

П. В. МІНГАЛЬОВ

Мінгальов Павло Вячеславович, аспірант II року навчання кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4916-4175>

РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА РЕБІКОВА)

Розглянуто комплекс проблем, пов'язаний із вивченням фортепіанної музики першої третини ХХ століття, зокрема фортепіанних творів малих форм. Акцентовано увагу на важливості мініатюри як основоположного жанру творчих пошуків композиторів нового часу. Охарактеризовано основні вектори розвитку музичного мистецтва на початку ХХ століття, його домінуючі риси. Виявлено важливість вивчення творчості В. Ребікова, необхідність переосмислення його спадщини. Окреслено ключові етапи трансформації композиторського стилю, пошуки авторської індивідуальності та прагнення до відкриттів. Проаналізовано ключові цикли мініатюр В. Ребікова, а саме «Осіньні мрії» (ор. 8), «Десять звукових поем» (ор. 13), «Серед них» (ор. 35), «Три ідилії» (ор. 50), у яких достатньо переконливо розкривається еволюція його творчих пошуків. Констатовано, що в цих мініатюрах утілено риси імпресіонізму, символізму, авангарду, джазу й використано новітні на той момент композиторські техніки пуантілізму, сонористики, колажу. Досліджено витоки образного задуму цих творів, їхню стилістичну й концептуальну спорідненість із творчістю російських і європейських композиторів, поетів і художників. Відзначено безсумнівний вплив авторських здобутків В. Ребікова на подальший розвиток музичного мистецтва, а також їхню неминущу актуальність і сучасність. Пропонована розвідка має сприяти більш цілісному розумінню історії фортепіанної музики першої третини ХХ століття, з'ясуванню джерел творчості композиторів-новаторів, незаслужено обділених увагою музикознавців, виконавців і слухачів, а також популяризації та поповненню репертуару піаністів творами В. Ребікова.

Ключові слова: музичне мистецтво ХХ століття, фортепіанна мініатюра, творчість В. Ребікова, виконавські прийоми, стиль і жанр.

Постановка проблеми. Однією з особливостей фортепіанної музики початку ХХ століття стало подолання традицій романтичного стилю та пошуки можливостей виходу за його межі. Багато композиторів нового покоління експериментували в царині музичної мови, форми і звукової образності. Для реалізації їхніх задумів

найприйнятнішим виявився жанр фортепіанної мініатюри, де можна було апробувати численні музичні нововведення. Дослідження мініатюри дозволяє простежити еволюцію малих форм у фортепіанній музиці, процес трансформації цього стилю і жанру на зламі часів, поступового переходу від усталеної романтичної традиції (у тому числі національної) до нового періоду, який відрізнявся пошуками сучасних засобів виразності.

Одним із найвизначніших представників плеяди композиторів-експериментаторів першої третини ХХ століття, у творчості якого жанр фортепіанної мініатюри дістав плідної розробки, був В. Ребіков (1866–1920). Його ім'я нині відомо доволі вузькому колу фахівців, але на початку минулого століття його знали як автора новаторських творів, у тому числі дитячої опери «Ялинка» та деяких інших. У творчості композитора одразу знаходило відгук багато новітніх тенденцій фортепіанного мистецтва, крім того, він сам часто був ініціатором музичних нововведень. Його сприймали як новатора, який прагне вийти за межі існуючих засобів музичної виразності, особливо у сферах тембру і гармонії. У цьому В. Ребіков був близький до імпресіоністів і символістів. Водночас його творчість акумулювала деякі стильові й жанрові знахідки минулого.

Сучасники вважали В. Ребікова «провісником експресіонізму вже на підставі його вислову: “Музика – мова почуттів, почуття ж наші не мають заздальгідь встановлених форм і закінчень; відповідно до цього повинна передавати їх і музика”, а в ім'я своєї мети він користувався засобами, запозиченими ним як з далекого минулого, так і з новітньої метаморфози імпресіонізму»¹. Пошук музичних ідей і композиторського стилю, здійснюваний В. Ребіковим на початку ХХ століття, можна охарактеризувати саме як комплексний і різноспрямований рух. Утім він так і не наважився на планомірний розвиток своїх ініціатив.

Мета статті – простежити закономірності розвитку фортепіанної мініатюри в першій третині ХХ століття і виявити основоположні елементи творчого почерку В. Ребікова, що проявились у його фортепіанних творах малих форм.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Звичайно, охопити в одній статті всі аспекти еволюції фортепіанної мініатюри початку ХХ століття неможливо, творча спадщина того часу надто велика. Науковий аналіз більшої частини фортепіанних творів малих форм видатних митців уже проведено й досить ретельно, наприклад, К. Дебюссі, М. Метнера, С. Прокоф'єва, М. Равеля, С. Рахманінова, О. Скрибіна, І. Стравінського, композиторів Нової віденської школи і французької «шістки». Особливості розвитку фортепіанної музики початку ХХ століття висвітлено в працях Л. Гаккеля², О. Долинської³, М. Друскіна⁴, Л. Ентеліса⁵, Д. Житомирського⁶,

¹ Арбатский Ю. Этюды по истории русской музыки. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1956. С. 358.

² Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Ленинград: Советский композитор, 1990. 288 с.

³ Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Москва: Композитор, 2006. 560 с.

⁴ Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. Москва: Советский композитор, 1973. 272 с.

⁵ Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. Ленинград: Музыка, 1975. 247 с.

⁶ Житомирский Д. Русские композиторы конца XIX и начала XX века. Москва: Советский композитор, 1960. 66 с.

Р. Тарускіна¹, Г. Шнеєрсона² та інших. Проте діяльності композиторів меншого масштабу обдаровання приділено незначну увагу музикознавців. Враховуючи ж безсумнівно актуальність творчих здобутків В. Ребікова навіть у наш час (композитор написав близько тридцяти циклів фортепіанних п'єс), слід визнати, що його мистецькі пошуки були незаслужено забуті.

Протягом тривалого часу, за деяким винятком, музикознавці практично не зверталися до його творів. Лише нещодавно були опубліковані праці, присвячені життю і творчості В. Ребікова, за авторством В. Логінової³, О. Томпакової⁴, а також статті Р. Берберова⁵, Л. Данилової⁶, Ю. Келдиша⁷, Л. Розанової⁸ та інших. Ці розвідки багато в чому допомогли визначити унікальність творчої постаті композитора, систематизувати його спадщину, виявити риси стилю. Однак загальні тенденції фортепіанного мистецтва, їхні взаємозв'язки і, навпаки, унікальні ознаки, що знайшли втілення у творах В. Ребікова, не ставали предметом окремого дослідження.

Проте, як справедливо зауважувала А. Рибіна, фортепіанні «твори (В. Ребікова. – П. М.) – це свого роду творча лабораторія композитора, в якій викристалізувалися риси його стилю»⁹. У пропонованій статті обрано лише деякі цикли фортепіанних мініатюр, видані композитором з 1897 до 1913 року. В них яскраво відображені характерні прикмети стилю автора, його творчі устремління. Це, нагадаємо, – цикли «Осінні мрії» (ор. 8), «Десять звукових поем» (ор. 13), «Посеред них» (ор. 35), «Три ідилії» (ор. 50).

Виклад основного матеріалу. На формування індивідуального стилю В. Ребікова значно вплинули як національна композиторська школа, так і європейська, особливо Німеччини та Австрії, де він навчався. Хвиля нового модерністського мистецтва, зародившись у літературі, живопису, архітектурі й, звичайно, відбившись у музиці, не могла не відобразитись у творчому універсумі композитора. Це надає право з

¹ Taruskin R. Oxford history of Western Music. Volume 4. New York: Oxford University Press, 2010. 988 p.

² Шнеєрсон Г. Французская музыка XX века. Москва: Музыка, 1970. 576 с.

³ Логінова В. О музыкальной композиции начала XX века: К проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Москва: РАМ им. Гнесиных, 2002. 22 с.; Логінова В. Лики серебряного века. В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский. Оренбург: ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011. 262 с.

⁴ Томпакова О. Владимир Иванович Ребиков: Очерки жизни и творчества. Москва: Музыка, 1989. 77 с.

⁵ Берберов Р. В. И. Ребиков. Предисловие к нотному изданию // Ребиков В. Пьесы для фортепиано. Москва: Музыка, 1968.

⁶ Данилова Л. Семья Ребиковых в Крыму // И. С. Шмелёв и литературно-эмиграционные процессы XX века: XIV Крымские международные Шмелёвские чтения. Алушта: Алуштинский литературный музей им. И. С. Шмелёва, 2005. С. 161–164.

⁷ Келдыш Ю. Между традицией и модерном. В. И. Ребиков // История русской музыки. Т. 10а. Москва: Музыка, 1997. С. 263–273.

⁸ Розанова Л. Ялтинская жизнь композитора В. И. Ребикова (1910–1920 г.) // Воронцовы и русское дворянство: X Крымские международные Воронцовские научные чтения. Симферополь: Н. Орианда, 2008. С. 256–272.

⁹ Рыбина А. В. И. Ребиков: личность, творчество, эстетика, стиль. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. С. 15.

деякими допущеннями говорити про загальноєвропейські тенденції у його творчості й простежувати там їхню еволюцію.

Уже на початку композиторської діяльності В. Ребіков демонстрував у творчій манері простоту й задушевність лірики, загалом притаманні музиці російських композиторів кінця XIX століття, і часом доволі радикальне новаторство, яке все виразніше виявлялося в пізніших опусах, що споріднювало їх із художніми течіями XX століття. У зв'язку з цим його фортепіанну музику можна розглядати як зразок гармонійних і стилістичних трансформацій свого часу.

Одним із перших прикладів такого підходу став цикл «Осінні мрії» (ор. 8), створений 1897 року композитором, який нещодавно повернувся на батьківщину. Безумовно, у будові твору відчувається вплив фортепіанних циклів Р. Шумана, а крім того – програмних циклів Ш. В. Алькана, Е. Гріга, П. Чайковського. Назви п'єс, їхня удавана наївність, відносно проста фактура дозволяють думати про певну спрямованість на дитячу та юнацьку аудиторію. У назвах «Сумна пісня», «Сумний спогад», «Нижній докір», «Каяття» відчутні прямі алюзії на п'єси з «Альбому для юнацтва» Р. Шумана¹. П'єси «Мазурка», «Осінній день» і «Колискова» дещо схожі з мініатюрами із «Дитячого альбому» П. Чайковського². Твір «Відгомони села» має мелодійну близькість із п'єсою «Вранці» Е. Гріга з сюїти «Пер Гюнт»³.

Цикл «Осінні мрії» із вищеназваними ріднять також фактурне і тематичне викладення п'єс. Фразування скупе, сам мелодійний малюнок досить простий, акомпанемент часто лише функціональний, побудований на витриманих нотах або ритмічно повторюваних акордах. Тематичний матеріал практично не розробляється, мелодія проходить по черзі у правій і лівій руках та обрамлюється дрібними тривалостями.

Поряд із тим, у циклі є нововведення, що випередили час. Про це писав В. Ребіков: «Із причини того, що квартові акорди увійшли тепер у моду, вважаю за обов'язок надати наступну довідку: ще двадцять три роки тому я користувався квартовими акордами в ор. 8 № 14, ор. 13, виданому Зейвангом у 1897 році»⁴. Під ор. 8 № 14 В. Ребіков мав на увазі п'єсу «Каяття», окрім квартових акордів примітну ще й кварто-квінтовими акордами й септ- і нонакордами у середній частині, котрі дещо нагадують джазовий стиль. У цих звукових барвах, а також послідовностях паралельних квінт у п'єсі «Наполегливість» № 6 простежується спорідненість із музикою імпресіоністів, особливо з «Дитячим куточком» К. Дебюссі⁵, який був створений пізніше (1908), де французький митець використав і джазові, і кварто-квінтові послідовності.

У тому самому 1897 році були написані «Десять звукових поем» (ор. 13), також згадуваних композитором у його замітці. Назва опусу відсилає уже не до дитячих циклів, а невеликих поем О. Скрябіна. Самі поеми мають програмні назви й поетичні епіграфи. Деякі пов'язані з ними образи («Сумнів», «Бажання», «Заклик», «Смуток») прокладають шлях до циклу фортепіанних п'єс ор. 4 С. Прокоф'єва (1910), де заголовки «Спомин», «Відчай» і «Мара» безсумнівно схожі з назвами звукових поем В. Ребікова. Інші поеми композитора, як, наприклад, «Марення», «Ліричний настрій»,

¹ Шуман Р. Альбом для юнацтва. П'єси для фортепіано, ор. 68, 1848.

² Чайковський П. «Дитячий альбом». П'єси для фортепіано, ор. 39, 1878.

³ Гріг Е. «Вранці» з Першої сюїти із музики до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт», ор. 46, 1888.

⁴ Ребіков В. Письмо в редакцию // Русская музыкальная газета. Петербург, 1918. № 9-10. С. 157.

⁵ Дебюссі К. «Дитячий куточок». Цикл з шести фортепіанних п'єс. L. 113, 1908.

«Танець» і «Доля», більше тяжіють до музики П. Чайковського, виявляючи певну мелодійну, гармонійну і образну схожість із романтичною традицією.

Поєми циклу містять риси, які раніше не зустрічалися у творах російських композиторів. Вони несуть у собі мистецькі послання для наступних десятиліть. У п'єсі «На Кавказі» привертають увагу тріольний рух, акордовий акомпанемент, постійні зміни темпу, які рідко вживаються у невеликих фортепіанних мініатюрах. А близькі народній музиці специфічні акордові ходи згодом були більш широко використані у творчості О. Спендіарова й А. Хачатуряна. Загалом образи мініатюри перегукуються з танцювальними образами з балету «Гаяне» А. Хачатуряна (1942) та опери «Алмаст» О. Спендіарова (1928).

У поемі «Біля колиски» яскравого вираження набули специфічні звуковиразні прийоми імпресіонізму. Активне застосування паралельних кварт, квінт і тризвуків викликають асоціації з опусами К. Дебюссі, передбачаючи барвисто-колористичні, а не функціональні засади гармонічного мислення. Хоча перші прояви цього принципу спостерігались ще у творчості Ф. Ліста й М. Мусоргського, саме він стане основою інтонаційних пошуків композиторів-імпресіоністів, митців французької «шістки» та багатьох інших композиторів ХХ століття.

Ці ж засоби виразності можна зустріти і в «Маренні». Колористичне вирішення мелодії тут здійснено в інтервальних послідовностях септима–кварта–секунда, а гармонізація – із використанням септакордів II щабля й тризвуку VI щабля. У цьому творі чітко простежується спорідненість не тільки з музикою імпресіоністів, а й з джазом, який тільки-но зароджувався в академічному музичному середовищі.

Зовсім по-іншому написана поема «Заклик». Нетиповий для фортепіанних мініатюр того часу розмір 11/8 стане, поряд з іншими некротними розмірами, затребуваним набагато пізніше й буде досить поширеним у другій половині ХХ століття. Цікавою є своєрідна схожість цієї поеми з відомим фіналом Сьомої сонати для фортепіано С. Прокоф'єва¹. Маючи досить різні, стилістично й характеристично вирішені творчі завдання, ці твори об'єднують: розмір (11/8 і 7/8), квазітріольний рух, загальна тональність сі-бемоль мажор, яка також не є основною, а, скоріше, конструкційною. Якщо у С. Прокоф'єва вона затверджується в потужній коді фіналу, то у В. Ребікова так і залишається не закріпленою. Балансуючи між сі-бемоль мажором і фа мажором, ладогармонічний рух так і не приходить до тонічного розв'язання.

Варто згадати квартові акорди в поемі «Ліричний настрій», славу першовідкривача котрих, як вважав В. Ребіков, у нього відняли². Тут класичну завершену мелодію замінено, радше, на послідовність мотивів-символів, що повторюються і варіюються протягом усієї мініатюри. Все це значною мірою притаманне імпресіонізму і деякою – сонористиці, де звучання окремої гармонічної побудови важливіше за закінчену мелодію. Не менш цікавою є остання поема «Сумнів», – застосовані автором септакорди зі зменшеною квінтою надають звучанню абсолютно особливого образного колориту.

Отже, короткий огляд цих творів дає підстави стверджувати, що вже в ранніх опусах В. Ребіков передбачив розвиток цілого ряду виразних засобів, властивих наступним музичним стилям.

¹ Прокоф'єв С. Сьома соната для фортепіано, ор. 83, 1942.

² Ребіков В. Письмо в редакцию // Русская музыкальная газета. Петербург, 1918. № 9-10. С. 157.

Набагато сильніше творчі устремління композитора проявилися у фортепіанному циклі «Серед них», ор. 35, створеному близько 1905 або 1906 року й вирішеному як низка танців із підзаголовками. Цей опус, а також інші фортепіанні твори В. Ребікова того періоду («Сни», ор. 15, 1900; «На їхній батьківщині», ор. 27, 1904–1905) були навіяні враженнями від картин швейцарського художника-символіста А. Бьокліна (1827–1901). Символізм цих картин вплинув на творчість багатьох композиторів того часу. Своєрідним відображенням його живопису в музиці стали «Острів радості», L. 106, «Ноктюрни», L. 91, «Море», L. 109 К. Дебюссі, симфонічні поеми по А. Бьокліну ор. 128 М. Рegera, «Острів мертвих», ор. 29 С. Рахманінова. Додамо до списку також цикл М. Мусоргського «Картинки з виставки» (1874), написаний як відгук на картини В. Гартмана¹, серед яких деякі твори, наприклад «Катакомби», «З мертвими мертвою мовою» й «Хатинка на курячих ніжках», є ніби попередниками віддзеркалення бьоклінського символізму в музиці.

Звичайно, складно провести пряму паралель між живописом А. Бьокліна й мініатюрами ор. 35 В. Ребікова, але можна впевнено стверджувати, що символізм деяких живописних творів – «Гра нерейд», «Пан у хороводі дітей», «Поля блаженних» і «Острів живих» – найбільш близький до образності й задуму музичного циклу. Композитор, захоплений творчістю А. Бьокліна, природно був під великим враженням від його виставок. Він писав: «Я не міг від них відірватися, годинами просиджував у музеех і хотів схопити й зрозуміти де таємниця мистецтва? Життєва правда? Але у Бьокліна вигадка. Чому ж ця вигадка так подобається мені?»².

Як композитор-символіст, В. Ребіков знаходився на вістрі прогресу в музичному мистецтві, де цей стиль тільки почав утверджуватися. Але, шукаючи шлях у творчості, композитор, тим не менше, залишався доволі консервативним у побудові циклів і виборі жанрів. Тому символізм В. Ребікова деякою мірою зближується з реалізмом, що відрізняє його твори від скрябінських. О. Скрябін – один із видатних композиторів-символістів, який в естетичних і філософських концепціях сполучає символізм з експресіонізмом. Через ці розбіжності, захоплення творчістю О. Скрябіна, так властиве багатьом митцям того часу, практично не торкнулося В. Ребікова ні в ранніх, ні в пізніших фортепіанних опусах. Більш близькими для нього були французькі імпресіоністи та молоді композитори, які тільки починали творчу кар'єру – Д. Мійо, С. Прокоф'єв, І. Стравінський.

Аналіз побудови фортепіанного циклу «Посеред них» (ор. 35) демонструє деякі важливі особливості. По-перше, композиційне рішення циклу: це сюїта з шести танців, трьох швидких і трьох повільних, що пов'язує її з бароковими сюїтами Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. І хоча у В. Ребікова порядок танців не копіює старовинні зразки, немає танцю у тридольному розмірі, формоутворення циклу має цілком зрозумілу модель.

Починається твір з урочистого танцю, виписаного в басовому ключі, «Вони пританцьовують», що є ніби прелюдією або фантазією, яка передує циклу. Звучання характеризують стійка від початку й до кінця ритмічна остинатна фактура та химерні образи, що мають більше символістське, а не фольклорне чи побутове забарвлення. Мелодія має просту поспівкову структуру і повністю підпорядковується ритмічній основі. Образний зміст цього поважного масового танцю прямо перегукується з

¹ Гартман В. (1834–1873) – російський архітектор, художник та орнаменталіст.

² Рыбина А. В. И. Ребиков: личность, творчество, эстетика, стиль // URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/v-i-rebikov-lichnost-tvorchestvo-jestetika-stil.html#7534262> (дата звернення: 01.10.2020).

«Весняним ворожінням» і «Танком чепурух» із балету «Весна священна» І. Стравінського (1913), що й набагато пізніше вважався надміру модерністським. Відчутна тут і спорідненість із фіналом Третього фортепіанного концерту С. Прокоф'єва, «з його важким утоптуванням повнозвучних акордів»¹.

«Танок із дзвоном» має інший, немов жіночий характер, на противагу чоловічому в першому танці. Більш рухливий, легкий, він також має чіткий остинатний стрижень. Мелодія лише імітує звук дзвіночка і не має закінченої форми. Композитор скупо витрачає засоби виразності, залишаючи лише абсолютно необхідні елементи музичної тканини, оголює фактуру й пропонує слухачеві замість повної картини лише тонкий олівцевий начерк. У цій п'єсі розбірливо проступають риси пуантилізму – розповсюдженої в майбутньому техніки композиції ХХ століття – і деякою мірою колажу.

Третій твір, «Колискова», відіграє роль ліричного центру циклу. Він виконує функцію на кшталт сарабанди в старовинній сюїті. Тут ясно відчувається відхід композитора від звичних мелодійних пісенних структур, властивих жанру колискової, у бік повільних декламаційних конструкцій. Основне смислове навантаження розкривається через гармонію. Композитор уміло розвиває власні напрацювання із ранніх циклів, використовуючи паралелізми й ладово нестійкі звороти для досягнення ефекту фантастичності звучання, відчуття його мінливості. У цьому творі кристалізуються риси майбутніх «Швидкоплинностей»² і «Казок старої бабусі»³ С. Прокоф'єва, «Ескізів»⁴ О. Станчинського.

Наступний «Танок чотириноного» побудований на ритмі досить важких і акцентованих восьмих нот в акомпанементі. У цьому, повному гротеску й різких акцентів танці, котрий цілком можна сприймати як невелике скерцо, вбачаються начерки прийдешніх скерцо Д. Шостаковича. Мелодика доволі шляхетна, тут, безумовно, немає тих стрімкості й жорсткого та неблаганного натиску, які постануть у жанрі скерцо в ХХ столітті. Навпаки, за настроєм мініатюра має не трагічне, а гумористичне обарвлення. У цьому танок В. Ребікова дуже близький до створеного приблизно в той самий час «Гумористичного скерцо» для чотирьох фаготів, ор. 12 № 9 С. Прокоф'єва.

Усе сказане вище повною мірою стосується й п'ятої п'єси – «Вони танцюють», яка занурює слухачів у більш таємничу образність. Тут композитор не шкодує засобів виразності для досягнення мети – використовує збільшені тризвуки, цілотонову гаму, яскраві послідовності форшлагів, довгу педаль. Елемент нереальності звучання набуває специфічного значення, що виходить за рамки романтичного та імпресіоністичного тлумачення фантастики, де переважають філософські або живописно-мальовничі штрихи. Цей танець викликає, скоріше, кінематографічні, візуальні асоціації. У ньому вже «вкладені» майбутні «Фантастичні танці» (ор. 5) і Прелюдії (ор. 34) Д. Шостаковича, можна почути й паростки фортепіанних мініатюр В. Сильвестрова.

Четверта і п'ята п'єси відіграють роль інтермедії, вставних номерів між основними танцями, готуючи фінал – веселий, завзятий «Танець маленьких». Він, поза сумнівом, має схожість зі «Скарамушем» Д. Мійо, написаним набагато пізніше⁵, хоча вирізняється більш мінімалістичною фактурою. У цьому творі В. Ребіков відкриває

¹ Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1973. С. 137.

² Прокоф'єв С. «Швидкоплинності» для фортепіано, ор. 22, 1917.

³ Прокоф'єв С. «Казки старої бабусі» для фортепіано, ор. 31, 1918.

⁴ Станчинський О. 12 ескізів для фортепіано, ор. 1, 1913.

⁵ Мійо Д. Сюїта для двох фортепіано «Скарамуш», ор. 165b, 1937.

шлях неофольклоризму, який не втратив популярності і в XXI столітті. Разом із Б. Бартоком, Е. Віла-Лобосом, І. Стравінським композитор відчуває ці тенденції, інтуїтивно їх сприймає, втілюючи в творчості.

При знайомстві з циклом «Посеред них» (ор. 35) дивує насамперед творче чуття композитора, його наполегливе прямування в майбутнє. Більшість тенденцій, закладених у творах цього циклу, стали домінуючими у музичній практиці вже за життя В. Ребікова та не втратили актуальності й через багато років після його смерті. На десяти сторінках циклу презентовано елементи таких стилів, як імпресіонізм, символізм, неокласицизм, неофольклоризм, навіть джаз, проглядають майбутні техніки пуантилізму, мінімалізму, примітивізму. На жаль, композитор не зважився на розвиток цих ідей, не сконцентрувався на чомусь йому близькому, постійно розпорошуючись на пошук нового, що мало наблизити його до «незвіданих світів».

Одним з останніх творінь композитора для фортепіано, поряд із П'ятьма танцями (ор. 51) і циклу «Вони веселі» (ор. 54), стали «Три ідилії» (ор. 50). Цей цикл складається з п'єс «Гімн Сонцю», «На просторі» та «Серед квітів». Перша мініатюра має прямі алюзії з віршем «Гімн Сонцю» К. Бальмонта¹ – найвизначнішого представника символізму в російській поезії. До творчості поета композитор звертався й у вокальних творах, написавши ритмодекламації на його слова.

Поезія символістів, особливо К. Бальмонта, була джерелом натхнення для багатьох композиторів, являючи собою нове, на той час ще не звідане віяння в мистецтві. С. Прокоф'єв використовував його поезію у хорах ор. 7, вокальних творах для голосу і фортепіано ор. 9, ор. 23 і ор. 36, у кантаті «Семеро їх», ор. 30. Назву циклу «Швидкоплинності» також було взято з творчості поета і схвалено ним. Можна згадати твори С. Рахманінова, І. Стравінського, С. Танєєва, М. Черепніна, М. Мясковського та інших композиторів, написані на слова К. Бальмонта.

Такий інтерес митців різних сфер творчості до символізму не випадковий – у ньому бачили таїнство, містику, проникнення в сенс суцього. У символізмі весь світ ставав прихованою мовою символів, потайних знань, де людина зайнята пошуком незбагненого, прагнучи проникнути в сутність речей, явищ, вічності й водночас знайти себе. Саме пошук свого «Я» для російських «старших символістів» є характерним, а рядки «Я – бог таємничого світу»² можуть слугувати відображенням того світовідчуття, включно з егоцентризмом, яке супроводжувало усю їхню творчість. Варто згадати, що символізм, як загальноєвропейський напрям у мистецтві, не був автономним. Зародившись у Франції, у літературній творчості Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо та інших, він уже в кінці XIX століття впливав на музичну культуру, – зокрема, рисами символізму позначено оперу К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» (1902).

В. Ребіков, безумовно, ще на початку творчого шляху під час навчання і довгих гастролей Європою був обізнаний із цією течією. Гасло «Багато чого в малому»³ як естетична концепція було надзвичайно близьке композитору і вплинуло на його творчість. Але символізм, котрий червоною ниткою пронизує твори композитора, все ж таки проявлявся по-різному. У ранній період діяльності його роль майже непомітна й

² Бальмонт К. «Гімн Солнцу» // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. Москва: Книжный Клуб Книголюб, 2010. С. 7.

³ Сологуб Ф. «Я – бог таинственного мира» // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. Москва: Интелвак, 2003. С. 448.

¹ Логинова В. (2012). Особенности авторского стиля Владимира Ивановича Ребикова // URL : https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5469 (дата звернення: 01.10.2020).

відображалась лише у виборі жанру мініатюри, використанні стислих мелодійних конструкцій, що ніби мають вигляд «символа» чи «образу». Далі творчість В. Ребікова стає більш символістською, замкнутою на самій собі, підкоряючись виключно цій ідеї.

Аналіз «Ідилій» (ор. 50), зокрема тих «конструкційних» елементів, які є основою циклу, дає розуміння загального напрямку устремлінь В. Ребікова в пізній період творчості, під час проживання у Ялті. Так, першу ідилію «Гімн Сонцю» можна з упевненістю назвати найповнішим втіленням символізму в музиці композитора. У цьому творі В. Ребіков цілковито позбавився впливу П. Чайковського і вийшов за рамки існуючої естетики свого часу. Відповідно до глобального, «космічного» задуму оспівування «Життя подателя, світлого творця»¹, композитор остаточно йде від тональності, створюючи багатосекундові (гронові) побудови винятково на білих клавішах, уперше застосовує кластери, вказуючи в поясненні, що їх слід виконувати «долонею, що поставлена боком»². Мелодія, або, скоріше, «мелодекламація без слів», мовби плететься навколо ноти *сі*, не виходячи за межі терції у кожний бік. Звукова тканина перстає бути виразником творчих ідей, вона сама стає ідеєю, намагаючись постати позаземним, «солярійним» символом.

У цьому опусі В. Ребіков починає зближуватися з О. Скрибіним, а точніше з його містицизмом, космічною філософією. Як і вірш К. Бальмонта, ідилія «Гімн Сонцю» нагадує заклинання, оспівування початку суцього, джерела життя. В останніх тактах, у кульмінації, кластери займають уже цілі лади, а саме міксолідійський, лідійський, фригійський. Використання ладів народної музики ще більше підкреслює монументальність фінальних акордів, їхню «архаїчність» і «містичність».

П'єси «На просторі» й «Серед квітів» концептуально близькі «Гімнові Сонцю». У другій ідилії декламаційна мелодія рухається неспішно й вільно, підтримувана витриманими тризвуками в лівій руці. Композитор ніби розсовує нотний малюнок, позбавляючись нагромаджень фактури, тим самим створюючи образ простору в самому нотному тексті. Тріольність лише додає мелодії плавності, «нескінченності», а незначні часті зміни темпу розмивають ритмічну й темпову основу мініатюри.

Образ третьої ідилії «Серед квітів» так само закодований у нотному запису. Паралельно з мелодією (у подвійних нотах) рухаються кластерні побудови акомпанементу. Нотна тканина стає повністю затканою, як квіткова галявина, що рясніє різноманітними фарбами. Мініатюра відрізняється насиченою фактурою, звукообразами кольорів, однак потребує від піаніста м'якості, легкості виконання, бездоганного володіння педаллю і туше.

«Ідилії» (ор. 50) В. Ребікова демонструють абсолютно новий підхід до осмислення музичних ідей, творчої реалізації авторської думки. Митець намагається вийти за рамки специфічних музичних, і зокрема фортепіанних, засобів виразності. Його експерименти спричиняються до відмови від багатьох усталених композиторських принципів і прийомів того часу. Долаючи межі гармонії, тональності, ритму, він привносить окремий сенс у нотний малюнок, тим самим гранично ясно розкриваючи образний зміст твору. Незмінним залишився лише жанр мініатюри, насамперед через структурну свободу і багатоваріантність. Саме завдяки своїм властивостям цей жанр став одним з основних у фортепіанній музиці ХХ і ХХІ століть.

² Бальмонт К. «Гимн Солнцу» // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. Москва: Книжный Клуб Книголюб, 2010. С. 7.

³ Rebirow Wl. Trois Idylles pour piano, op. 50. Moscow: P. Jurgenson, 1913. P. 2.

Висновки. В. Ребіков був композитором, який пророчо передбачив той шлях, що його пройде музика в ХХ столітті, і тому він залишається абсолютно актуальним навіть у наш час, позначений розмиванням будь-яких традиційних рамок, зближенням академічної і популярної музики, винаходами нових і переосмисленням традиційних конструкцій і способів звуковидобування на музичних інструментах. Багато з його ідей не просто пережили свою епоху, а стали основою для академічної музики сучасності й ще далеко не досягли піку розвитку.

Ясно усвідомлюючи власне місце в мистецтві, композитор писав: «Не було нікого навколо мене, хто б міг зрозуміти, оцінити, співчувати моїм шуканням. Я творив у пустелі. Ця пустеля, яка наслала б жах на будь-кого, в мені загартувала міцність мого духу, міцність мого рішення йти цим шляхом, по якому веде мене хтось, в якого я повірив і довірився йому цілком. Є щось пророчє у цього хтось»¹.

Таким чином, аналіз фортепіанної творчості В. Ребікова довів, що немає композиторів, без вивчення творчості яких можна було б досягнути історичні етапи еволюції музичної культури, оскільки цінність внеску того чи іншого митця визначається прийдешніми поколіннями. Отже дослідження діяльності всіх без винятку композиторів початку ХХ століття є необхідною умовою для розуміння історичного становлення музичного мистецтва, в тому числі й фортепіанного, а також для визначення тих витоків і принципів, що живили музику ХХ й початку ХХІ століть.

Стаття надійшла до редакції 10.05.2020 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Арбатский Ю. Этюды по истории русской музыки. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1956. С. 358.
2. Бальмонт К. Гимн Солнцу // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. Москва: Книжный Клуб Книговек, 2010. С. 7.
3. Берберов Р. В. И. Ребиков. Предисловие к нотному изданию // В. Ребиков. Пьесы для фортепиано. Москва: Музыка, 1968. С. 1.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка ХХ века. Очерки. Ленинград: Советский композитор, 1990. 288 с.
5. Данилова Л. Семья Ребиковых в Крыму // И. С. Шмелёв и литературно-эмиграционные процессы ХХ века: XIV Крымские международные Шмелёвские чтения. Алушта: Алуштинский литературный музей им. И. С. Шмелёва, 2005. С. 161–164.
6. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1973. С. 137.
7. Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке ХХ столетия. Москва: Композитор, 2006. 560 с.
8. Друскин М. О западноевропейской музыке ХХ века. Москва: Советский композитор, 1973. 272 с.
9. Житомирский Д. Русские композиторы конца XIX и начала ХХ века. Москва: Советский композитор, 1960. 66 с.
10. Келдыш Ю. Между традицией и модерном. В. И. Ребиков // История русской музыки. Т. 10а. Москва: Музыка, 1997. С. 263–273.

¹ Логинова В. (2012). Особенности авторского стиля Владимира Ивановича Ребикова // URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5469 (дата звернення: 01.10.2020).

11. Логинова В. Лики серебряного века. В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский. Оренбург: ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011. 262 с.
12. Логинова В. О музыкальной композиции начала XX века: К проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Москва: РАМ им. Гнесиных, 2002. 22 с.
13. Логинова В. (2012). Особенности авторского стиля Владимира Ивановича Ребикова // URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5469 (дата звернення: 01.10.2020).
14. Ребиков В. Письмо в редакцию // Русская музыкальная газета. Петербург, 1918. № 9-10. С. 157.
15. Розанова Л. Ялтинская жизнь композитора В. И. Ребикова (1910–1920 г.) // Воронцовы и русское дворянство: X Крымские международные Воронцовские научные чтения. Симферополь: Н. Орианда, 2008. С. 256–272.
16. Рыбина А. (2016). В. И. Ребиков: личность, творчество, эстетика, стиль // URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/v-i-rebikov-lichnost-tvorchestvo-jestetika-stil.html#7534262> (дата звернення: 01.10.2020).
17. Рыбина А. В. И. Ребиков: личность, творчество, эстетика, стиль. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. 26 с.
18. Сологуб Ф. Я – бог таинственного мира // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. Москва: Интелвак, 2003. С. 448.
19. Томпакова О. Владимир Иванович Ребиков: Очерки жизни и творчества. Москва: Музыка, 1989. 77 с.
20. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Москва: Музыка, 1970. 576 с.
21. Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. Ленинград: Музыка, 1975. 247 с.
22. Rebirow Wl. Trois Idylles pour piano, op. 50. Moskow: P. Jurgenson, 1913. P. 2.
23. Taruskin R. Oxford history of Western Music. New York: Oxford University Press, 2010. Vol. 4. 988 p.

REFERENCES

1. Arbatsky, Y. (1956). Essays on the history of Russian music. [Etiudy po istorii russkoi muzyki]. New York: Chekhov Publishing House, 412 p. [in Russian].
2. Balmont, K. (2010). Hymn to the Sun. [Gimn solncu]. Collected works in seven volumes. [Sobranie sochinenij v semi tomah]. Moscow : Knizhnyi Klub Knigovek, Vol. 2, p. 7. [in Russian].
3. Berberov, R. (1968). V. I. Rebikov. Preface to the music edition [V. I. Rebikov. Predislovie k notnomu izdaniju]. V. Rebikov Pieces for piano [V. Rebikov P'esy dlja fortepiano] Moscow : Muzyka p. 1. [in Russian].
4. Gakkel, L. (1990). Piano music of the twentieth century. Essays. [Fortepiannaja muzyka dvadcatogo veka. Ocherki]. Leningrad : Sovetskij kompozitor, 288 p. [in Russian].
5. Danilova, L. (2005). The Rebikov family in Crimea [Sem'ja Rebikovyh v Krymu]. I. S. Shmelev and literary emigration processes of the twentieth century. XIV Crimean international Shmelev readings [I. S. Shmel'jov i literaturno-jemmigracionnye processy XX veka. XIV Krymskie mezhdunarodnye Shmel'jovskie chtenija]. Alushta: Alushtinskij literaturnyj muzej im. I. S. Shmel'jova, pp. 161–164 [in Russian].
6. Delson, V. (1973). Prokofiev's piano creativity and pianism [Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva]. Moscow : Sovetskij kompozitor, p. 137 [in Russian].
7. Dolinskaya E. (2006). Piano concerto in Russian music of the twentieth century [Fortepiannyj koncert v russkoj muzyke dvadcatogo stoletija]. Moscow: Kompozitor, 560 p. [in Russian].

8. Druskin, M. (1973). On Western European music of the twentieth century. [O zapadnoevropejskoj muzyke dvadcatogo veka]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 272 p. [in Russian].
9. Zhitomirsky, D. (1960). Russian composers of the late nineteenth and early twentieth century [Russkie kompozitory konca devyatnadcatogo i nachala dvadcatogo veka]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 66 p. [in Russian]
10. Keldysh, Y. (1997). Between tradition and modernity. V. I. Rebikov [Mezhdu tradiciej i modernom. V. I. Rebikov]. History of Russian music [Istorija russkoj muzyki]. Moscow: Muzyka, Vol. 10a, pp. 263–273 [in Russian].
11. Loginova, V. (2011). Faces of the silver age. V. Rebikov, N. Cherepnin, A. Stanchinsky [Liki serebrjanogo veka. V. Rebikov, N. Cherepnin, A. Stanchinskij]. Orenburg: GOU VPO «OGII im. L. i M. Rostropovichej», 262 p. [in Russian].
12. Loginova, V. (2002). About the musical composition of the early twentieth century: To the problem of author's style (V. Rebikov, N. Cherepnin, A. Stanchinsky) [O muzykal'noj kompozicii nachala XX veka: K probleme avtorskogo stilja (V. Rebikov, N. Cherepnin, A. Stanchinskij)]. PhD diss. (music art). The Gnesins Russian Academy of Music, Moscow, 190 p. [in Russian].
13. Loginova, V. (2012). Features of the author's style of Vladimir Ivanovich Rebikov [Osobnosti avtorskogo stilja Vladimira Ivanovicha Rebikova]. [online] Available at: https://super-inf.ru/view_helpstud.php?id=5469 [accessed 1 Oct. 2020] [in Russian].
14. Rebikov, V. (1918). Letter to the editor [Pis'mo v redakciju]. Russian music newspaper [Russkaja muzykal'naja gazeta]. Petersburg, Vol. 9–10, p. 157 [in Russian].
15. Rozanova, L. (2008). Yalta life of the composer V. I. Rebikov (1910–1920) [Jaltinskaja zhizn' kompozitora V. I. Rebikova (1910–1920)]. The Vorontsovs and the Russian nobility. X Crimean international Vorontsov scientific readings [Voroncovy i russkoe dvorjanstvo. X Krymskie mezhdunarodnye Voroncovskie nauchnye chtenija]. Simferopol: N. Orianda, pp. 256–272 [in Russian].
16. Rybina, A. (2016). V. I. Rebikov: personality, creativity, aesthetics, style [V. I. Rebikov: lichnost', tvorcestvo, jestetika, stil'] [online] Available at: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/v-i-rebikov-lichnost-tvorcestvo-jestetika-stil.html#7534262> [accessed 1 Oct. 2020] [in Russian].
17. Rybina, A. (2016). V. I. Rebikov: personality, preativity, aesthetics, style [V. I. Rebikov: lichnost', tvorcestvo, jestetika, stil']. PhD diss. (music art). Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Rostov-on-Don, 251 p. [in Russian].
18. Sologub, F. (2003). I am the God of the mysterious world [Ja – bog tainstvennogo mira]. Collected works in eight volumes [Sobranie sochinenij v vos'mi tomah]. Moscow: Intelvak, Vol. 7, 448 p. [in Russian].
19. Tompakova, O. (1989). Vladimir Ivanovich Rebikov: Essays on life and creativity [Vladimir Ivanovich Rebikov : Ocherki zhizni i tvorcestva]. Moscow: Muzyka, 77 p. [in Russian].
20. Schneerson, G. (1970). French music of the twentieth century [Francuzskaja muzyka dvadcatogo veka]. Moscow: Muzyka, 576 p. [in Russian].
21. Entelis, L. (1975). Silhouettes of twentieth century composers [Silujety kompozitorov dvadcatogo veka]. Leningrad: Muzyka, 247 p. [in Russian].
22. Rebikov, V. Three Idyll for piano, op. 50 [Trois Idylles pour piano, op. 50]. Moscow: P. Jurgenson, 1913. p. 2 [in French].
23. Taruskin, R. Oxford history of Western Music. New York: Oxford University Press, 2010. Vol. 4, 988 p.

MINHALIOV PAVLO

Minhaliov Pavlo, graduate student of the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies of Makarenko Sumy State Pedagogical University (Sumy, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4916-4175>

EVOLUTION OF PIANO MINIATURE IN THE EARLY 20TH CENTURY (EXEMPLIFIED BY V. REBIKOV'S PIANO WORK)

Relevance of the study. One of the features of the piano music of the early 20th century is traditions overcoming of the romantic style and search for opportunities to go beyond it. Numerous composers of a new generation have experimented with musical language, form and phonic visualization. At the same time, the genre of musical miniature did not lose its relevance, on the contrary, it became one of those piano genres where many musical innovations were tested. The study of piano miniature allows us to consider the evolution of small forms in piano music, the process of style and genre transformation, a gradual transition from the established romantic tradition (including the national one) to a new era, marked by the search for contemporary expressive means. The work study of V. Rebikov, an innovative composer who wrote more than 30 cycles of piano pieces and who made a significant contribution to the development of small forms of piano music, is an important stage on the way to a comprehensive understanding of the musical art evolution of the 20th century. Numerous ideas that were tested in his works found their development in the music of next generations of composers and still remain instant and modern. The study of some of V. Rebikov's miniatures key-cycles, which were important stages in the formation of the unique image of the composer, in the context of the figurative and stylistic genesis trends in the art of the first third of the 20th century, allows, with some assumptions, talk about his work as an example of stylistic and harmonic transformations of their time.

Main objective of the study is to identify the fundamental elements of V. Rebikov composer's style, which are manifested in his piano works of small forms, in the context of the patterns development of piano miniature at the beginning of the 20th century.

The methodological baseline is the methods of historical, systemic, harmonic, style and performance analysis.

Results and Conclusions. Analysis of V. Rebikov's musical heritage, as well as of other composers who did not gain great popularity at their time, proved that there are no composers, whose work can be dispensed with, setting the task of identifying the historical stages in the development of musical art, since the value of a particular contribution is determined and will be determined by future generations. Therefore, the study of the work of all composers of the early 20th century is necessary for understanding historical formation of musical art, including piano, as well as for identifying the origins and principles that fed the music of the 20th and early 21st centuries.

Keywords: musical art of the 20th century, piano miniature, V. Rebikov's work, performing techniques, style and genre.

Мингалёв П. В. Развитие фортепианной миниатюры в начале XX века (на примере фортепианного творчества В. Ребикова)

Актуальность статьи. Одной из особенностей фортепианной музыки начала XX века является преодоление традиций романтического стиля и поиски возможностей выхода за его пределы. Многие композиторы нового поколения экспериментировали в области музыкального языка, формы и звуковой образности. В то же время жанр миниатюры не только не утратил актуальности, а наоборот, стал одним из тех, где апробировались музыкальные новшества. Исследование фортепианной миниатюры позволяет рассмотреть эволюцию малых форм в фортепианной музыке, процесс трансформации стиля и жанра, постепенного перехода от устоявшейся романтической традиции (в том числе национальной) к новому периоду, ознаменованному поисками современных выразительных средств.

Изучение творчества В. Ребикова, композитора-новатора, написавшего более 30 циклов фортепианных пьес и внёсшего значительный вклад в развитие фортепианной музыки

малых форм, является важным этапом на пути к комплексному пониманию эволюции музыкального искусства XX века. Многочисленные идеи, апробированные в его произведениях, нашли развитие в музыке последующих поколений композиторов и до сих пор остаются актуальными и современными. Рассмотрение ряда ключевых циклов миниатюр В. Ребикова, во многом сформировавших уникальный творческий облик автора, в контексте генезиса образно-стилевых течений в искусстве первой трети XX века, позволяет, с некоторыми допущениями, говорить о его творчестве, как об образце стилистических трансформаций своего времени.

Цель – выявление основополагающих элементов композиторского почерка В. Ребикова, проявляющихся в его фортепианных произведениях малых форм, во взаимосвязи с закономерностями развития фортепианной миниатюры начала XX века.

Методологической базой служат методы исторического, системного, гармонического, стилового и исполнительского анализа.

Результаты и выводы. Анализ определенных образцов музыкального наследия В. Ребикова, как и других авторов, не снискавших большой популярности в своё время, доказывает, что нет композиторов, без творчества которых можно обойтись, ставя задачу обозначить исторические этапы развития музыкального искусства, так как ценность того или иного вклада определяется будущими поколениями. Поэтому изучение творчества всех композиторов начала XX века, является необходимым условием для понимания процессов становления музыкального искусства, в том числе и фортепианного, а также для определения тех истоков и принципов, которыми питалась музыка XX – начала XXI веков.

Ключевые слова: музыкальное искусство XX века, фортепианная миниатюра, творчество В. Ребикова, исполнительские приёмы, стиль и жанр.