичного мистецтва сучасності та традицій академічної інструментальної та вокальної музики.

Таким чином, окреслимо методологію аналізу інтонаційно-ритмічного змісту пісень:

- інтонаційні особливості вокальної лінії;
- драматургічна функція контрапунктуючої лінії або підголосків;
- роль тематизму вступів та програвшів в композиції пісні;
- тематична функція лінії мідних духових інструментів (за наявністю);
- типи та принципи співвідношення всіх мелодичних ліній в композиції пісні, розвиток тематизму у формі та якісні зміни вищезазначених параметрів в кульмінаційних зонах;
- фактурно-гармонічні особливості та ладова організація;
- принцип контрастного співставлення тематизму;
- метро-ритмічна основа пісні;
- жанрові джерела тематизму.

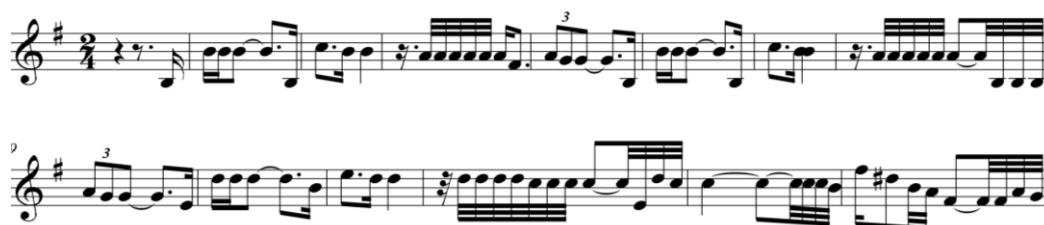
Композиція форми кожної пісні М. Мозгового не обмежується простими куплетними структурами, хоча куплетність є основою кожної пісні. Зміни у розвитку матеріалу (іноді кардинальні) будують куплетно-варіаційну форму. в деяких піснях відбуваються цікаві жанрово-стильові здвиги та модуляції. Проте результат цих складних перетворень цілком завдячує інтонаційному потенціалу основної мелодичної лінії пісні.

«Минає день, минає ніч»

Мелодична лінія вокальної партії досить різноманітна: від широкоінтервальних ходів до декламаційності в вузькому інтервальному діапазоні, іноді звуженому до мінімуму. Прикладом кантিলени вокальну партію назвати неможна, оскільки немає внутрішньо-складових розпівів. Проте її особливістю є надзвичайно розвинута як в діапазоні загалом, так і в інтервальному різноманітті висхідних та низхідних інтонаційних ходів.

Мелодична лінія заспіву одразу розгортається на широкі інтервали: ч8, м9. Тенденція інтонаційного руху загалом висхідна, кожна наступна фраза – це нова вершина:

Приклад 1



навіть кадансові зона заключної фрази, незважаючи на загально-нисхідний рух, також містить висхідну мб:

Приклад 2



За контрастом будується мелодична лінія приспіву. Навпаки, тут спостерігається тенденція втрати інтонаційної вершини заспіву (fis¹), та відбувається зворотній рух, проте секвентна побудова фразування та розвинутий інтервально-інтонаційний зміст фраз формує тривалий та поступовий схід з вершини (g):

Приклад 3



та за контрастом утримує в передкадансовій та кадансовій зонах одну регістрову зону (завдяки ходу на ч8):

Приклад 4



Досить розвинутою та самостійною є підголоскова мелодична лінія. Вона вбудована за принципом підголоскової (контрастної) поліфонії у третю фразу заспіву, також має широкоінтервальну висхідну та низхідну основу, але немає тієї тенденції регістрово-інтонаційного розвитку, як у вокальній лінії, тому вона виконує яскраво визначену другорядну роль:

Приклад 5



З'являється ще один (менш мелодично розвинутий) підголосок у гітарі, який доповнює та підсилює ліричний зміст пісні:

Приклад 6



В приспіві підголоскова лінія мінімалізується до декількох звуків, проводиться у гітарі (distortion) та спрямовує драматургію на драматизацію художнього образу.

У заспіві другого куплету підголоскова лінія переставляє собою варіант. Проте її інтервальный зміст більш контрастний, таким чином відбувається «ущільнення» та інтонаційно-інформаційне насичення підголоску:

Приклад 7



Тематизм вступу має самостійний характер, інтонаційно не співпадаючи з основною вокальною лінією, проте зберігається (точніше установлюється) принцип інтервально розвинутого фразування, інтонаційного багатства, фортепіанна партія водночас виконує функцію гармонічної фігурації:

Приклад 8

Ця тема знов проводиться (та з'являється за принципом накладання або вторгнення) після другого куплету, особливою є співставлення тональностей другого ступеню спорідненості (e→fis), що в загальній драматургії спричиняє ефект тональної несподіваності:

Приклад 9



Тема вступу разом з фортепіанною партією, яка бере на себе подвійну функцію гармонічної основи та басу в повному обсязі (за винятком кадансу) є матеріалом коди, в якій вокальна партія перетворюється на мовленеву декламацію без висотної фіксації, проте за змістом наближена до музичної декламації і має перетин з декламаційними фразами самої вокальної лінії, тому такий прийом є цілком відповідним до загальної інтонаційної ідеї пісні.

Між першим і другим куплетами з'являється нова невелика тема програту, яка діалогічно передається з партії гітари до партії синтезатору, та остання фраза, яка є передіктом до репризного проведення приспіву:

Приклад 10

Так само відбувається повернення в основну тональність. Після кульмінаційного повторення приспіву роль програту бере партія гітари та має яскраво виражену стильову адресу. Такі програти зустрічаються у славетних *рок-баладах* відомих рокерів 60х років. Особливістю є т. з. «збивка» у метро-ритмічному русі та характерні виконавські прийоми гітариста:

Приклад 11

Лінія баса виконує в пісні як традиційну, так і мелодично-контрастну роль по відношенню до основної вокальної лінії. Звісно, мелодична функція басу є досить умовною, проте доволі розвинутою, що не обмежується лише функцією басу основної результатуючої гармонії, тому її слід розглядати як окрему мелодичну лінію. Причому басову партію виконує гітара виконавським прийомом distortion, що драматизує загальну ліричну картину твору. В першому проведенні заспіву вона відсутня як така, її компенсує партія фортепіано, яка продовжує гармонічно-інтонаційний розвиток вступу.

Співвідношення основної вокальної лінії з підголосками та басовою лінією доволі різноманітне, проте дотримується основний принцип мелодично-ритмічної компліментарності, який сприяє інформаційної насиченості на поліфонічній змістовності інтонаційної основи пісні. Так співвідносяться вокальна партія з підголоском:

Приклад 12


так з басом (приспів у другому куплеті):

Приклад 13

Варіаційна ідея твору базується на різноманітних фактурних прийомах, причому вони розвиваються у динамічному зростанні (завдяки власне динаміці, виконавським прийомам та інструментальному включенню/виключенню). Фактурна конфігурація арпеджованої гармонії вступу, яка продовжується у заспіві першого куплету, переходить у підголоскове сплетіння вокальної партії, власне підголосків та басу, у приспіві відбувається фактурна модуляція, після якої у заспіві з'являються ритмо-гармонічні фігурації, що додають характерної пульсації, таким чином драматизуючи та підсилюючи емоційне напруження художнього образу. У тонально-ладовому відношенні спостерігається модуляційні прийоми тонального співставлення, проте воно не дається у прямому вигляді, а відбувається із залученням розвинутої системи відхилень.

Тематичний розвиток всіх мелодичних ліній має динамізоване спрямування завдяки аранжуванню, та досить контрастне за співставленням: це і контрастне співставлення вокальної мелодичної лінії заспіву та приспіву, і поява характерно рішучої басової партії у заспіві другого куплету, і спад динамічного драматичного напруження у програвші між куплетами, де з'являється нова тема, повертаючи ліричне начало, і переосмислення основної мелодичної вокальної лінії у другому куплеті завдяки новим динамізованим фактурним обставинам, і нова якість теми вступу у модуляції з е у *fis*, де вона набуває гімнічного характеру, і рок-баладна тема гітари як кульмінаційна вершина твору, де партія гітари замінює вокальну та є логічним продовженням думки, яку неможна висловити голосом та словами, і тематизмом коди, де тема вступу також набуває іншої якості (якщо власне у вступі вона нагадувала пролог лірико-епічного плану, то у коді має трагічний відтінок). В цілому мелодичний тематизм є широкого дихання, що створює інтонаційний простір та додає глибини художньому образу.

Доволі цікава та складна ритмічна основа майже всіх ліній фактури твору у всіх його розділах. Йдучи від декламаційності та поетичного змісту та фразування, виникає багата ритмічна палітра основної мелодично-вокальної лінії: від нескладних ритмоформул:

неоднозначних: . Звісно, велику роль тут грає принцип *rubato*, проте межа між самим ритмічним малюнком та його вільним тлумаченням є доволі нечіткою, та визначення ритмічної канви не завжди є простим. У приспіві (29 такт та відповідні моменти у наступних проведеннях приспівів) мелодико-поетичне фразування призводить до метричного розширення, та з'являється перемінний розмір:

Приклад 14



Те саме відбувається під час соло гітари у кульмінаційному розділі, і можна стверджувати, що саме це соло є еквівалентом поетичного висловлення.

Висновки і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Таким чином, виходячи з даного аналітичного етюду, вимальовується цікава жанрова картина: тематизм вокальної партії цілком визначає жанр ліричної естрадної пісні, проте розвиток та динамізація художнього образу, які відбуваються у формі, призводять до жанру рок-баллади (про що вже йшлося). Завдяки аранжуванню та переінструментуванню у варіантах другого куплету, третього приспіву, включенню гітарного соло, при чому незмінною залишається основна мелодично лінія, проте набуває (через інструментальне та динамічне оточення) нової якості, та потребує від вокаліста більш напруженого характеру виконання, наближеного до мари співу рок-вокалістів. Накладаючись одне на одне жанрові елементи *ліричної естрадної пісні* та *рок-баллади*, в результаті з'являється оригінальний твір, в якому пісенний мелос посідає рівноправне місце із стилем аранжування та його зміни в кожному наступному варіаційному проведенні куплету.

Якщо зробити відповідні дослідження декількох пісень Миколи Мозгового, можна скласти цілісну картину інтонаційного потенціалу творчості композитора, аналіз пісні «Минає день минає ніч» виразно показав, що завдяки такому аналітичному підходу відкривається сутність та глибокий зміст інтонаційності в піснях автора.

Джерела та література:

1. Васина-Гроссман В. А. Вокальные формы / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музгиз, 1963. – 39 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1980. – 318 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978. – 368 с.
4. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 536 с.
5. Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1988. – 349 с.
6. Ручьевская Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 67 с.
7. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.
8. Холопова В. Н. Мелодика / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1984. – 89 с.
9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.