

Міністерство культури України
Національна всеукраїнська музична спілка
Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки

*Музичне мистецтво:
традиції та сучасність*

**Дніпропетровськ
«ЛІРА»
2014**

М. Глинки в Большом театре осенью 2011 года, где, в соответствии с концепцией профессора Е. Левашева, была оригинально решена роль Баяна – Финна.

Не секрет, что линия легендарного древнерусского певца в опере вызывает ряд недоуменных вопросов. Оставив в стороне проблему правомерности второй песни Баяна, посвященной памяти Пушкина и не имеющей к сюжету даже отдаленного отношения, заметим, что данный персонаж, оказавшись самой заметной фигурой Интродукции, затем вовсе исчезает из поля зрения. Вместе с тем, в опере Глинки сосуществуют два „старческих” тенора, причем с практически одинаковой тесситурой – Финн и Баян. Подобная ситуация натолкнула постановщиков на убедительное, хотя и нетрадиционное решение: два маститых старца оказываются одним и тем же персонажем!

Как известно, в первой своей песне Баян предсказывает юной паре тяжелые испытания. Именно поэтому после похищения Людмилы, начиная со второго действия, он словно „перевосплощается” в доброго волшебника Финна, чтобы помочь главному герою преодолеть все преграды. В подобном контексте исполнение двух партий одним певцом оказывается более чем оправданным!

Не столь уж простыми и однозначными оказываются типаж и в том случае, если автор „вкладывает” в их уста собственные глубокие размышления. Так возникает драматический раздел „Времен от вечной темноты” в арии Руслана – былинного богатыря, которому совершенно не свойственна рефлексия. А вероломный предатель, доносчик боярин Шакловитый поет скорбный монолог „Спит стрелецкое гнездо” – подлинный реквием Руси.

И все же наибольший наш интерес вызывают „живые” оперные герои, с их страданиями, борениями и внутренними противоречиями.

Такова, в частности, Кармен. Казалось бы, что можно добавить к трактовке образа одной из самых популярных героинь мировой сцены? Однако в последние десятилетия наметилась все более угрожающая тенденция к эротизации шедевра Ж. Бизе и превращению юной цыганки в эдакую

пушкинской трактовкой образа („Кругла, красна лицом она, / Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне”). Но опера в целом настолько отличается от поэтического первоисточника, что подобная логика мало убеждает.

А это, в свою очередь, во многом меняет и линию Татьяны! Во всяком случае, ее поспешное замужество лишается пушкинской аргументации: „Меня с слезами заклиний / Молила мать; для бедной Тани / Все были жребии равны”. Ведь Ларина потому и умоляла дочь поторопиться с браком, что младшая сестра – Ольга – ее опередила, а, в соответствии с русскими поверьями, это – плохая примета. И исполнительнице партии главной героини нужно искать дополнительную психологическую „аргументацию” для финальной сцены с Онегиным – тем более, что Пушкин почти не оставил Чайковскому материала, а слабые вирши либреттиста К. Шиловского существенно снижают тонус заключительного дуэта.

Аналогичные моменты, активно влияющие на трактовку персонажа, можно обнаружить в партиях Джильды и Виолетты, Альфреда и Иоланты, Любаши из „Царской невесты” и Марфы из „Хованщины”. Однако наибольший интерес вызывает, пожалуй, образ Берендея из „Снегурочки” Н. Римского-Корсакова.

С „легкой руки” академика Б. Асафьева, мы настолько уверились в высоких достоинствах царя, что, кажется, никогда и не пытались подвергнуть сомнению чудесные слова из „Симфонических этюдов”: „Царь – мудрец-созерцатель охарактеризован композитором мастерски: его старчество дано как осознание смысла всего совершающегося. Ни боязни смерти, ни уныния, ни изнеможения! Добродушная усмешка и незлобивый юмор пронизывают все его отношение к людям, и трезвая, даже суровая в своей простоте мудрость язычника-пантеиста напояет его созерцания” [1, 65].

Но современный исследователь Д. Киреев демонстрирует в корне противоположный взгляд на образ Берендея! Он задается вопросом: „Много ли мудрых правителей в сказочных оперных государствах Римского-Корсакова? И не стоит ли Берендей первым в ряду тех, кого композитор, как он писал позже по

5. Фирсова В. Воспоминания о творческой жизни в опере // Вера Фирсова. – Владимир, 1996. – 169 с.

Рижкова Світлана

*Студентка IV курсу музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
Науковий керівник Л.В. Гонтова*

**М. РАВЕЛЬ: НАЗИДАТЕЛЬ ИЛИ ВОЛШЕБНИК?
О ПОДТЕКСТЕ ОПЕРЫ-БАЛЕТА
„ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО”**

Музыкальный театр Европы 20-х годов, как известно, был насыщен богатыми творческими идеями и художественными результатами. Это и оперные триптихи П. Хиндемита, Д. Мийо, сценические композиции Э. Кшенека и К. Вайля (в сотрудничестве с Б. Брехтом), которые отличались злободневными и критичными сюжетами. Особенно это касалось так называемого эпического театра Вайля-Брехта в „Трехгрошовой опере”, насыщенной прямой агитацией и обличением современного буржуазного мира. Особняком в этом ряду должен стоять „Воцек” А. Берга с его остро-экспрессионистским тоном высказывания и великолепием симфонизированной оперы, а так же опера-оратория И. Стравинского „Эдип-царь”, абсолютно противоположная „Воцеку”. Музыкальный театр ставил перед собой увлекательные цели радикального обновления. В ход шли не только завоевания драматического театра и авангардных драматургов, но и пародирование, ирония, гротеск, игра со стилями, экстравагантные музыкально-словесные решения.

В этом революционном процессе опера-балет М. Равеля „Дитя и волшебство” может показаться не слишком значительной по сюжету или музыкальному решению, особенно среди группы балетов „Шестерки”, написанных в это же время. Написанная на сюжет автора романов, новелл и сказок-притч Габриэль Колетт, мотивами которого послужили сказки Перро,

братьев Гримм, Андерсена и Метерлинка, опера-балет вряд ли могла кого-то удивить своими чудесами и волшебством после фантастики романтического балета XIX века или уже сотрясающего Европу сюрреализма. Не случайно И. Мартынов называл оперу-балет М. Равеля анахронизмом, подчеркнув, что он – единственный, кто с удовольствием погрузился в мир преданий и легенд. Однако мы полагаем, что произведение Равеля так же явилось знаковым явлением для музыкального театра XX века, как „Воцек”, „Эдип-Царь” или „Нос”.

Мир глазами ребенка с его чистыми и открытыми эмоциями и одновременно – внимательный взгляд на это взрослого. Непослушное Дитя, против злобы и жестокости которого начинают бунтовать и оживать вещи – это традиционное сказочное поучение, морализаторство в новом техногенном мире?

Вероятно, можно было бы ожидать некоего справедливого наказания, как это происходит, например, в „Мойдодыре” Чуковского, которого сам поэт называл наркомздравом для детей. Или в мультфильме „В стране невыученных уроков”.

Однако у Равеля все сложнее и изысканнее. Оказывается, что бунт вещей приводит к неожиданному повороту: Дитя как бы засыпает, но так ли это на самом деле? Сон ли это или переход в иной мир, инобытие?

Что же происходит в этом ином мире? В опустевшей комнате, озаренной лунным светом, появляются Кот и Кошечка, бегущие в сад, Дитя следует за ними.

„Деревья, цветы, совсем маленькая зеленая лужица, большой ствол дерева, увитый плющом. Музыка насекомых, лягушек, жаб, смех совы, шепот ветерка и соловьи...” (ремарка Равеля). Здесь все жалуются на злые проказы ребенка. Он наблюдает веселые игры животных и ему одиноко. Невольно он зовет маму, и заметившие его зверьки бросаются, чтобы отомстить. Начинается драка, во время которой Дитя забывают. К его ногам падает раненая Белка. Дитя перевязывает ей лапку и падает без сил. Звери понимают, что ребенок раскаялся. Ведь он проявил доброту к Белке. Они поднимают Дитя и несут его к дому, зовя маму.

Кажется, вывод прост: ребенок наказан за жестокость, которая никогда не остается без ответа. И все же возникает вопрос: только ли назидательна опера-балет Равеля, какой она может показаться? Или, напротив, традиционно волшебнo-фантастична? Мы полагаем, что ни то, и ни другое. **Потому проблема нашей работы заключается в выявлении одного из планов подтекста оперы-балета „Дитя и волшебство”.**

Основанием для такой постановки проблемы, которая скрыта за слоем визуальной яркости, невероятных костюмов и хореографических изысков, могут служить результаты некоторых исследований. В. Смирнова о Равеле, исследование Н. Бикбаевой, которая рассматривает это произведение с позиций аналитической психологии. Тема детства связана, как известно, в XX веке с бессознательным естеством человека в противовес неестественной взрослой жизни. Так, например, сцена бесчинств ребенка, которую вы видели, неистовый крик „Я свободен” вызывают ассоциации с поведением дадаистов. Обязательное опасное путешествие Дитя – в русле неомифологизма XX века. Сюда же относится и победа в результате акта сострадания – спасения Белки. Символическое окончание оперы – возвращение к Матери – это как бы воссоединение распавшейся пары. Эта парность, двоичность отражена и в системе других персонажей балета: Кот и Кошечка, Кресло и Кушетка, Задачник и Цифры, Чайник и Чашки. Часть из них выполняют функцию проводников ребенка в иной мир. Другие же – как, например, маятник, огонь, пепел, цифры – это время, которое становится тоже иным из-за такого поведения ребенка.

Основываясь на идеях Н. Бикбаевой о глубинной обрядовой сущности оперы-балета – обряде посвящения ребенка во взрослого, а, точнее, в человека, остановимся на одном **из музыкальных планов произведения, а именно:** на использовании танцевальных жанров. Так, сцена Часов дуэт Чашки и Чайника – это элегантный фокстрот, Кресла и Кушетки – комический менуэт с чертами пассакальи, скерцо-канкан Задачника и цифр, тарантелла Огня, вальс стрекоз и бабочек. Равель воспользовался столь различными танцевальными жанрами вполне в стиле экспериментальных балетов XX века.

наполняясь хаосом, сжимается и становится нереальным, абсурдным. Гротеск и ирония, с которыми Равель вводит все танцы, дополняют общую фантазмагорическую картину искажения реальности.

Примечательно, что во 2 картине танцы почти не используются – здесь доминирует роскошная импрессионистская ткань. Большой танец 2 картины – это вальс-бостон стрекоз и бабочек, летучей мыши, а затем забавно квакающих лягушек. Композитор подчеркивает колористическую и пластическую сторону вальса, танца, обогащая его фигурациями, политональными гармониями, изысканной оркестровкой. Это ассоциируется с его знаменитой хореографической поэмой „Вальс”, написанной, шестью годами позже. Но именно этот завораживающий вальс – это последнее обвинение прекрасных существ леса ребенку, апогей его страха перед наказанием.

Равель воспользовался столь различными танцевальными жанрами вполне в стиле экспериментальных балетов XX века. Однако какая же связь этих вовсе не обрядовых танцев с мифологическим подтекстом балета, сквозь который проглядывает внеличностная сила? Нам представляется, что вышеперечисленные танцы, данные иронично или гротескно, наилучшим образом выражают наступление хаоса и беспорядка, спровоцированного ребенком. Именно поэтому они как бы выталкивают Дитя из когда-то упорядоченного гармоничного мира в другой, где теперь он сам должен решить, как ему поступать. Ведь именно в условиях дисгармонии возрастает ответственность за выбор.

В результате нашей работы можно сделать следующие выводы. Танцевальные жанры в опере-балете „Дитя и волшебство” создают яркий и блестящий дивертисмент. Сочетание танцев, принадлежащим к разным эпохам и стилям создает эффект полистилистики и коллажа, столь актуальных для XX века. Такая мозаичность и языковая пестрота танцев – авторское режиссирование Равелем мифологического пространства оперы, так как миф помогает человеку понять высшие силы жизни, прежде всего через чувственные, нерациональные формы. Танец как отсчет земного и неземного

времени вместе с тем является и актом творческой свободы человека, подчиненной ритмам мироздания. И в этой трактовке танцев в опере-балете – главное волшебство Мориса Равеля.

Литература:

1. Бикбаева Н. *Герменевтика музыкального текста (на примере оперы „Дитя и волшебство” Мориса Равеля).* – Русская антропологическая школа. Институт российского государственного гуманитарного университета. – <http://kogni.ru/>.
2. Смирнов В. *Морис Равель и его творчество / В. Смирнов.* – Л. : Музыка, 1981. – 224 с.
3. Мартынов И. *Морис Равель / И. Мартынов.* – Л. : Музыка, – 335 с.

Хозяїнов Олексїй

*Студент III курсу музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
Науковий керівник Т.М. Семеряга*

ИЗВЕСТНЫЙ – НЕИЗВЕСТНЫЙ МИХАЭЛЬ ГАЙДН

Среди величайших музыкантов XVIII века можно назвать много известных имен. И это, прежде всего „Венские классики”. Их музыка исполняется, и она знаменита на весь мир. Но это не единственные композиторы в XVIII веке. Ведь вокруг больших звезд всегда разбросаны множество более мелких, и только при близком рассмотрении они становятся значимыми. Такова судьба младшего брата Йозефа Гайдна, которого звали Михаэль. Йозеф Гайдн, человек, чьи заслуги в музыке трудно переоценить. О старшем брате написано множество трудов и исследований. И поэтому, оставаясь в тени такого великого брата, Михаэль Гайдн не был знаменит и не пользуется популярностью и в наше время. С другой стороны его место

И в 1763 он переезжает в Зальцбург, где будет жить, и работать до конца своих дней. Михаэль Гайдн был назначен придворным композитором и концертмейстером при князе архиепископе Сигизмунде. В 1768 году он женится на придворной певице Марии Магдалине Липп, которая, как известно, выделялась своими вокальными данными, и принимала участие в постановках первых опер Вольфганга Амадея Моцарта. Их брак оставался бездетным после того как их первая дочь Алоизия Йозефа умерла через несколько дней после рождения.

С 1777 года Михаэль Гайдн продвинулся по карьерной лестнице и занимал место органиста в церкви Святой Троицы и церкви Святого Петра, заменив Антона Адльгассера, и немного позже занял пост органиста в Соборе святых Руперта и Виргилия. Так же он преподавал для певчих мальчиков в капелле. А в 1787 году после смерти Леопольда Моцарта заменил его в должности преподавателя скрипки. Но на этом педагогическая деятельность Михаэля Гайдна не заканчивается, известно, что его учениками были: Карл Мария фон Вебер, с которым он занимался контрапунктом, Антон Диабелли, который посвятил Михаэлю „Траурный марш”, Иосиф Вельфль, Игнац Ассмаер. В 1800 году Зальцбург был захвачен французскими войсками и Михаэль лишился не только жалования, но и своего имущества. В это тяжелое время старший брат Йозеф не оставил его в беде, поддержал его выслав кое-какие средства. Помощь оказала также императрица Мария Терезия, поручив Михаэлю сочинить мессу, а позже и реквием. Что говорит об авторитетности младшего Гайдна. Во время оккупации он посещает своего брата Йозефа, в Айзенштаде, где Михаэлю предлагают пост вице-капельмейстера на службе у князя Эстерхази, но он отказывается так как надеется что в Зальцбурге на прежней его службе ситуация изменится к лучшему. Позже Михаэль очень сожалеет, что отказался от должности, сказав это в письме к брату Йозефу. Почти всю жизнь Михаэль служил для бенедиктинского аббатства Святого Петра, и даже его квартира принадлежала этому аббатству. Михаэль Гайдн умер в 1806 году и похоронен на кладбище св. Петра, где до сих пор стоит памятник.

В последнее время историки часто поднимают вопрос о взаимоотношениях семьи Моцартов и Михаэля Гайдна. Интерес этот правомерен, поскольку они работали в одной капелле, в городе Зальцбург. Об отношениях Михаэля Гайдна с Моцартами мы можем судить по письмам. Отношения были очень своеобразными. Ведь с одной стороны Михаэль Гайдн был хороший и умелый музыкант, но с другой он был и оставался явным конкурентом юному Моцарту, и так же самому Леопольду. И поэтому сведенья не очень лицеприятны. В письмах, особенно адресованных Моцартом старшим своему сыну множество, очень грубых, порой даже оскорбительных выражений.

По сведеньям Леопольда Моцарта, Михаэль Гайдн был любителем употреблять спиртные напитки. Вот выдержка из письма старшего Моцарта своему сыну датированная 29 декабря 1777 года, после назначения Михаэля Гайдна органистом церкви Святой Троицы: „И кто же, ты думаешь, стал органистом у святой Троицы? Господин Гайдн! Все смеются. Это дорогой органист; после каждого молебна он должен вылакать четверть вина...”. Мы не можем полностью доверять мнению Леопольда Моцарта, поскольку он видел в Михаэле Гайдне, прежде всего конкурента своего сына. А по сведеньям одного из монахов аббатства Святого Петра Габриеля Хаттера, Михаэль Гайдн был очень тихим, сдержанным и скромным человеком, спиртные напитки и азартные игры были для него чужды, за что его и ценили.

Тем не менее, Моцарты отдавали должное Михаэлю Гайдну как композитору, о чем мы так же узнаем из их переписки: „Господин Гайдн – человек, заслуги которого в музыке ты не станешь отрицать” писал Леопольд сыну. Про „заслуги” Гайдна указанные в письме, идет речь о его богатом церковном наследии. В другом письме Леопольда Моцарта, датированном 1 ноября 1777 года, он пишет сыну об исполнении одной из месс Михаэля Гайдна, где отмечает великолепную инструментовку: „Мне все исключительно понравилось.... Что мне особенно понравилось, так это то, что гобои и фаготы весьма приблизились к человеческим голосам; tutti должно было казаться настоящей вокальной музыкой с большим составом

исполнителей вследствие того, что сопрановые и альтовые голоса, дублированные шестью гобоями и альтовыми тромбонами, хорошо уравновешивали множество теноровых и басовых голосов и полнота звучания, была столь величественной, что я весьма охотно отдал бы за нее гобойное соло...”. Так что, несмотря на предвзятое отношение Леопольда Моцарта к Михаэлю Гайдну, он отдавал ему должное как композитору.

Отношение между Вольфгангом и Михаэлем были менее напряжены, и хотя речь о дружбе не может идти, так как разница между ними почти в 20 лет, и точек пересечения не так много. Но это были настоящие трудовые отношения, как двух коллег по работе. Вольфганг, как и его отец очень ценит младшего Гайдна как композитора, а особенно как контрапунктиста. Например, об этом он пишет в письме к Падре Мартини, знаменитому итальянскому педагогу в Болонью из Зальцбурга, рассказывая ему про положение музыки в его родном городе, выдержка из письма 4 сентября 1776: „...здесь есть еще два других замечательных знатока контрапункта, то есть, господин: Гайдн и Адльгассер”. О благосклонном отношении Моцарта младшего к Михаэлю Гайдну говорит факт, который отмечает Нимечек: „Если супруга хотела сделать ему приятный сюрприз на семейном празднике, то она тайком организовывала для него исполнение нового церковного сочинения Михаэля или Йозефа Гайднов”.

Можно неоднократно найти сведения в письмах Моцарта младшего, где поднимается вопрос творческой взаимопомощи, он просит родных выслать ноты Михаэля Гайдна. Произведения он использует в различных целях, в том числе и учебных. Еще когда Вольфганг был ребенком, в библиотеке Моцартов были произведения Михаэля, об этом пишет Луцкер и Сусидко: „...наряду с композиторами первой величины в собрании Моцартов было немало произведений, известных сегодня крайне мало, иногда только в связи с моцартовским наследием. Между тем именно они составляли весомую часть композиторских „университетов” Вольфганга разных лет. Что-то из них он сам копировал, что-то аранжировал”. Что касается моментов, когда Вольфганг просил передать ему ноты Михаэля Гайдна, то вот

пример такого письма отцу, которое датировано 4 января 1783 года: „...Контрапункты Эберлина на бумаге небольшого формата в синем переплете, и кое-какие вещи Гайдна, которые я очень хотел бы получить для барона фон Свитена, у которого я всегда бываю по воскресеньям с 12 до 2 часов”.

Вот пример еще одного такого случая, речь идет о 12 менуэтах, которые Наннерль слышала на балу в Зальцбурге. Без ведома Михаэля Гайдна она получила ноты танцев и, списав партию первой скрипки, отослала брату в Болонью, чтобы Вольфганг сделал клавирную обработку менуэтов. Но переписыванием нот и использованием их в своих целях, сотрудничество Вольфганга и Михаэля Гайдна не ограничивается. Существует произведение, которое было написано совместными усилиями, этих композиторов. Духовный зингшпиль „Долг первой заповеди”, это произведение на слова Игнаца Антона Вайзера, текст, состоящий из трех частей, был разделен между тремя зальцбургскими композиторами: Вольфгангу досталась первая, а вторую и третью писали его старшие коллеги Михаэль Гайдн и Антон Адльгассер. Михаэль Гайдн и Вольфганг как коллеги, выручали друг друга, в сочинении музыки. Таков, например, случай с двумя дуэтами для скрипки и альты, которые Моцарт написал для Михаэля Гайдна. Изначально дуэты были заказаны Гайдну, но из-за болезни он не смог вовремя выполнить заказ, и Моцарт написал эти дуэты прямо в его квартире и от имени Михаэля дуэты были переданы архиепископу. Аберт замечает что: „Важнее, однако, то, что обе пьесы показывают, как по сердцу пришлась Гайдну дружеская услуга Моцарта. Гайдн и позднее высоко ценил эти работы; кажется, и Моцарт особенно дорожил ими”.

Как любому состоящему на службе при дворе композитору той эпохи, Михаэлю Гайдну приходилось писать много светской развлекательной музыки. Такова, например оркестровая серенада ре мажор. Это десятичастное произведение, построенное по принципу контраста. Это образец типичной развлекательной музыки.

Но даже в подобной веселой музыке у Михаэля Гайдна находится место для очень тонкой просветленной лирики, где раскрывается изумительный мелодический дар Михаэля Гайдна.

В жанре заупокойных месс перу Михаэля Гайдна принадлежит два реквиема. Первый был заказан Михаэлю Гайдну на похороны архиепископа Сигизмунда фон Шраттенбаха, который умер в 1771 году, что подтверждает статус Михаэля Гайдна как ценного и важного для Зальцбурга композитора. Нам интересен второй реквием. К сожалению, он так же как и реквием Моцарта не завершен. Исследователи, в некоторых частях, реквиема Михаэля Гайдна находят очень близкое интонационное сходство, родство с реквиемом Моцарта. Возможно, это объясняется тем фактом, что музыканты общались между собой, работали в одном коллективе. Реквием Михаэля Гайдна даже с первого взгляда несколько поражает своим настроением, ведь это заупокойная месса, но она написана в си бемоль мажоре. Просветленный характер, этого произведения объясняется посвящением, умершим в младенчестве детям императрицы Марии Терезии. И хотя реквием был не завершен Михаэлем Гайдном, им написано первые 3 части и начало 4, его окончил Гюнтер Кронекер австрийский композитор XIX века. Что и подтверждает художественную ценность этого произведения.

В жанре церковной музыки Михаэль Гайдн как уже говорилось ранее, написал очень большое количество сочинений. Духовную музыку он писал на протяжении всей своей жизни. К сожалению, много из этой музыки нам не доступно. Но из доступных материалов, можно привести пример молитвы Ave Regina. Это одно из песнопений в честь Девы Марии. Музыка наполнена большим разнообразием красок, это смена мажора минором, красочные гармонии порой встречаются диссонантные аккорды, очень терпкие и смелые по звучанию.

Талант сочинять музыку у Михаэля Гайдна скромного придворного композитора в Зальцбурге, был явно очевиден, и он мог бы стать знаменитым мастером своего времени. Но судьба распорядилась по-другому, Михаэль Гайдн был зажат в рамки Зальцбурга, всегда был, и будет оставаться в тени своего старшего гениального брата. Мы попытались, осветить, его жизненный и творческий путь, что бы хоть немного узнать о Михаэле Гайдне, и понять, на сколько иногда бывает, несправедлива судьба.

Литература:

1. Аберт Г. В. *А. Моцарт / Г. Аберт.* – М. : Музыка, 1978. – 534 с.
2. Вольфганг Амадей Моцарт. *Полное собрание писем / Пер. на русский яз. И.С. Алексеевой, А.В. Бояркиной, С.А. Кокошкиной, В.М. Кислова.* – М. : Междунар. отношения, 2006. – 536 с.
3. Новак Л. *Йозеф Гайдн. Монография / Л. Новак.* – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
4. Луцкер П., Сусидко И. *Моцарт и его время / П. Луцкер, И. Сусидко.* – М. : Классика - XXI, 2008. – 624 с.
5. Эйништейн А. *Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйништейн.* – М. : Классика - XXI, 2007. – 488 с.

Піскунова Анастасія

*Студентка IV курсу музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
Науковий керівник В.І. Скуратовський*

„ОСТАНОВИСЬ, МГНОВЕНЬЕ...”. „TABULA RASA” АРВО ПЯРТА

Среди множества проблем музыкального искусства XX века, с его калейдоскопичностью, бесконечным разнообразием композиторских техник и приемов, столкновением и полярной противоположностью суждений, основополагающим был и остается вопрос *времени*. Сам ход исторических событий минувшего столетия, появление новых средств передвижения и ощущение физического уменьшения земного пространства – все это способствовало тому, что чувство времени, как в знаменитом романе Марселя Пруста, стало утрачиваться.

Еще один парадокс недавнего прошлого обусловлен мучительным поиском самобытного художественного языка, небывалых прежде выразительных средств – иначе говоря, новизны любой ценой, даже в ущерб этическим и эстетическим

идеалам. Результатом же, как ни странно, стала повторяемость, а порой и невозможность различить многие стилевые тенденции эпохи.

Своеобразной критической „точкой кипения” в этом отношении можно считать технику коллажа и полистилистику, достигшую расцвета в 60-е – 70-е годы минувшего века – в частности, в творчестве Арво Пярта, крупнейшего эстонского художника современности.

Родившийся в 1935 году, этот мастер принадлежит к блистательной плеяде „шестидесятников” – поколения, что сформировалось под влиянием И. Стравинского, серийной техники „нововенцев”, а также сонорики и сонористики, именно в это время наиболее востребованных. Окончив Таллиннскую консерваторию в 1963 году, Пярт в течение нескольких лет создавал произведения в соответствии с лучшими тенденциями европейского авангарда. Первые 2 симфонии, „Коллаж на тему ВАСН”, „Pro et contra” для виолончели с оркестром, „Perpetuum mobile” демонстрируют блестящее постижение принципов додекафонии, смешения стилевых моделей, строгость организации музыкального материала в сочетании с предельной сложностью, а порою и нарочитой пестротой технических приемов.

С начала 70-х годов в творчестве эстонского художника наступает перерыв, связанный не столько с поиском средств и накоплением сил, сколько с мировоззренческими метаморфозами. Итогом станет кардинальная трансформация музыкального мышления, приведшая к открытию нового художественного метода. Сам автор обозначит его „*Tintinnabuli*” („Колокольчики”), по названию одного из сочинений. Позднее он скажет: „Я работаю с простым материалом – с трезвучием, с одной тональностью. Три звука трезвучия подобны колокольчикам, поэтому я и называю этот стиль „*Tintinnabuli*”.

При всей своей внешней простоте, сочинения Пярта трудноисполнимы. Парадоксальность ситуации – в том, что даже участие музыкантов высокого класса не гарантирует адекватного звучания этой музыки. *Tintinnabuli*-произведения, по словам композитора, „не терпят слишком активной интерпретации”. При встрече с ними музыкант оказывается словно обнаженным,

ему некуда „спрятаться” в простых линиях и чистых звучаниях, чуждых пафоса и виртуозного блеска.

Вот что говорит об эстонском художнике выдающийся дирижер современности Саулюс Сондецкис: „С Пяртом меня... очень многое связывает. Его самое известное сочинение, „*Tabula rasa*” впервые прозвучало в Эстонии. А потом все связано было уже со мной. Пярт <...> очень хорошо знает и слышит свою музыку. <...> Он очень придирчив, особенно в мелочах <...> Пярт заставляет тебя мучиться. <...> Первый раз, когда репетировали „*Tabula rasa*”, мы с Гидоном Кремером очень красиво стали придумывать – крещендо, диминуэндо, режиссуру всякую. Начали играть – он в зале сидит. Вскочил: „Умоляю, не спасайте мою музыку!” Она идет 18 минут. Надо играть пианиссимо все время и только в самом конце – еще диминуэндо. И в этом нужно найти идею. В конце контрабасы затихают – и 23 счета пауз выписано. Надо вот так стоять и считать, не дай Бог, кто-то хлопнет, – значит, плохо дирижировал”.

Что означала эволюция стиля эстонского мастера? По сути, он, одновременно с Владимиром Мартыновым, пришел к идее музыкального минимализма, в чем-то родственного открытиям Джона Кейджа, Терри Райли и Филиппа Гласса. Изошренность смешения разнообразных техник, предельная насыщенность музыкального пространства и „многоярусность” симфонических партитур сменяются кажущейся элементарностью языка, аскетизмом, строжайшим отбором самых необходимых средств. Возникает впечатление, что полотна, написанные маслом, уступили место тонкой, не настаивающей на себе *графике*.

Эта „новая простота” опирается на чистую диатонику, модальность, мелодическое движение по гамме или трезвучию. Пропорциональность ритмического рисунка, применение характерных полифонических преобразований темы (имитация и канон, инверсия и увеличение) – словом, всё, что касается горизонтали, – указывает на принципы строгого письма. Для вертикали же типичны диссонантные диатонические сочетания, порой – сонорная игра прихотливо скомбинированных ладов. *Tintinnabuli* – уникальное явление, образец преодоления инерции композиторского мышления.

Заметим, что сам Пярт крайне немногословен. Он редко говорит о своей музыке, и тем ценнее его скупые высказывания: „Каждая фраза дышит самостоятельно. Ее внутренняя боль и снятие этой боли, неразрывно связанные, и образуют дыхание <...>. Стилль *tintinnabuli* – область, в которой я блуждаю, когда ищу ответы – в моей жизни, в моей музыке, в моей работе... Сложное и многогранное только путает меня, и я должен искать единства. Все, что является незначительным, остается позади. *Tintinnabuli* – именно об этом. Здесь я наедине с тишиной. Я обнаружил – достаточно того, что одна нота красиво сыграна. Эта нота, тишина биения или момент молчания, успокаивают меня”.

Давно доказано, что музыка Пярта оказывает сильное воздействие на слушателя, в том числе неискушенного в классическом искусстве. Например, по свидетельству работника одного из хосписов, концерт „*Tabula rasa*” умирающие называют „ангельской музыкой” и просят, чтобы она звучала в последние минуты их жизни. Может быть, простота, гармоничность и даже некоторая монотонность пяртовских творений отвечают духовным исканиям нынешнего мира. Уставший от разнообразия и суеты, человек XXI столетия в простых трезвучиях находит успокоение и отдохновение. Отвыкший от тишины, он через эти тихие аккорды обретает желанный внутренний покой. Истосковавшийся по красоте, он сквозь кажущуюся монотонность, которая сродни мерному течению церковной службы, приобщается к горнему миру.

Быть может, наиболее убедительно все названные нами качества проявились именно в „*Tabula rasa*” – Концерте для двух скрипок, струнного оркестра и препарированного фортепиано, созданном в 1977 году – буквально через год после обращения композитора к новой технике.

Партитура этого сочинения поражает воображение. Прежде всего, она очень мало ассоциируется с традиционным представлением о жанре концерта как состязания, соревнования в виртуозности и яркости самовыражения. Речь скорее идет о некоем „магическом круге”, о колоссальной суггестивной энергетике, своеобразном „музыкальном гипнозе”, осуществляемом через разнообразные проявления повторности и

вариативности. „*Tabula rasa*” двухчастна, и сами названия частей глубоко символичны: „*Ludus*” – „Игра” и „*Silentium*” – „Молчание”.

„*Ludus*” – это особый вариационный цикл, прихотливое варьирование исходной мелодико-гармонической и ритмической формулы, именуемой в минимализме „*паттерн*”. Каждый микрораздел первой части – это новое преобразование рисунка, причем выполненное простейшими средствами: мелодической фигурацией и орнаментикой (за счет смены ритмических групп), движением баса по звукам диатонической минорной гаммы, переключками оркестровых партий.

В целом же, складывается ощущение *полиостинатности*, поскольку инерция движения закрепляется и за гармонической фабулой, и за метроритмической организацией, и за диалогом солистов и оркестра.

Подчеркнем, что слово *ДИАЛОГ* вообще является определяющим в данном случае. В первой части нет и намек на виртуозное соперничество, подчеркивание исполнительского „Я”, индивидуализацию музыкальной ткани. Термин „*Игра*” в трактовке Пярта следует понимать скорее в духе бальзаковского „Человеческая комедия”. Это – ЖИЗНЬ, ЖИТЕЙСКОЕ МОРЕ, с его волнообразным движением, повторяемостью и обновлением одновременно.

Кроме того, на всем протяжении „*Ludus*” практически неизменными остаются не только тональность (ля минор), но и гармоническая функция. Почти вся первая часть являет слушателю бесконечное разнообразие вариантов... тоники! И лишь в каденции происходит неожиданный, но долгожданный взрыв, нарушающий монотонность течения времени. Здесь, наконец, осуществляется выход за жесткие рамки паттерна.

Во-первых, у солистов, а затем и в оркестре допускается ограниченная алеаторика, то есть пусть и контролируемая, но свобода выражения. Во-вторых, виртуозность скрипичных партий хотя бы отчасти соответствует заявленной автором жанровой природе произведения. В-третьих – и это главное! – только в каденции кардинально меняется гармоническая вертикаль: появляется хроматика, опора на уменьшенное трезвучие и септаккорд.

Если же рассматривать две части концерта в соотношении друг с другом, то определяющими для их понимания станут темповые ремарки: *Con moto* („С движением“) в первом случае и *Senza moto* („Без движения“) – во втором. Насколько „*Ludus*“ можно считать синонимом жизни, настолько же „*Silentium*“ – символ смерти, причем в самом глобальном смысле этого слова: конца великой эпохи, ухода цивилизации, гибели культуры, а не только отдельной личности. Трагическая конечность бытия, тишина, возникающая оттого, что нечего сказать – вот составляющие понятия „Молчание“ по Пярту. Здесь полиостинатность проявляется в значительно большей мере, нежели в первой части. В сущности, в „*Silentium*“ вообще ничего не происходит: предельная статуйность структуры подчеркивается неизменностью рисунка. Драматургия этого неподвижного финала основана лишь на бесконечной повторяемости одной формулы, паттерна, возникающего в первых тактах. Тишина в музыке вызывает ассоциации с произведениями Валентина Сильвестрова.

Первая часть была отмечена хотя бы некоторым динамическим разнообразием: шкала оттенков колебалась от *pp* до *fff*. Не меньшее значение обретала гетерометричность – почти постоянная переменность размера, затрагивающая даже паузы, в которых молчат все исполнители и которые дирижер обязан скрупулезно высчитывать.

Но в „*Silentium*“ ничего подобного нет! Неизменность метрики, ритмического рисунка и гармонической вертикали создает ощущение абсолютной застылости. Динамика же поистине впечатляет своей пропорциональностью и беззвучием: обозначение *pp* встречается здесь 12 раз, *ppp* – 48, *p* – 60 раз. И – ни единого намека на усиление звучности: ни *f*, ни *mf*, ни даже *crescendo*. Бесконечно медленное угасание...

В сущности, перед нами – *хроника остановленного времени*, реквием по уходящей эпохе, „Прощальная симфония“ XX века. И не случайно уже почти четыре десятилетия существует традиция медленно, постепенно гасить свет на сцене во время исполнения заключительного раздела „*Silentium*“, не случайно, в точности как у Й. Гайдна, инструменты один за другим умолкают в конце. Последние такты, как в финале

Шестой симфонии П. Чайковского, доигрывает контрабас, время застывает – словно замирает человеческое сердце. И в мертвой тишине дирижер отсчитывает паузы в последних пяти тактах.

Когда-то гетевский Фауст восклицал в восторге: „Остановись, мгновенье, ты – прекрасно!“. Арво Пярт сумел сделать то, о чем просил герой, мучительно и бесконечно ищущий смысл жизни. Но это остановленное мгновение стало символом прощания, исхода.

Шелест Валентин

*Студент IV курсу музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
Науковий керівник В.І. Скуратовський*

**СИЯНИЕ НЕБЫТИЯ.
„ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК”
Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

„А теперь пребывают сии три: Вера, Надежда, Любовь; но Любовь из них больше”. Эти великие слова Святого апостола Павла можно было бы предпослать в качестве эпиграфа большинству оперных шедевров Н. Римского-Корсакова. От „Псковитянки” до „Китежа” протягивается единая нить чудесных женских образов, олицетворяющих идею Любви в различных ее ипостасях. Ольга и Панночка, Купава и Снегурочка, Любава и Волхова, царица Милитриса и Царевна-Лебедь, Марфа и Любаша, наконец, Феврония – вот далеко не полный перечень героинь, убеждающих в сказанном.

„Пусть гибну я, любви одно мгновенье // Дороже мне годов тоски и слез”, – говорит Снегурочка матери-Весне. „Всякого возлюбим, как он есть, – // Тяжкий грешник, праведник ли он: // В каждой душеньке краса Господня” – словно развивает ту же мысль Феврония.

И если бы творческий путь композитора увенчался „Китежем”, это воспринималось бы как самый естественный и убедительный итог.

Однако менее чем за год до смерти, в августе 1907 года, Римский-Корсаков завершает последнюю свою оперу – „Золотой петушок”. На первый взгляд, во многих отношениях она также продолжает и развивает характерные для композитора тенденции. Так, обращение к пушкинской поэзии ранее дало жизнь „Сказке о царе Салтане” и „Моцарту и Сальери”. Кроме того, „Петушок” завершает столь характерную для Мастера линию сказочных опер.

Но последнее творение Корсакова отмечено одним качеством, которое кардинально меняет представление об основе его искусства – теме Любви. *Ее здесь нет!* Это было бы понятно и объяснимо, если бы „Золотой петушок” был „мужским” спектаклем, без ярких, запоминающихся женских образов. Однако их два, и сочная колоритность обеих героинь сомнений не вызывает. Ключница Додона – Амелфа – оставляет в памяти зрителей не менее яркий след, чем Шемаханская царица. Итак, вновь налицо характерная парность женских персонажей, что, казалось бы, также роднит „Петушка” с прежними операми. Но какова эта пара!

Амелфа (кстати, отсутствующая в пушкинской сказке) – тупая, хотя и сердобольная, ограниченная и неопрятная – вызывает недоуменный вопрос: и это – Римский-Корсаков, творец самых хрупких и нежных созданий во всей женской галерее мировой оперы?!

С Шемаханской же царицей дело обстоит сложнее и страшнее. Ее-то образ отличается такой утонченностью, изысканностью и рафинированностью, что это дало повод С. Рахманинову говорить об импрессионистских чертах „Золотого петушка”. Но ведь еще Берендей в „Снегурочке” задавался, возможно, главным вопросом человеческого бытия: зачем нужна красота, если она не оплодотворена любовью? Ужасный ответ нам дает героиня последней корсаковской оперы: такая красота, при всей ее эротической откровенности и неотразимости, безжизненна и выморочна, она способна лишь УБИВАТЬ. Причем убивать, не ведая малейших угрызений

совести. Ведь именно из-за Царицы поражают друг друга в грудь сыновья Додона, а женщина, невзирая на их глупость и недалекость, могла бы пожалеть хотя бы их загубленную молодость. Но в сцене убийства Звездочета бессердечная красавица восклицает: „Не боюсь я греха!”, а в момент смерти царя цинично хохочет.

Как же могло случиться, что в последнем шедевре гениального художника не нашлось места сочувствию и душевному теплу? Как после китежского „Царства светозарного” на сцену был выведен паноптикум, внутри которого не видно ни одного истинно человеческого лица?

Отвечая на этот вопрос, вспомним, что в „Симфонических этюдах” Б. Асафьева опера „Золотой петушок” названа „Скоморошьям царством”. И действительно, гримасничанье, шутовство и пародийный подтекст пронизывают всю партитуру. Здесь – и воевода Полкан, фразы которого сопровождает ремарка „Говорит всегда, как ругается”; и сыновья Додона, с их откровенной тупостью; и сам царь, который воспринимает совет Петушка „Царствуй, леж на боку” слишком буквально.

Но ограничивается ли царство, показанное композитором и слишком явно напоминающее Россию, только скоморошеством?

Разумеется, нет. Это было бы слишком просто, даже примитивно. Уже десятки вариантов толкования смысла самой сказки – а среди них есть версии А. Ахматовой и выдающихся пушкинистов С. Бонди, В. Непомнящего, А. Слонимского, Р. Якобсона, М. Пашенко, В. Вацура – убеждают нас в обратном. Опера же тем более усиливает многомерность и глубину изначальной идеи.

Напомним, что „Сказка о золотом петушке” А. Пушкина создана на основе „Легенды об арабском звездочете” Вашингтона Ирвинга. Автор „Евгения Онегина” добавляет к сюжетной фабуле братоубийственную линию сыновей царя – Гвидона и Афрона; Римский-Корсаков усиливает „женскую сферу”, вводя образ ключницы Амелфы.

В результате складывается невероятно интересная, многослойная композиция, в которой необходимо определить важнейшие коллизии.

Исходя из того, что последняя корсаковская опера обрамляется сольными эпизодами Звездочета, можно именно его считать стержневым действующим лицом, опорой драматургии.

Его фраза „Здесь пред вами старой сказки / Оживут смешные маски” подтверждает, что все происходящее в опере является его фантазией, его рук делом. И неслучайно Б. Асафьев сравнивает его с будущим Фокусником из „Петрушки” И. Стравинского. Все персонажи обоих произведений – словно марионетки, которых злые гении дергают за веревочки. А вот реплика „Сказка – ложь, да в ней намек” требует особых пояснений. Итак, на что же намекают и что хотят сказать потомкам А. Пушкин – в своей последней сказке, а Н. Римский-Корсаков – в итоговой опере?

О многом говорит уже само имя царя. „Дадоном”, как отмечает В. Даль, в старину во Владимире называли неуклюжего, несуразного человека. Такого укоряли: „Экий ты, право, дадон!”. Употребление насмешливо-нарицательного понятия в качестве имени подчеркивает то, что образ царя в сказке можно рассматривать как аллегория слабого человека в его внутренней душевной неустроенности, нескладности, греховности. И если у Берендея в „Снегурочке” старость хоть отчасти является синонимом мудрости и внутренней гармонии, то к Додону желание покоя приходит лишь как результат физической немощи.

Оба великих автора уподобляют *мудрость* – бодрствованию, а *глупость и беспомощность* – сну. Жизнь царя проходит „лежа на боку”, то есть со спящей душой, которая не пробуждается ни в момент смертельной угрозы, ни в час тяжелой потери. Его душа в плену у тела, у зова плоти.

И у Пушкина, и у Корсакова „греха не боится” не только Шемаханская царица, но и сам царь. И не случайно, не успев толком погоревать о погибших сыновьях (при том, что государство остается без наследников престола!), Додон мгновенно забывает о них, едва увидев царицу, и пирует без усталости у нее в шатре целую неделю!

Царица в этом смысле – *образ души* Додона, порождение его воображения! Ведь, как правило, сверхъестественные образы в искусстве воплощают собой внутреннее состояние души героя.

Тень отца Гамлета у Шекспира появляется в момент возникновения подозрения в душе принца, Мефистофель есть материализованная готовность Фауста любой ценой познать окружающий мир. Тени, фантомы как бы вырастают изнутри героев и затем появляются в качестве самостоятельных образов. Вот и в опере Римского-Корсакова царица впервые появляется на сцене еще до ее встречи с царем на поле брани – она является к нему во сне, сладострастно танцуя вокруг царского ложа. Точнее, она *вырастает из его плотского сна* – такого состояния души, когда дух человека немощен, а плоть всесильна.

Шемаханская царица действительно приносит гибель всему царскому дому и воинству, она соединяет в себе несколько традиционных образов: аллегорическую фигуру смерти, соблазнительницу царя (подобную нимфе Калипсо) и Бабу Ягу, способную оборачиваться прекрасной принцессой. Однако отметим главное. В противовес Февронии Китежской – нетленному символу Вечной Женственности, в последней своей опере композитор создает ***фантом женской красоты***. Очевидно, что этот образ безграничен, и любое упрощенное толкование грозит его опошлением. Ведь недаром Б. Асафьев почти сто лет назад подчеркивал: „Я считаю создание Шемаханской чаровницы смелым дерзновением <...>, потому что здесь граница между высшей мудростью, вытекающей из любовного созерцания мира, и хладнокровным безразличием ремесленника, который равно безучастно смастерит и статую святого, и статую черта, вкладывая душу в отделку и прочность работы, а не в смысл ее” [1, 122]. Рождение этого символа позволяет говорить о притягательности, власти и тленности той красоты, которая, поработив душу человека, рано или поздно посмеется над ним, растаяв в воздухе.

В известном смысле, антиподом царицы является тот, чьим именем названа сказка. Петушок – глашатай дня, света, зари, криком своим разгоняющий ночную нечисть. Его утреннее пение Пушкин уподобляет колоколу: „Вдруг раздался легкий звон”. Именно он – символ Солнца, тогда как Шемаханская царица – олицетворение Луны, светящей отраженным, призрачным светом.

Солярная символика, любимая Римским-Корсаковым еще со времен „Снегурочки”, предстает в „Золотом петушке” в необычном ракурсе. Двойственность представлений о мире (основа *мифологического мышления*) и неизменный закон сказки (*победа добра над злом*) обретают в последней опере композитора совершенно новое качество – балансирование, оставляющее неясным, где реальность – и условность, где добро – и зло.

Народ же у Римского-Корсакова лишен самостоятельного лица – пожалуй, впервые за всю творческую жизнь композитор в многочисленных хоровых эпизодах отказывается от опоры на фольклорно-песенные истоки. Ведь даже в основу финального плача („Что даст новая заря? Как же будем без царя?”) положен целотоновый звукоряд взамен привычной диатоники. В „Петушке” речь идет не столько о народе, сколько о тупой, инфантильной массе, о стаде, способном лишь на беспрекословное повиновение.

И это, возможно, самое страшное пророчество автора оперы. В последних своих шедеврах он показывает два взаимоисключающих пути, по которым может пойти его Родина. Один связан с поиском и обретением Града Небесного, другой – с полным крушением мира и воцарением всепобеждающего Зла. Что избрала Россия в минувшем веке – увы, в комментариях не нуждается. Теперь ей предстоит найти созидательный ответ на трагический вопрос последнего хора „Золотого петушка”.

Литература:

1. Асафьев Б. *Симфонические этюды* / Борис Асафьев. – Л. : Музыка, 1970. – 263 с.
2. Ахматова А. *Последняя сказка Пушкина* / Звезда, 1933, № 1. – С. 161 – 176.
3. Вацуро В. „Сказка о золотом петушке”: Опыт анализа сюжетной семантики // *Пушкин: Исследования и материалы*. – Т. 15. – СПб. : Наука, 1995. – С. 122 – 133.
4. Пащенко М. „Сказка о золотом петушке”: сказка-ложь и сказка-правда / *Вопросы литературы*. – Выпуск 2. – М., 2009. – С. 156 – 194.

5. Скрынникова О. *Славянский космос в поздних операх Н.А. Римского-Корсакова // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ольга Скрынникова. – М., 2001. – 191 с.*

Самарець Тетяна

*Студентка II курсу музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
Науковий керівник Т.М. Семеряга*

ОРИГИНАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО ОБЛИКА УРМАСА СИАСАКА

Задумывались ли вы когда-нибудь, что музыка, которая вдохновляет, завораживает, исцеляет, удивляет, которую мы слышим каждый день, является не просто набором звуков, а загадочным явлением, сопровождающим человека на протяжении всей его жизни?

Музыка присутствует в шуме травы, ветра, воды, она звучит в человеческом голосе, и заполняет собой всю Вселенную. Даже звезды имеют свое уникальное звучание. Об этом говорили еще древние философы. Звёзды всегда волновали воображение людей, будоражили души, внушали трепет, благоговение и поклонение. О них слагали гимны, их упоминали в священных текстах. Появилось целое философское учение о „музыке звезд“, которое получило название „гармония сфер“. Оно зародилось в странах Древнего Востока, откуда пришло в античную философию, а затем в средневековые трактаты. Но в то время все труды, основанные на точных математических расчетах, было невозможно проверить практически. И „гармония сфер“ оставалась всего лишь теорией. А на сегодняшний день „звучание звезд“ можно зафиксировать с помощью специальных приборов. Данным вопросом вплотную занимаются ведущие сотрудники космических агентств различных стран. И благодаря их открытиям мы можем с

уверенностью сказать, что музыка – это больше чем просто вид искусства.

Древнее философское учение о музыке звезд не пропало бесследно, оно нашло свое продолжение в работах композиторов, которых увлекала тайна звучания Вселенной. В настоящее время одним из таких композиторов является эстонский композитор Урмас Сисаск. Приведем некоторые биографические сведения.

Родился будущий композитор в городе Рапла, где с самого детства занимался музыкой при Таллиннской консерватории. Но также его очень интересовала астрономия, и мальчик часто посещал обсерваторию, в которой работал Паэп Кальв. Таким образом, музыка и звезды вошли в жизнь Урмаса Сисаска параллельно. „Мне было 11 лет, когда я влюбился в небо. Но я любил и музыку”, – говорит Урмас.

Свое первое произведение „Кассиопея” (цикл „Звездное небо”) композитор сочинил в 14 лет. Как известно в августе падает особенно много звезд. И Урмас вспоминает, что иногда у него была возможность загадать по 60 желаний за ночь. Среди них было и самое заветное – воплотить в музыку эти падающие звезды. И он решил сделать все, чтобы соединить музыку и звезды. Когда возник вопрос о получении высшего образования, родители настаивали на том, чтобы будущий композитор сделал выбор в сторону либо музыки, либо астрономии. Но Урмас не хотел отказываться ни от звездного неба, ни от музыки. И он пошел своей дорогой, при этом удачно совмещая два своих увлечения. В 1985 году Урмас Сисаск окончил Таллиннскую консерваторию по классу композиции Рене Ээспере. После окончания консерватории он заинтересовался старинной музыкой и григорианским хоралом, а так же занялся исследованиями по теории астрономической гармонии музыкальных звуков.

Приведем некоторые исторические сведения. Первым и самым значительным философским учением о гармонии музыки звезд явилась концепция пифагорейской школы. Пифагорейцы выдвинули теория о том, что все мироздание основывается на гармонии. Она составляет внутреннюю природу вещей. Данная концепция основывается на числовом характере гармонии:

звезды расположены на гармонических расстояниях одна от другой, двигаются по своим орбитам в твердо установленном порядке, а колеблемый эфир издает самую совершенную из всех существующих мелодий. По мнению пифагорейцев, Космос – это гармонически устроенное и звучащее тело, своего рода вселенский музыкальный инструмент.

Астроном Иоганн Кеплер в труде „*Harmonices Mundi*” дает объяснение „гармонии сфер”. Он пишет: „Отношение между максимальной и минимальной угловой скоростью планет приближается к гармоническим пропорциям в музыке. Например, отношения между угловыми скоростями Земли приблизительно равно отношению частот между нотами полутона (m2). Подобное правило относится и к скоростям планет на соседних орбитах”.

Урмас Сисаск также является приверженцем данной теории. Как вспоминает сам композитор идея записи музыки звезд пришла к нему в 1987 году. Изучая труды древних философов и ученых, которые занимались этим вопросом, он пришел к выводу, что все тела, движущиеся в космосе, производят звуки определенной высоты. И постепенно для всех этих движений, сопровождаемых звучанием, Урмас Сисаск нашел точные формулы. Композитор, используя знания траекторий движения планет Солнечной системы, создал так называемую космическую музыкальную грамоту, в которой 9 нот носят названия планет Солнечной системы, и даже придумал специальную клавиатуру – клавиатуру Вселенной. С ее помощью Урмас Сисаск и пишет свои произведения, посвященные звездам и подсказанные ими. Что является собой клавиатура Урмаса Сисаска? Ее можно увидеть в обсерватории композитора. Это – длинный-длинный ряд черно-белых клавиш и цветные полосы внизу. С помощью этого инструмента, по мнению автора, можно найти точные значения движения планет и галактик, и выразить их в музыке.

Позднее, к своему удивлению, Сисаск узнал, что его космическая музыкальная грамота аналогична японскому пентатонному звукоряду, известному как Кумаеши (*Kumayoshi*), который содержит пять ступеней в пределах октавы.



Сам Урмас Сисаск говорит, что он исполняет роль посредника, потому что все звуки уже есть в космосе. А ему остается только составлять произведения. Астрономическое создание музыки Сисаска формируется двумя методами. Первый – интуитивный метод, где вдохновение черпается из опыта и наблюдений в сочетании с астрономическими знаниями. Второй – математический метод, который основан на том, что вращение небесных тел можно рассматривать как колебания фиксированных частот, которые могут быть преобразованы в звуки диапазона человеческого слуха (16-20000 Гц).

Сисаск уверен, что и у звезд тоже есть душа и жизнь. Он говорит: „...Галактики, звезды, планеты, кометы существуют независимо от нас, Они имеют свою историю, путешествия, цель и направление. Они любовно создали нас, таким образом, нам остается, подчиниться законам космоса и радоваться жизни, которая нам дана”.

В 1994 году 18 июля в селении Янеда Урмас Сисаск основал единственную в мире музыкальную обсерваторию, в которой он не только исполняет свою музыку, но и выступает перед людьми с лекциями. И хотя постоянно получает самые последние данные из разных обсерваторий, своим гостям старается больше рассказывать об архаичных представлениях о небе, сохранившихся в мифологии народов. Таким образом, приближая нас к небу, популяризируя астрономию, Урмас старается „просвещать” не только с помощью рояля и телескопа, но и с помощью других экзотических инструментов. Очень важным инструментом в работе композитора является шаманский бубен, который помогает отключить сознание от внешнего мира и полностью погрузиться в его произведение. „Искусство вводит людей в транс, делает чище и лучше”, – утверждает композитор.

Композитор дал более 1000 концертов звездной музыки в таких странах как Япония, Швеция, Финляндия, Дания, США, Франция, Германия, Австралия. Данные концерты необычны

помимо звучащей музыки еще и тем, что они проходят в специальных помещениях, в окружении специальных декораций придуманных самим композитором. В концертном зале, где происходят звездные концерты, стоит маленькое пианино, на потолке и стенах картина звездного неба. Звезды расположены именно так, как мы видим их в ясную ночь. Урмас Сисаск считает, что человек является частицей природы и космоса, и воплощает эту идею в своих произведениях.

Наблюдая за игрой композитора, невольно понимаешь, что он пытается передать очень специфический опыт, сформированный в тот момент, когда самые простые ноты должны звучать в нужное время и в правильном направлении. Композитор пытается воссоздать то мимолетное мгновение, когда вы смотрите на звезды и видите их именно в эту секунду. В некоторых случаях, когда звуки на клавиатуре не подходят для выражения определенных красок Урмас использует струны и деку фортепиано.

На сегодняшний день Урмас Сисаск является свободным композитором, а также Председателем Эстонского Общества „Astromusic”.

За свою работу композитор-астроном был удостоен многочисленных премий и наград, среди которых премия „Музыкант года” по мнению эстонского радио, и Ежегодная премия „Respublica”.

Одним из самых оригинальных произведений Урмаса Сисаска является сочинение под программным названием „Голоса Вселенной” Klaverismfoonia „Universumi hled” op. 88 (2002 г.).

Данное произведение необычно по многим параметрам. Во-первых, оно написано для 8 пар рук для 4 роялей (к подобному составу Сисаск обращается довольно часто). Во-вторых, в нем очень умело сочетаются черты традиционных и нетрадиционных способов звукоизвлечения. Под нетрадиционными способами мы подразумеваем игру щипком и удары по струнам рояля. Также важным моментом является использование композитором различных ударных инструментов поддерживающих ритм, что тоже привлекает особое внимание. В произведении ярко просматриваются элементы ритуального действия. Ритм

напоминает Руно-песни, шаманские ритуалы. Остинатную ритмическую фигуру, которая является основной мыслью данного произведения, исполняет сам композитор.

Ритм сочинения опуса 88, постепенно прорастая, набирает силу и создает сильное напряжение. А напряжение и ритм, по словам немецкого исследователя Фрица Штеге, это „...главные элементы, определяющие внутреннюю взаимосвязь музыки и жизни ...”.

Число 88 выбрано не случайно, потому что, по мнению композитора, в звездном небе такое же количество созвездий. Само произведение состоит из разделов от „Большого взрыва” до „Гимна Вселенной”. Сочинение „Голоса Вселенной” Klaverismfoonia „Universumi hled” op. 88 основывается на астрономических расчетах.

Концерт для фортепиано и камерного оркестра под названием „Полное солнечное затмение” op. 136 написан в 2011 году, так же основан на астрономических наблюдениях композитора. Само название подсказывает нам идею произведения. Здесь автор хочет передать величие природных явлений и преклонение перед ними древних народов; выразить то беспокойство, которое испытывали люди, гадая, какой знак несет в себе данное явление. Произведение одночастное, содержит три фазы развития: до затмения – затмение – гимн жизни после затмения.

Помимо сочинений посвященных звездному небу, Урмас Сисаск пишет очень много произведений разных жанров. Среди них: духовная музыка, произведения для оркестров, фортепианные циклы, произведения для хоров и солистов, рок-оперы, музыка для театральных постановок и научных фильмов.

Подводя итог, хочется отметить, что при всей оригинальности и неординарности творческого мышления Урмаса Сисаска, при использовании им новых средств, приемов игры, композитор остается верным своей стране. Не смотря на многообразие жанров, вся его музыка корнями уходит в песенные традиции прибалтийских народов. Благодаря этому произведения Урмаса Сисаска очень популярны среди его соотечественников и исполняются на ежегодных музыкальных фестивалях.

Литература:

1. *Бозций Наставление к музыке. Наставление к арифметике (фрагменты) / Перевод с лат. В.П. Зубов // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. Ред. сост. В.П. Шестаков. – М. : Музыка, 1966. – С. 153 – 167.*
2. *Бозций „Утешение философией” и другие трактаты / Ред. сост. Г.Г. Майоров. – М. : Музыка, 1990.*
3. *Данилов Ю.А. Гармония и астрология в трудах Кеплера / Ю.А. Данилов. – М. : Традиция, 2008. – 383 с.*
4. *Жмудь Л.Я. Пифагор и его школа / Л.Я. Жмудь. – М. : Наука, 1990.*
5. *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. – М., 2006.*

Ніяка Поліна

*Студентка IV курсу музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
Науковий керівник В.І. Скуратовський*

ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ: ПЯТНАДЦАТЫЙ КВАРТЕТ КАК КВИНТЭССЕНЦИЯ СТИЛЯ ПОЗДНЕГО ШОСТАКОВИЧА

Художники уходят по-разному. Путь одних, как у Ф. Шуберта и В.А. Моцарта, обрывается на самой вершине, когда лишь предчувствие гибели омрачает последние шедевры. Другие, как Д. Россини и А. Глазунов, замолкают задолго до своего физического ухода, и можно только догадываться, какой болью оборачивается для них многолетняя творческая немота. Порою трагический гений завершает свой путь *одой смеху*, как Д. Верди в финальной фуге из „Фальстафа”, а иногда создает, после блестящих виртуозных опусов, тихие, странные и

нарушающие все представления об авторе сочинения, как Ф. Лист в пьесах „Серые облака” и „Рок!”.

Одним из основополагающих понятий современного музыкознания является *поздний стиль*, феномен которого исследуется в сотнях работ. Между тем, это явление становится актуальным лишь у Л. Бетховена, творческий почерк которого в последние годы жизни кардинально меняется. Причины тому очевидны – полная и окончательная глухота, разочарование в окружающем мире – и, как следствие, абсолютное замыкание в себе.

Но вот что поразительно: пройдет полтора столетия – и совершенно аналогичные процессы обнаружатся в позднем творчестве Д. Шостаковича. Для того чтобы понять и ощутить происходящее в итоговых шедеврах автора „Катерины Измайловой”, нужно вспомнить трагические события его творческой жизни – катастрофу после выхода в свет статьи „Сумбур вместо музыки” в 1936 году и кошмарный фарс Пленума Союза композиторов 1948 года, когда Шостакович был поставлен на грань физического уничтожения.

В последующие годы творчество мастера словно протекает в двух реальностях одновременно. Он создает истинные шедевры, рожденные внутренним порывом (10-я и 13-я симфонии, 8-й квартет), и откровенно заказные опусы „на потребу” власти (оратория „Песнь о лесах”, 12-я симфония, музыка к кинофильмам сталинского времени). И лишь после 14-й симфонии начинается заключительный этап творчества, когда предчувствие ухода освобождает от необходимости оглядываться на внешний мир. К тому же в конце 60-х – начале 70-х годов возникла естественная изоляция композитора, связанная с охлаждением, спадом интереса к его искусству.

Вот как об этом говорит А. Шнитке: „Было какое-то общее впечатление усталости от Шостаковича. Он как бы холодно объективно продолжал нас всех интересовать. Но горячего интереса в то время не было. Было у меня, например, ощущение, что все это – усталое, написанное человеком, который весь – в прошлом, весь относится к другому времени” [1, 82].

Важно и то, что в конце земного пути Шостакович тяжело болеет; именно поэтому он чувствует и понимает, что любое из

написанных в этот период произведений может оказаться последним. Таковы Второй виолончельный концерт и вокальный цикл на слова М. Цветаевой, три заключительных квартета и сюита сонетов Микеланджело. Волею судьбы, наследие мастера подытожила Альтовая соната ор. 147. Однако нет сомнения в том, что и ее „предшественники” могли достойно завершить его эпоху.

По справедливому замечанию музыковеда Л. Раабена, „полнее всего, многостороннее всего в последние годы жизни Шостакович раскрывался в камерной сфере”. Причина заключалась в крутом повороте от грандиозных концепций трагедийного симфонизма в сферу философско-этической тематики, предрасполагающей к жанрам „тихой” музыки. Эта метаморфоза была обусловлена уходом в свой внутренний мир, сосредоточением внимания на вопросах жизни и смерти. Композитор, как никогда раньше, обнажает в поздних сочинениях глубокую человечность, душевную боль и печаль.

Нужно отметить и то, что в последнем периоде творчества Шостаковича драматическая „речитация” постепенно уступает место философской „медитации”.

Мы хотим остановиться подробно на последнем, Пятнадцатом квартете ми-бемоль минор, ор. 144 – именно потому, что весь этот цикл рожден предчувствием ухода. Даже для Шостаковича данное произведение уникально. В нем 6 частей, и все они, как и в 11-м квартете, следуют друг за другом без перерыва, все выдержаны в одной тональности и в едином движении – *Adagio*. Подобное – невероятное для цикла – полное отсутствие темповых контрастов поразительно, однако в нем заключена особая композиционная идея. По замечанию ученика и последователя Шостаковича, Бориса Тищенко, „эта необычная система времени порождает соответствующее ощущение: когда кончается весьма продолжительное сочинение, кажется, что оно только начиналось, и хочется слушать его еще и еще”.

Последний квартет был создан за год до смерти композитора, а премьера его состоялась 15 ноября 1974 года в Ленинграде, в исполнении Квартета имени Танеева. Шесть частей цикла, складывающихся в бесконечное прощание с миром, непрерывное получасовое *Adagio*, – это шесть

реквиемов, каждый из которых, даже в силу жанровой природы, наделен глубоким символическим смыслом: Элегия; Серенада; Интермеццо; Ноктюрн; Траурный марш; Эпилог.

Особое место в драматургии и композиции сочинения принадлежит *Элегии*, занимающей почти треть звукового пространства. Ей придана функция главной части, равнозначной сонатному аллегро классического цикла. Более того: она играет роль почти кинематографической ретроспективы – скорбного, глубокого и мудрого взгляда на весь пройденный путь. Ее грандиозность, широта охвата жизненного и музыкального пространства заставляют вспомнить изумительную Элегию из вокального цикла М. Мусоргского „Без солнца” – „тихую кульминацию”, по масштабу равную едва ли не всем предшествующим песням, вместе взятым. Но и в позднем творчестве Шостаковича элегия появляется нередко – достаточно вспомнить 11-й квартет и заключение Альтерной сонаты.

Своеобразный „диалог” с нею в 15-м квартете составляет *Ноктюрн*, выступающий в качестве медленной части, – еще один символ зрелого и позднего творчества Шостаковича. Об этом свидетельствует, в частности, первая часть Концерта для скрипки с оркестром № 1. В лирико-философских циклах последних сочинений элегия и ноктюрн – как смысловые центры – заменяют столь любимую композитором пассакалью.

В центр формы помещена создающая необходимый контраст *Серенада* – драматическая кульминация и поворотный пункт: она подготавливает психологическую „репризу”, которую создают вместе Интермеццо, Ноктюрн и Траурный марш. Здесь, во второй части, интонационный „заряд” концентрируется на одном звуке – си-бемоль. Приемом быстрого динамического нагнетания с последующим трагическим крушением создается крайне напряженная атмосфера. Возникая *pp*, как бы из „небытия”, звук на протяжении одного смычка доводится до четырех *forte* с резко акцентированным срывом в конце и „передается” другому инструменту, полностью повторяющему динамику нарастания. Двенадцать раз „по кругу обходит” звук все инструменты квартета, чтобы „уступить” место

обнаженному нерву аккордов *pizzicato* – „сухих „костяшек” Смерти”, по образному выражению Л. Раабена.

Еще более впечатляет трагическая поступь *Траурного марша* – скорбного итога Квартета, с его неумолимой равномерностью. Этот жанр и вовсе пронизывает творчество Шостаковича как своеобразное *motto*. Финал Четвертой симфонии и Пассакаля из Восьмой, тема смерти Бориса Тимофеевича из „Леди Макбет” и крайние части Восьмого квартета – вот лишь малая часть свидетельств подобного рода.

Впрочем, семантической значимостью отмечены даже самые краткие разделы ор. 144. Так, маленькое *Интермеццо* заставляет вспомнить, что Пятнадцатый квартет был завершён буквально сразу после смерти Давида Ойстраха, которому посвящены два скрипичных концерта Шостаковича. Поэтому неудивительно, что в третьей части возникают цитаты из обоих сочинений.

Итоговое же, кодовое значение имеет *Эпилог*. Здесь автор возвращается к реминисценциям целого ряда ранее звучавших тем, ещё более омрачая их колорит. Квартет завершается в ритме траурного марша, с предельной концентрацией низких ступеней – минор с фригийским наклоном и медиантовой педалью с трелью, затрагивающей низкую IV – еще один характерный признак „лада Шостаковича”.

Итак, сгущенный трагизм, характерный для реквиема, многолик в Квартете. Аскетически строгая печаль Элегии, с ее древнерусской распевностью, неотвязная душевная боль и отчаяние в начале Серенады, неумолимое торжество смерти в равномерной поступи Траурного марша... Но все же есть в этом сочинении и иные, светлые сферы бытия:

- бесконечность мира, раскрывающаяся во второй теме Элегии, с ее арпеджио, охватывающими огромное, хотя и иллюзорное пространство;

- гордый взлет человеческой мысли, физически ощутимый в импровизационных пассажах скрипки в *Интермеццо* и *Эпилоге*, – пассажах, которые позднее имитируются всеми инструментами квартета;

- нетленность и целомудренная чистота духовной красоты – в *Ноктюрне*.

Каждая деталь в квартете полна глубокого, порой неожиданного смысла. Так, открывая Ноктюрн фактически в тональности Ре-мажор, композитор записывает партию солирующего альты в бемолях (смягчая сурдиной и без того матовый тембр инструмента). Мелодия начинается не с яркого мажорного фа-диез, а с низкого соль-бемоль. Иными словами, звучит странный лад, где терция тоники находится между мажорной и минорной. Автор, как всегда, избегает однозначности. Низкая терция придает теме оттенок мягкой, щемящей печали, света – и скорби.

Еще одна важнейшая особенность Пятнадцатого квартета – „персонификация” инструментов, придание им статуса „главных героев”. Едва ли не в каждой части цикла возникают яркие соло, подчеркивающие состояние одиночества, отторжения от мира. Вся музыкальная ткань пронизана „монологам”, постоянно прослеживается драматургия монотембров. С точки зрения принципов инструментального решения, данное сочинение превращается в своеобразную „сонату” для четырех исполнителей. Фраза, произнесенная одним инструментом, подхватывается другим, третьим, остальные голоса при этом либо выключаются, либо создают скупой фон, оттеняя „солиста”. Многие эпизоды строятся на индивидуальных репликах, фразах, перекличках, диалогах разных инструментов. Как подчеркивает применительно к последнему квартету Михаил Тараканов, „Горизонталь” властно побеждает „вертикаль”, становясь, основным принципом развертывания музыки. Ткань все более и более дифференцированно расслаивается, при этом не подчеркивая импрессионистскую „игру тембров”, но выявляя тончайшие психологические нюансы...” [6, 33 – 39].

Пятнадцатый квартет Дмитрия Шостаковича – панорамный, объемный взгляд Мастера на пройденный путь, еще одна завершенная картина мира, хотя в ней и отсутствует лейтмотив зрелого и позднего периодов творчества – анаграмма *DSCH*. Это – долгое, бесконечно долгое прощание с жизнью, где все отмечено неумолимой логикой, выбором, словно продиктованным самой Судьбой. И вновь хочется вспомнить слова А. Шнитке, сказанные именно о Шостаковиче и, на наш

взгляд, имеющие непосредственное отношение к его последнему квартету: „Непроизвольно, помимо своего сознания, человек „знает”, что умрет, и поэтому в какой-то момент понимает, что должен поступить так, только так, а не иначе – он просто не имеет права выбирать” [1, 82].

Литература:

1. *Беседы с Альфредом Шнитке / Составитель, автор вступительной статьи А. Ивашкин. – М. : РИК „Культура”, 1994. – 304 с.*
2. *Бобровский В. Одиннадцать квартетов Шостаковича / Виктор Бобровский. Советская музыка, 1968. – № 2.*
3. *Кнайфель А. И правда как звезда в ночи открылась / Александр Кнайфель. – Советская музыка, 1975. – № 11.*
4. *Раабен Л. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Д. Шостаковича / Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 15 // Лев Раабен. – Л. : Музыка, 1977.*
5. *Слонимский С. О благородстве человеческого духа // Сергей Слонимский. – Советская музыка, 1971. – № 7.*
6. *Тараканов М. Заметки о новом сочинении / Михаил Тараканов. – Советская музыка, 1971. – № 7.*

Хотюн Елена

*Студентка II курсу музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
Науковий керівник Т.М. Семеряга*

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ Ф.С. АКИМЕНКО

Каждая эпоха выбирает себе знаковые фигуры, которые становятся знаменем своего времени. Общественное мнение формируясь, выдвигает на первый план определенный круг художников-мастеров, музыкантов, другие при этом попадают в категорию мало известных или неизвестных вовсе.

Начало века в России, как и во всем мире, было насыщено сложными общественными событиями, противостояниями художественных установок и воззрений. Все то, что сопровождало развитие русского искусства на протяжении многих лет, нашло свое воплощение в предреволюционные годы. По мере того, как приходила к правлению советская власть, многие представители украинской и русской интеллигенции в начале XX-го века эмигрировали за границу. Они не смогли понять и принять новый образ жизни, порядки и правила, рушились старые представления об идеалах, о творчестве, о творческой личности. Зачастую, по советским канонам, если человек эмигрировал, то его вычеркивали из памяти и дальнейшая его судьба власть не интересовала. Так судьба распорядилась и с Федором Степановичем Акименко, уроженцем Харькова, украинцем по национальности. Композитор, который был известный в Европе, был незаслуженно забыт у себя на Родине. Его произведения не исполнялись более 70-ти лет.

Федор Степанович был незаурядной личностью с очень широким полем творческой деятельности. В „Русской музыкальной газете” критики начала века отмечают, что композитор был превосходным пианистом: „Он чувствует себя свободно и легко за роялем. Его лучшие работы – это просто маленькие полумистические фортепианные композиции, полуастрономические по теме и изящные по форме”. Помимо исполнительской деятельности, Акименко активно печатался в „Русской музыкальной газете”, его известные статьи это „Жизнь в Искусстве”, „Лист и Данте”, „О лире златострунной Рихарда”, „Автобиографическая заметка”. Венцом его литературно-научной деятельности является учебник „Практический курс гармонии” на украинском языке. Акименко был хорошим педагогом. Он был первым учителем гармонии и композиции И.Ф. Стравинского. Работал профессором в Петербургской консерватории, состоял на должности вице-директора „Русской нормальной консерватории” в Париже, был профессором и деканом музыкального отделения украинского педагогического института им. Драгоманова в Праге. Его учениками были З. Лысько и М. Колесса.

Федор Степанович в своем творчестве обращался к различным жанрам. Он написал 2 симфонии, оперу „Фея снегов”, симфонические поэмы-ноктюрны. Много фортепианной музыки, например, фортепианный цикл „Урания”, „Задумчивость”, фортепианные сюиты, 2 сонаты-фантазии и т.д.

Харьковская семья Акименко подарила украинской культуре 3-х талантливых, музыкальных сыновей. Яков, младший сын, ушел из жизни рано. В украинской музыкальной среде он был известен под псевдонимом Яков Степовый. При жизни композитор получил известность благодаря своим хоровым и вокальным сочинениям, которые сейчас уже стали классикой и активно исполняются в Украине и зарубежом. Более неизвестная судьба постигла среднего брата – Николая Акименко, который был зачислен в Петербургскую консерваторию, но впоследствии из-за болезни был вынужден бросить учебу. Дальнейшая судьба его неизвестна. Наше внимание привлек старший брат Федор Акименко. Приведем краткие биографические сведения композитора.

Родился Федор Акименко 8 февраля 1879 года в деревне Пески, предместье Харькова, Слобожанщина. Мать была русской (Тульская губерния), а отец чистый малоросс. Все три брата были музыкально одаренные. Любовь к музыке и музыкальные способности они унаследовали от отца, Степана Акименко, который был псаломщиком. Родители очень положительно относились к профессии музыканта и сыновьям хотели дать именно музыкальное образование. Поэтому голосистого 10-летнего Федора в 1886 году забрали в Петербург в Придворную капеллу. Сначала будущий композитор обучался игре на скрипке у П.А. Краснокутского, а потом игре на фортепиано у А.Я. Горбунова. Гармонию преподавал А.К. Лядов и М.А. Балакирев. Федор Степанович обучался вместе с В.А. Золотаревым, И.И. Вишневым, С.А. Бармотиным, пианистом В.М. Цареградским. Все они были любимцами М.А. Балакирева. Он нередко приглашал их к себе домой, где все вместе слушали музыку Шопена, Листа, Шумана. Занятия шли настолько хорошо, что Федора Степановича в 16 лет назначили управлять ученическим оркестром, и уже в это время он начал сочинять. Но когда Акименко поступил в

Петербургскую консерваторию в класс к Н.А. Римскому-Корсакову, взаимоотношения с М. Балакиревым испортились. В консерватории Акименко проучился 5 лет. Он посещал, помимо класса свободных сочинений, еще класс фортепиано Ф.Ф. Черни, и класс органа Л. Гомилиуса. В студенческие годы увлекся преподавательской деятельностью. Работал учителем дирижерских классов Придворной капеллы и преподавал теоретические дисциплины в регентских классах. После окончания консерватории, Римский-Корсаков познакомил Федора Степановича с Беляевым, у которого композитор впоследствии печатал свои произведения.

В 1898 году Акименко получил приглашение от Калиновского на должность инспектора музыкальных классов в городе Тифлисе. По уходу Калиновского, Акименко занял место директора училища, но пробыл на этой должности недолго, вскоре вернулся в Петербург. С целью найти работу и показать себя как пианист, композитор едет за границу (1903-1906). Сначала Акименко жил и работал в Ницце, где управлял два сезона хором при русской церкви, сформированной из итальянцев и французов. После Акименко проживал в Италии, Париже, Женеве, занимался только сочинительством. В Париже познакомился с М.Д. Клавокоресси – музыкальным критиком и большим поклонником русской музыки. Также в Париже Акименко устанавливает связи с нотными издательствами. Интересно, что все свои произведения композитор издавал на французском, даже в России. В Женеве Акименко сблизился с А.К. Скрябиным, который оказал большое влияние на молодого композитора. Они часто встречались и Скрябин дал Акименко несколько уроков по игре на фортепиано, чтобы улучшить постановку рук. Перед возвращением в Россию, Акименко еще раз побывал в Париже, где и познакомился с Камилем Фламарионом, французским астрономом, известным популяризатором астрономии. Забегая наперед, хотелось сказать, что самое популярное произведение Акименко – это фортепианная поэма „Урания”. Она написана под впечатлением от одноименного астрономического романа Камилля Фламариона. В 1906 году Акименко возвращается в Харьков, где преподает в РМО. Здесь Акименко впервые выступает с

собственным концертом, который состоялся 14 ноября 1909 г. с чем искренне поздравлял композитора в своих письмах А.Н. Скрябин. С 1919-1923 г. композитор становится профессором Петроградской консерватории по композиции. В 1924 году Ф. Акименко выезжает в Прагу. Там он начинает работать профессором и деканом музыкального отделения украинского педагогического института им. Драгоманова. Парадоксально, но именно здесь, вдали от Родины, он наиболее остро почувствовал себя украинцем и начал активно изучать украинский язык. Ярким доказательством этого является учебник „Практический курс гармонии” Акименко, который он издавал в 1926 г., первый в таком роде в методической литературе. Учебник состоит из двух частей. Первая часть – это практический курс гармонии, а вторая часть должна была анализировать новые гармонические системы, но к сожалению она не вышла в печати. Из материалов труда Л. Мнухина следует, что с 1927-1936 г. Федор Степанович вел активную творческую жизнь. Он участвовал в различных концертах, как исполнитель и композитор, состоял на должности профессора по классу фортепиано и вице-директора „Русской нормальной консерватории” в Париже и тесно общался с такими музыкантами, как Э. Гунст, Р. Володарский, А. Белоусов.

Сведения о периоде 1936-1945 г. пока отсутствуют. Но известно, что 14-го ноября 1936 г. в салоне графини Сен-Мартен в Париже состоялся концерт композитора с участием русских и французских артистов. Когда началась Вторая Мировая война, во Франции закрылись все нотные издательства. Композитор жил на грани нищеты. Федор Степанович умер от голода в Париже, на площади Сан-Мишель в 1945 г. Но даже после смерти имя композитора было овеяно тайной. Как пишет киевский музыковед Ольга Мельник: „...наступного дня після смерті Федора Степановича, всі його рукописи зникли. Певно хтось слідкував за самотнім чоловіком, чекаючи на його смерть. Хто це зробив до сих пір залишається загадкою”.

Начало XX-го века ознаменовалось завершением классико-романтической эпохи в художественной культуре. Очень ярко это проявилось в музыке. Впервые уехавши за границу, во Францию, композитор попадает в колыбель импрессионизма и

символизма. Знакомство с А.Н. Скрябиным – представителем символизма, очень повлияло на формирование взглядов и исполнительского стиля Акименко. Сам Скрябин очень тепло относился к Федору Степановичу и всячески пытался помочь молодому композитору. Об этом мы узнаем из письма Александра Николаевича к Акименко 13-го мая 1909 г. из Брюсселя: „Если вы желаете напечатать в „Русском издательстве” Ваши сочинения, то пришлите их по адресу этого издательства (Dessauerstr, 17) на рассмотрение Совета, от которого зависит как принятие их, так и гонорар. Разумеется, я буду очень рад, если Ваши сочинения будут печататься в Русском издательстве, так как условия, которые предлагает эта фирма, – самые блестящие, какие могут быть. Вы конечно знаете, что это дело основано С.А. Кусевицким с самыми симпатичными целями. Желаю Вам от души успеха и сердечно обнимаю. Преданный Вам А. Скрябин”.

Акименко высоко ценил дружбу и творчество А.Н. Скрябина. Может быть, поэтому некоторые произведения композитора схожи с творчеством Александра Николаевича. Фортепианная музыка стала для композитора тем средством, той благодатной почвой, на которой тяготение к образной фантастике и увлечение астрономией проявилось во всем своем великолепии красок, звучности гармоний. Свою сюиту g-moll op. 28 bis для фортепиано Акименко написал именно в этот период, когда он впервые уехал за границу, в 1903 году.

Сюита состоит из 4 частей: „Элегия”, „Задумчивость”, „Колыбельная”, „Маленький вальс”. Бесспорно, даже названия вызывают аналогию с фортепианными миниатюрами Скрябина. Так как нотного текста всей сюиты мы не нашли, в наличии есть только 1-я пьеса, остановимся на „Элегии”. Стиль этого произведения можно отнести к позднему романтизму. Жанр элегии очень тонкий и личностный. В небольшой 3-х частной композиции автор передает лирическое, несколько скорбное и печальное настроение, поэтому многократно подчеркивается выразительная нисходящая секундовая интонация.

В фортепианном творчестве автору удалось в полной мере претворить свое мироздание, прикоснуться к фантастическим образам, картинам природы. Хоть эта пьеса и не образец зрелого

творчества мастера, но уже в ней чувствуется стиль и почерк будущего композитора. Распевность, характерная русскому и украинскому народу, будет присутствовать в его творчестве всегда.

Симфоническое творчество мы представляем симфонической поэмой-ноктюрном „Ангел”, написанной на одноименное стихотворение М.Ю. Лермонтова. Поэма написана в 1912 году, а в 1917 г. была окончательно отредактирована. Черты симфонического творчества Акименко роднятся с музыкой его соотечественников и учителей – А. Скрябиным и А. Лядовым. В своем произведении автор показывает внимательное отношение к инструментам, как к самостоятельному выразительному средству, что было характерно для русской музыки вообще. Особой любовью пользовались тембры деревянно-духовых инструментов.

Прошло много лет, прежде чем музыковеды начали находить произведения Федора Степановича Акименко. Зачастую в частных коллекциях иностранных музыкантов, где композитора хорошо знают, но к которым у нас, к сожалению, нет доступа. Последнее десятилетие ознаменовывается постепенным возвращением композитора на Родину, его музыка начинает звучать. Оркестровая музыка возрождалась благодаря украинскому дирижеру, народному артисту Украины Игорю Блажкову. Так, например, государственный симфонический оркестр Украины 11 ноября 1991 года исполнил „Ноктюрн для оркестра” G-dur и „Лирическую поэму для оркестра” Es-dur посвященную Н.А. Римскому-Корсакову. А через 10 лет в Санкт-Петербурге симфонический оркестр государственной филармонии также под руководством И. Блажкова исполнил симфоническую поэму-ноктюрн „Ангел”.

Возрождение фортепианной музыки – заслуга другого украинского мастера. В 2004 году в Киеве, в национальной филармонии, в Колонном зале им. Н. Лысенка состоялся концерт из цикла „Первое исполнение в Киеве”, который был посвящен 125-летию со дня рождения Ф.С. Акименко. Исполнителем и организатором была народная артистка Украины, лауреат международных конкурсов, пианистка Евгения Басалаева. В программе исполнительницы звучали фортепианный цикл

„Урания”, „Вечерняя мелодия”, „Танцуют ангелы”, „Радостные волны”. Этот концерт был возвращением произведений композитора на Родину. Это отголосок творчества Акименко, символики импрессионизма, позднего романтизма. Его мелодии заставляют задуматься над вечностью, красотой, звездами, что сияют на небе.

Литература:

1. Друскин М. Игорь Стравинский / М. Друскин. – Л. : Советский композитор, 1979.
2. Сабанеев Л. Современные русские композиторы / Л. Сабанеев. – Нью-Йорк, 1927. – 198 с.

Скуратовська Марія

*Студентка IV курсу музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
Науковий керівник В.І. Скуратовський*

МЕТАМОРФОЗЫ „ПИКОВОЙ ДАМЫ”: ПРОИЗВОЛ ИЛИ ОБНОВЛЕНИЕ?

„Готовится чудовищная акция! Ее жертва – шедевр гения русской музыки П.И. Чайковского. Не в первый раз поднимается рука на несравненное творение его – *Пиковую даму*. Предлог – будто либретто не соответствует Пушкину... Какая демагогия! Ведь даже детям известно, что либретто оперы не может точно соответствовать оригиналу...

Допустить это – значит благословить крестовый поход на то, что нам свято... Это преднамеренная акция разрушения памятника русской культуры... Не проявили ли соответствующие органы попустительство этому издевательствам над русской классикой?” [2, 198].

Именно так звучала статья, опубликованная в газете „Правда” 11 марта 1978 года и подписанная именем народного артиста РСФСР, дирижера Большого театра Альгиса

Жюрайтиса. Она была посвящена предпоследней опере П. Чайковского, готовящейся к постановке в Париже под руководством режиссера Юрия Любимова. Некоторые музыкальные эпизоды спектакля должен был „досочинить” Альфред Шнитке, которого Жюрайтис назовет в цитированном пасквиле „авангардистом-композиторишкой”.

Ужасающий тон статьи, воскрешающий риторику сталинского времени, вызвал столь бурный резонанс, что отголоски его в отечественной и зарубежной культурной элите ощущались и десятилетия спустя.

Между тем, любимовская постановка была не первой попыткой существенной корректуры „Пиковой дамы”. Сорока годами ранее, в 1935, в Малом государственном оперном театре Ленинграда смелый опыт подобного рода предпринял один из крупнейших режиссеров XX века Всеволод Мейерхольд. Обе работы, упомянутые нами, были омрачены рядом трагических обстоятельств, во многом повлиявших на восприятие их современниками и потомками. Для Мейерхольда опера стала фактически последней постановкой; через полтора года он будет лишен собственного театра, а чуть позднее – физически уничтожен. Несостоявшаяся премьера любимовского спектакля обернулась для А. Шнитке первым инсультом, едва не стоившим ему жизни. Эти факты настолько не нуждались в комментариях, что заслонили собой идеи знаменитых режиссеров и суть оперы Чайковского в их интерпретации. Мы же хотим, прежде всего, разобраться в том, какие задачи они ставили перед собой и к каким результатам это привело.

Первое и главное, что роднит замыслы Мейерхольда и Любимова, – провозглашенный ими девиз: „Вперед, к Пушкину”! Об истолковании оперы в Ленинграде мы можем составить достоверное и всеобъемлющее суждение по монографии „В.Э. Мейерхольд. „Пиковая дама”. Замысел. Воплощение. Судьба” [3]. В этой книге воспроизведены не только стенографии репетиций и обсуждений постановки, но и режиссерская партитура оперы.

Она позволяет сделать вывод, что Мейерхольд изменил практически весь сюжет, начиная с уничтожения ряда важнейших линий и заканчивая появлением нового текста

либретто, созданного литератором В. Стеничем (впоследствии также сгинувшим в сталинской „мясорубке”). При этом постановщик исходит из убеждения, что текст Модеста Чайковского не выдерживает критики, и что его гениальный брат создавал музыку на бездарные стихи против собственного желания. Не вникая в проблему нарушения авторских прав в данном случае (хотя аналогичная попытка С. Городецкого в отношении „Жизни за царя” Глинки давно и повсеместно признана вопиющим беззаконием), зададимся вопросом: насколько тезис о слабости либретто „Пиковой дамы” соответствует истине?

Разумеется, оно уязвимо во многих отношениях. Во-первых, в нем очевидны проявления анахронизма. Скажем, дуэт Лизы и Полины из второй картины написан на слова В. Жуковского, а следующий за ним романс „Подруги милые” – на текст К. Батюшкова. Между тем, оба поэта только появились на свет в ту эпоху, в которую перенесено действие музыкальной драмы. Однако заметим, что и сам композитор легко идет на нарушение хронологии. К примеру, Графиня поет свою песенку (фрагмент арии Лоретты из оперы „Ричард Львиное Сердце”), якобы вспоминая молодость. При этом творение А. Гретри увидело свет рампы только в 1784 году, в то время, когда и происходят события „Пиковой дамы”.

Во-вторых, литературные достоинства стихов М. Чайковского порой сомнительны, что связано с эклектичностью и пестротой, а главное – явной близостью стилю А. Апухтина.

Однако вряд ли нужно доказывать тот факт, что оперное либретто никто и не рассматривает в качестве самостоятельного литературного памятника. Главная его задача – ясная драматургическая и композиционная логика, четкость соотношения сольных, ансамблевых и хоровых эпизодов. Если же при этом стихи удобны для пения, – можно говорить о подлинной удаче.

Да и вряд ли поэзия В. Стенича превосходит своими достоинствами текст Модеста Чайковского! Его анахронизмы столь же вопиющи. Идея авторов спектакля о переносе времени действия в пушкинскую эпоху понятна. Но с этим связан целый

ряд несуржиц. Так, на балу в третьей картине место Екатерины II занимает ее внук – Николай I (не только появляющийся на сцене, но и активно настаивающий на себе). Соответственно, вместо текста „Славься сим, Екатерина” звучит „Гром победы, раздавайся”. Но тогда уж логичнее было бы постановщикам новой „Пиковой Дамы” взять гимн „Боже, царя храни”, написанный князем А. Львовым именно в николаевское время!

Разумеется, текст М. Чайковского в монологе Лизы из второй картины не доставляет особой радости знатокам поэзии: „Откуда эти слезы, зачем оне? Мои девичьи грезы, вы изменили мне!”. Но вряд ли В. Стенич улучшил ситуацию: „Зачем немые слезы томят меня? Мои былые грезы, вам изменила я!”.

Зато более чем сомнительные стихи начала третьей картины оставлены в неприкосновенности: „Бейте в ладоши руками, Щелкайте громко перстами! Чёрны глаза поводите, Станом вы все говорите! Фертиком руки вы в боки, Делайте легкие скоки”. Но если подобное уместно в конце XVIII века, с его наивными условностями, то в пушкинскую эпоху это воспринимается как откровенная издевка.

Важнее, однако, сценарные метаморфозы. Авторы спектакля словно решили полностью отринуть поправки, внесенные братьями Чайковскими в сюжет повести. Так, исчезла линия князя Елецкого, жениха Лизы, вместо которого появляется некий Счастливый игрок. Соответственно, в момент арии Князя вместо слов „Я вас люблю, люблю безмерно”, звучат безликие Стансы: „Минувших лет очарованья еще живут в душе моей. Я помню юные страданья, печаль и радость юных дней”.

Одновременно Мейерхольд изменил и статус самой Лизы, вновь превратив ее из богатой наследницы, внучки Графини, в бедную приживалку. Как следствие, была уничтожена едва ли не главная опора музыкальной драмы – тема любви Лизы и Германа, который, как и в пушкинской повести, лишь беззастенчиво использует бедную девушку, пытаясь узнать тайну трех карт.

Конечно, все эти перипетии невозможны без серьезных трансформаций образа главного героя. В ленинградской постановке он максимально приближен к первоисточнику. Германн – немец, он расчетлив, циничен и не видит препятствий

к достижению собственной цели. Вместе с тем, именно этот образ, судя по отзывам современников, явился величайшей удачей постановки Мейерхольда, который виртуозно воспользовался намеком Пушкина на сходство молодого инженера с Наполеоном. Худой и бледный, отторгнутый от всего окружения, герой появлялся на сцене как символ имперского Петербурга, с его величием и трущобами, мощью и призрачностью.

Но здесь, на наш взгляд, возникает и главная проблема ленинградского спектакля. Стремясь „вернуть” „Пиковую даму” Пушкину, Мейерхольд и Стенич категорически отказываются от сцен отстраняющего действия всюду, где возможно. Так, во второй картине уничтожено ариозо Гувернантки „Барышням вашего круга” (да и вся роль в целом). В третьей картине совершенно переиначена интермедия „Искренность пастушки”, в которой вырезаны чудесная Сарабанда и хоры, а текст звучит на итальянском языке.

Однако более всего пострадала от купюр первая картина, где была полностью уничтожена вся чудесная сцена в Летнем саду: хор нянек и гувернанток, детская игра „в смену караула” (словно „взятая напрокат” из „Кармен”) и хор „Наконец-то Бог послал нам солнечный денек”. И все же самым невероятным представляется отказ постановщиков от одной из главных драматургических „пружин” всей оперы – квинтета „Мне страшно”, гениального „стоп-кадра”, впервые высвечивающего inferнальную взаимосвязь Германа и Графини. Что же было предложено взамен?

Действие переносится в дом картежника Нарумова. Как и у Чайковского, все происходит ранним утром; только вместо детей, резвящихся в саду, мы видим игроков, уставших после бессонной ночи. Среди них – и молодая „дама полусвета”, актриса трагедии в гусарском костюме, стоящая на столе „в лихой позе” (режиссерская ремарка). Именно она исполняет песню на том музыкальном материале, который у Чайковского поручен детскому хору. Разумеется, слова „Мы все здесь собрались” и „Наконец-то Бог послал нам” заменены совершенно иным текстом.

Чем же пояснял сам Мейерхольд столь явный произвол? Как это ни парадоксально, он утверждал, что все сцены отстраняющего действия принадлежат к *наиболее слабым* эпизодам оперы Чайковского. Можно было бы попытаться объяснить подобный взгляд тем, что гений *драматического театра* куда слабее разбирается в проблемах театра *музыкального*. Однако сорок лет спустя ситуация полностью повторилась, только на сей раз столь же категоричным оказался великий *композитор* – Альфред Шнитке: „Что же относится здесь [в опере – М.С.] к внешнему реализму и не имеет отношения к правде? Это <...> – толпа:

- 1) Толпа фальшиво-нейтральная (хор гуляющих в 1 картине, няньки, дети, гувернантки и прочие необязательные персонажи).
- 2) Толпа фальшиво-заинтересованная (девичий хор в комнате Лизы, хор напуганных грозой посетителей Летнего сада).
- 3) Толпа фальшиво-фальшивая (балльные гости, хор пастухов и пастушек в Пасторали)...

Перечисленные музыкальные „номера” не принадлежат к лучшим страницам партитуры, это – жанровая дань оперному реализму внутри психологической драмы. Эти номера могут быть просто выпущены без ущерба для музыки и с пользой для драматургии...” [2].

Можно ли согласиться с подобными утверждениями, пусть даже и принадлежащими подлинному мастеру? На наш взгляд, – безусловно, нет! Прежде всего, оперная драматургия должна представлять собой интереснейший ландшафт, разнообразный рельеф с мощными „вершинами” и неизбежными „впадинами”. Словно человеческий организм, музыкальный спектакль не обойдется без „соединительной ткани” – тех связующих звеньев, которые своей „усредненностью” помогают высветить яркие образы. Как здесь не вспомнить булгаковский диалог Воланда и Левия Матвея: „Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени”? Такой необходимой „тенью” и являются отстраняющие сцены.

Но в „Пиковой даме” они особенно прекрасны! Изумительная тонкость, с которой Чайковский воплощает

традиции бытового музицирования XIX столетия (в дуэте Лизы и Полины, ариозо Гувернантки, чудесных хорах первой и второй картин), придает названным эпизодам истинную прелесть. Оправдывая варварские, на наш взгляд, купюры, и Мейерхольд, и Шнитке ссылаются на единственную фразу автора оперы о том, что хоровые сцены невозможно было бы исполнять в концертах как самостоятельные номера. Однако это вовсе не признак их слабости, а лишь констатация вспомогательной, но необходимой функции.

Есть, впрочем, и более важный момент. Толпа, о которой в столь негативном смысле говорит Шнитке, играет особую роль в освещении образа Германа. Ее беззаботная веселость и говорливость замечательно оттеняют мрачную замкнутость героя. Отсюда протягивается нить к монологу „Что наша жизнь? Игра!”, представляющему собой *анти-застольную песнь*. По меткому замечанию Евгения Левашева, *brindisi* здесь не объединяет, а противопоставляет героя его окружению. Первая же картина соотношением жизнерадостных хоров и предельно накаленных ариозо Германа напоминает кульминацию знаменитого фильма Б. Бертолуччи „Последнее танго в Париже”, где мучающие друг друга герои выглядят единственными живыми людьми на фоне марионеток – танцующих пар, с их отточенными, запрограммированными движениями.

И это, на наш взгляд, могло бы стать отправной точкой для новой режиссерской трактовки оперы, основанной на сопоставлении хоровых сцен – и линий главных героев. Внешне все выглядело бы так: яркая, праздная, а порой и праздничная реальность, в которой постоянно пребывает толпа – и призрачная фантасмагория внутреннего мира Германа, Графини, Лизы. На деле же – все наоборот: хоры оказываются лишь декоративной мишурой, искусственным антуражем, а сон разума, кошмарная игра воображения – подлинной, истинной жизнью.

Мы подошли к главному, принципиальному вопросу: насколько возможно вернуть оперу Чайковского „в лоно” пушкинской повести? И *нужно ли* это делать?

По нашему убеждению, все попытки подобного рода означают лишь одно: их вдохновители *не доверяют* великому

композитору, сознательно или подсознательно лишая его права отойти от Пушкина. В „прокрустово ложе” музыкального материала, связанного с *самоубийством* Германа, они пытаются „втиснуть” сцену его *сумасшествия*! Именно так заканчивалась опера в обеих исследованных нами постановках. У Мейерхольда добавлялась даже восьмая картина – в психиатрической больнице, где обезумевший герой полностью повторял ариозо Призрака „Я пришла к тебе против воли”. У Любимова – Шнитке фраза „Мне больно, больно, умираю” вместо голоса была поручена кларнету.

В спектакле 1935 года обнаруживаются и другие противоречия. Разве мог бы, к примеру, пушкинский Германн, с его холодностью, спеть пылкое ариозо „Если когда-нибудь знали вы чувство любви”, которое постановщик оставил в неприкосновенности? Разве мог бы Чайковский, ненавидевший в людях холодный прагматизм, создать героя, стремящегося, сколотив состояние, войти в высший свет? Ведь *его* Герман мечтает, разбогатев, *бежать от мира* вместе с Лизой (вспомним речитатив из третьей картины: „Три карты знать – и я богат!.. И вместе с ней могу бежать прочь от людей...”).

Однако все это – пусть и важные, но детали. Есть более принципиальный момент. И в повести, и в опере главный герой вызывает немало „нареканий”. В первом случае его характер складывается из странного сочетания немецкой расчетливости, впечатлительности и мистицизма, во втором – из слабости, потребности переложить ответственность на хрупкие женские плечи и неврастении почти на маниакальном уровне.

Вряд ли может вызвать сочувствие персонаж, решающий уйти из жизни, однако вместо этого, нарушая правила приличия, ночью являющийся к чужой невесте и губящий ее. Но только ложный стыд помешает нам увидеть, сколь многое роднит его с автором оперы! Как и сам Чайковский, его Герман – человек слабый, неуверенный в себе, порою презирающий себя, мятущийся и ищущий покровительства даже у женщины! И когда в шестой картине мейерхольдовской постановки – в сцене свидания у Зимней канавки – Лиза с материнской заботливостью пытается укутать Германа в плащ, согреть, словно испуганного ребенка, удержать на краю пропасти – этот пронзительный

эпизод оставляет, быть может, самый сильный след в душах зрителей. Именно таким задумал его композитор, именно поэтому потребовал от брата кардинальных изменений личности пушкинского героя, а затем в течение 44 дней в неистовом творческом горении создал величайший свой оперный шедевр.

И задача будущих постановок „Пиковой дамы”, на наш взгляд, заключается не в возвращении к Пушкину, а в дальнейшем и глубочайшем раскрытии Чайковского, ибо творения подобного масштаба поистине неисчерпаемы.

Литература:

1. Асафьев Б. Симфонические этюды / Борис Асафьев. – Л. : Музыка, 1970. – 263 с.
2. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. – М. : РИК „Культура”, 1994. – 304 с.
3. Мейерхольд В.Э. Пиковая дама. Замысел. Воплощение. Судьба: Сб. документов и материалов / Сост. Г. Копытова. – СПб. : Композитор, 1994. – 408 с.
4. Минкин А. Пиковая дама / Огонёк, № 9. – 1989. – С. 20 – 23.
5. Семеренко Л. Музыкальный Апокалипсис (15 этюдов к портрету Альфреда Шнитке) / Любовь Семеренко. – Белгород : Отчий край, 2005. – 171 с.

Блінова Дар'я
Студентка III курсу
Донецького музичного училища
Науковий керівник І.В. Кудрявцева

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ФИЛОСОФИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА КЕЙДЖА

Вторая половина XX века характеризуется как время постмодернизма – нового периода в развитии культурно-исторического процесса. Сам термин „постмодернизм” был введен в 1917 году и использовался в литературоведении как

понятие, радикально отвергающее традицию. С 1960-х годов он утвердился как „философская категория, фиксирующая ментальную специфику современной эпохи в целом” [1, 23]. Суть музыкального постмодернизма заключается в плюрализме компонентов музыкального мышления. То есть речь идет об универсальном музыкальном стиле, „равно открытом для романтизма и грегорианики, барокко и классицизма, фольклора и поп-музыки” [1, 24].

Для музыкальных произведений постмодернизма характерен новый подход к их содержательной функции. Так появляется новое понятие – концептуализм. Концептуальное искусство требует не эмоциональной реакции при восприятии, а интеллектуального осмысления произведения. Следовательно, концептуальное искусство порождает музыку контекста, музыку подтекста и музыку пост-текста [1, 29]. Основоположителем концептуальной музыки стал Джон Кейдж. Он создал первый концептуальный образец „музыки тишины” – „4'33” и новые жанры: китч, хэппенинг.

Особую нишу в постмодернистском искусстве занимают произведения для „подготовленного” фортепиано, которое изобрел Кейдж в 1938 году. Объектом изучения в настоящей работе послужили сонаты № 1 и № 3 из цикла „Сонаты и интерлюдии” для препарированного фортепиано, созданного композитором в 1948 году.

Методологической основой исследования послужил функциональный метод анализа музыки, разработанный Ю. Холоповым. В соответствии с ним в работе рассматриваются основные элементы системы и установление их свойств, выявление связи между элементами, сравнение элементов друг с другом, и выведение общей системы организации связей.

В цикле „Сонаты и интерлюдии” Кейдж использует сонорику. Возможно, это было связано с концепцией произведения, где композитор воплощает „9 неизменных эмоций индийской культуры: героику, эротику, удивление, радость, печаль, страх, гнев, неприязнь, и их общую тенденцию к спокойствию” [4]. Для этого произведения Кейдж специально отобрал и выписал в таблице 45 соноров. Традиционно сонорность принято связывать с двумя категориями, от которых

зависит степень сонорности. Это тоновость и шумовость. В сонатах Кейджа можно выделить несколько групп сонорных единиц. Первую группу составляют звуки с определенной высотой, которые препарируются железными болтами. Они создают определенное „стеклянное” звучание. Вторую группу составляют звуки, которые имеют приблизительную высоту и служат для достижения едва уловимого, мерцающего звучания. Третью группу составляют шумы без определенной высоты звуков. Такие соноры чаще всего служат ритмической основой сонат. Главными принципами развития произведений становятся повторение и варьирование. Следовательно, форма приближается к простой двухчастной, основанной на структуре парапериодичностей ААВВ.

На основе анализа произведений в работе делаются выводы о постмодернистских чертах, присущих сонатам Кейджа, о развитии и продолжении его новаторских приемов и техник такими композиторами как Филипп Гласс, Майкл Найман, Стивен Райх и других.

Литература:

1. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / Г. Григорьева // Теория современной композиции: [учебное пособие]. – М. : Музыка, 2005. – С. 23–39.
2. Кюрегян Т. Специфика теории современной композиции и проблемы анализа / Т. Кюрегян // Теория современной композиции: [учебное пособие]. – М. : Музыка, 2005. – С. 40–48.
3. Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: [автореферат дис. <...> канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 „Музыкальное искусство”] / М. Переверзева. – М., 2005. – 43 с.
4. Переверзева М. Сонорная модальность в творчестве Джона Кейджа: [электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Cage_sonory.htm

Конигіна Владислава
Студентка III курсу
Донецького музичного училища
Науковий керівник А.М. Прокуденко

НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВАРИАЦИОННОГО ЦИКЛА В „СИМФОНИЧЕСКИХ ЭТЮДАХ” ДЛЯ ФОРТЕПИАНО РОБЕРТА ШУМАНА

Яркость и оригинальность циклических форм Роберта Шумана во многом объясняется своеобразным складом музыкальных представлений и мышления композитора. „Острое впечатление от яркого художественного образа, бесконечного множества его оттенков, или же неподчиняющиеся логическому развитию изменчивые „движения души” – все это нуждалось в гибких, податливых формах, способных быстро зафиксировать одно состояние с тем, чтобы немедленно запечатлеть другое, иногда прямо противоположное” [1, 35].

Нестандартное мироощущение композитора, противоречивость его натуры, способность воспринимать мир как цепь картин и впечатлений привели его к созданию смелых, оригинальных, порой эксцентричных произведений. Пылкая страстность, порыв и элегическая мечтательность, причудливая таинственность и юмор – черты, присущие Флорестану и Эвзебию, находят воплощение во многих фортепианных произведениях Шумана и придают им неповторимые черты.

Неудивительно, что Шуман довольно часто обращается к вариационной форме в своих произведениях, большая часть которых приходится на первый период его творческой деятельности (1828—1834). Итогом этого периода стал фортепианный цикл „Симфонические этюды” ор. 13, посвященный Уильяму Стерндейлу Беннету – выдающемуся британскому композитору, пианисту, на выступления которого Шуман откликнулся восторженной рецензией. Цикл был задуман под названием „Этюды в оркестровом характере Флорестана и Эвзебия”, но во втором издании произведение получило новое название: „Этюды в форме вариаций”. В

публикацию 1837 года Шуман включил только пьесы, насыщенные ритмической активностью и остротой, то есть только 11 вариаций из 16-ти. Лирические же пьесы были удалены, так как, по мнению Шумана, они тормозили драматическое развитие, а значит мешали целеустремлённости и монолитности цикла.

Для изложения главной мысли вариационного цикла Шуман выбирает многосоставную тему в характере мрачного неторопливого марша. Печальная, несколько суровая, она несёт в себе строгую простоту и внутреннюю сдержанность. Плотная фактура, величавая поступь тяжеловесных аккордов и лаконичность мелодии, движущейся по звукам нисходящего тонического трезвучия, делает звучность компактной и мужественной. Но уже во 2 такте неторопливое движение аккордов арпеджато в сочетании с выразительностью ниспадающих секундовых интонаций в мелодии и строгой простотой басов вносит чувство глубокой внутренней скорби, вызывая в памяти хоральные образы музыки И.С. Баха. Постепенно, словно раздвигаются звучащие пласти фортепианной фактуры, расширяется диапазон темы, скорбные чувства раскрываются с огромным лирическим пафосом. Последние такты темы приобретают характер похоронного хора и воспринимаются как итог и полное смысловое завершение пьесы. Таким образом, уже в первоначальном изложении образ чистой, возвышенной скорби этой мрачной темы предстаёт в разных эмоционально-психологических оттенках.

На протяжении всего процесса вариирования тема развивается и на пути от первого проведения к финалу получает совершенно новые качества. Шуман конструирует собственную концепцию вариационного цикла, в которой меняет главный принцип развития и построения строгих классических вариаций. Господствующая ранее, в произведениях предшественников, фактурная разработка становится второстепенным и вспомогательным фактором развития, используется вследствие художественной необходимости. Близость к строгим вариациям проявляется в структурной ясности и завершённости самой темы, в преобладании в цикле основной тональности *cis-moll*.

При этом романтический принцип, направляющий развитие в „Симфонических этюдах”, привёл к тому, что каждый из 12 этюдов предстаёт как бы в новом освещении. Из основной темы возникают разные тематические варианты, и на их основе возникают новые вариации, в которых сменяют друг друга лирические, порывистые, энергичные образы. Свой первоначальный облик тема сохраняет в этюдах №№ 1, 2, 4, 6, 7. В остальных роль основного мелодического ядра играют различные элементы темы: например, мотив предпоследнего такта темы стал основным мотивом в этюде № 5. Мелодический оборот в 3 такте темы стал тематической основой для этюда № 10.

Путь свободного развития мотива усиливается свободой жанровых превращений: основная тема произведения, несущая в себе маршевые признаки, каждый раз композитором представляется в новом жанровом „обличье”: например, в 1 вариации (Этюд № 1) образы предстают в очень характерном для Шумана мрачно-приглушённом аспекте. Начальная тема постоянно канонически повторяется. Но ещё более жёстко начальный мотив звучит, когда превращается в ритмический фон для основной темы произведения. Вся энергия и сила концентрируется в аккордовом звучании, а расположение и развитие двух мелодических линий подобно дуэту, в котором новая маршеобразная тема, вначале как будто самостоятельная, звучит в виде контрапункта к основной мелодии. Этюд № 5 (4 вариация) напоминает итальянский народный танец тарантеллу с её легкими прыжками, стремительным, не прекращающимся, как вихрь, вращением в узких рамках одного тематического ядра. Темпераментность танца, угловатость движений выражается в появлении жёстких квартовых и малосекундовых созвучий, частых и неожиданных динамических сопоставлений. В этюде № 9 налицо контуры жанра токкаты с её специфической моторностью, репетиционной техникой, штрихом *staccato*, резкими аккордами на жёстких диссонирующих гармониях, настойчивым повторением единого тематического материала, хотя и оттеняемого, но господствующего во всей пьесе. Мелодическое начало в данном этюде отступает перед стихийностью ритма и

звуковых нарастаний, настойчивостью оstinатных повторов, терпкостью и грузностью созвучий. Этюд № 11 – своеобразный пример влияния на Шумана творчества Шопена и, в частности, его ноктюрнов. Известно, что Шуман создал 4 произведения в жанре ноктюрна. Однако образный строй их – сумрачная фантастика, мрачные видения. В данной же пьесе показана нерасторжимость поэзии пейзажа и лирического чувства человека. Отдалённость вынесенной в высокий регистр мелодической линии от сопровождающего голоса создаёт ощущение простора, воздуха. Периодически в неторопливое движение напевной пластичной мелодии вплетаются подголоски, усиливающие пастельную изысканность пьесы.

Продвижение от мрачной сосредоточенной темы через разнохарактерные вариации, то близкие к теме, то удаляющиеся от неё, но, главным образом, подвижные, решительные и не повторяющие основного настроения темы, приводят к светлому, блестящему финалу, который лишь отдаленно воспроизводит тему. В темпераментном звучании финала Шуман выражает неистощимую энергию и праздничный блеск.

Таким образом, чем свободнее варьирование, тем независимее вариации становятся по отношению друг к другу. Каждая миниатюра-вариация достаточно самостоятельна в образном плане, однако Шуман преодолевает сюитность благодаря симфоничности развития, проявляющейся в постепенном, целеустремлённом развитии образа.

Литература:

1. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
2. Стафеева С. Симфонические этюды Р. Шумана. История, драматургия, стиль [Электронный ресурс] / <http://www.nauchforum.ru/ru/node/363>
3. Шуман Р. Письма / Р. Шуман. – М. : Музыка, 1982. – В 2-х т. – Т. 2. – 525 с.

Романець Марія
Студентка III курсу
Донецької музичної академії ім. С.С. Прокоф'єва
Науковий керівник О.Г. Антонова

АВТОЦИТАТА В ТВОРЧЕСТВЕ М. РАВЕЛЯ: ФОРМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Цитирование – свойство художественного текста, присущее ему на протяжении всей истории искусства. Музыковедение рассматривает „цитатность” в контексте более общей проблемы „чужого слова”. Предметом специального изучения цитата становится в работах Л. Гавриловой, А. Денисова, Л. Крыловой, С. Лавровой. Однако, вопросы, связанные с природой данного явления – спецификой и особенностями формирования цитат, соотношением их значения с контекстом и т. п., затрагиваются также в трудах более широкой проблематики: полистилистики, стилевых взаимодействий, семантики и семиотики.

Особое место в этой бескрайней по охвату области связей „своего” и „чужого” занимает *автоцитата*. Как и цитата, она связана с „воспроизведением в данном тексте фрагментов другого” [3, 29], однако является заимствованием не „чужого” слова, а со своего собственного.

Многочисленные параметры, определяющие сущность феномена цитирования, условно можно разграничить на две группы. Принятие за основу „текста-донора” (термин А. Денисова) актуализирует такие признаки цитаты как: материал (объект) цитирования, происхождение, масштаб, границы, степень точности. К группе признаков, опирающихся на „текст-реципиент” (термин А. Денисова), относятся: тип включения, отношение к цитируемому источнику, семантические функции, стилистическая близость, форма взаимодействия цитаты и „нового” текста.

Проекция вышеперечисленных параметров на явление автоцитирования обнаруживает неактуальность некоторых из них в условиях единства авторства текста-донора и текста-реципиента.

В качестве *материала* автоцитирования, так же как и цитирования вообще, может выступать фрагмент текста (музыкально-текстовая цитата) либо же жанр (жанровая цитата). Третий возможный объект цитирования – стиль – в условиях единого авторского почерка утрачивает свою актуальность.

Масштабный параметр позволяет дифференцировать автоцитаты в зависимости от степени полноты воспроизведения первоисточника, который может быть представлен в его целостности либо репрезентирован одной или несколькими сторонами (гармония, мелодия, фактура, ритм и т. д.).

Границы автоцитаты (уровень цитирования по Е. Чигаревой) предполагают присутствие „старого” текста в „новом” в виде „минимального репрезентирующего элемента” либо совпадение границ цитаты и „нового” текста (микроцитата и макроцитата по А. Денисову).

Уровень цитирования обуславливает выбор *способа работы* с цитируемым объектом. Л. Гаврилова в своей статье „Семантические грани цитаты в творчестве Ацио Корги” [2], систематизируя аналитические наблюдения, выделила 4 значения, которые приобретает цитата в творчестве итальянского авангардиста: *didattiche* (редакция), *revisioni critica*; *riletture* (один из вариантов – цитата используется в качестве *cantus firmus*’а); цитата как порождающий текст, воплощающий „сущность идеи”; цитата как знак.

В творчестве М. Равеля автоцитата функционирует в многообразных формах. Рассмотрим их с учетом всех указанных параметров: материал автоцитаты, ее границы, масштаб и способы работы.

Пожалуй, самый простой способ автоцитирования – редактирование ранее написанных произведений – не характерен для Равеля. Композитор тщательно скрывал все „следы” творческого процесса, стремясь окружить себя ореолом тайны. Артефакты промежуточного этапа работы Мастера – эскизы, наброски, недописанные или исправленные рукописи – всегда находились „под семью печатями” не только для посторонних глаз, но и были недоступны даже самым близким друзьям. Равель относился к своим творениям с резкой категоричностью и, как пишет В. Жаркова, „<...> уничтожал

даже законченные, но, по его мнению, неудачные части собственных произведений, словно *само их присутствие угрожало красоте и совершенству мира Музыки*” [5, 173]. Практически ни один из сохранившихся автографов произведений Равеля не имеет правок. Единственным же примером редакции можно считать переписанную от руки партитуру балета „Дафнис и Хлоя”, в которой, по свидетельству самого автора, по сравнению с предыдущей версией был изменен лишь один аккорд.

„Переинтонирование” (riletture – „повторное чтение” по Л. Гавриловой) мы рассматриваем как помещение ранее написанного произведения в иной темброво-инструментальный контекст. Данный процесс имеет три вектора:

а) тембровая версия с незначительными различиями текста-донора и текста реципиента: „Павана почившей инфанты” (1899 г., оркестровая версия 1911 г.), „Античный менуэт” (1895 г., оркестровая версия 1929 г.), цикл „Гробница Куперена” (1917 г., оркестровая версия 1919 г.). Оркестровка фортепианных сочинений в перечисленных примерах выступает как колористическое средство, придающее новые краски звучанию, а также как средство уточнения, углубления содержательной стороны первоисточника;

б) переинтонирование ранее написанного сочинения с дополнением музыкального материала и изменением его композиционного и жанрового статуса. Создание оркестровой версии „Хабанеры” (1895) и последующее её включение в „Испанскую рапсодию” (1908). Фортепианный цикл „Благородные и сентиментальные вальсы” как основа балета „Аделаида, или Язык цветов”. Трансформация фортепианного цикла „Моя матушка Гусыня” в балет „Сон Флорины”;

в) обратный процесс – отбор фрагментов текста-донора с последующей их „реорганизацией”. Создание оркестровых сюит на основе музыкально-театральных произведений. Различие подходов к созданию новой целостности в двух оркестровых сюитах из балета „Дафнис и Хлоя”.

Автоцитаты, фигурирующие в текстах-реципиентах Равеля в виде „минимального репрезентирующего элемента” старого текста – темы или мотива, выполняют знаковую функцию. При

этом масштаб цитирования различен, т. е. первоисточник воспроизводится как в целостном виде, так и в виде одного из его компонентов. Автоцитаты в опере-балете „Дитя и волшебство” и фортепианном концерте G-dur.

Использование в качестве материала автоцитирования жанра рассмотрено в работе на примере ряда менуэтов Равеля („Античный менуэт”, „Менуэт на имя HAYDN”, менуэты из Сонатины и „Гробницы Куперена”, менуэт Кресла и Кушетки из оперы „Дитя и волшебство”), а также жанровой модели хабанеры („Хабанера” из цикла „Слуховые ландшафты” для двух фортепиано, Хабанера для скрипки и гитары, „Хабанера” из „Испанской рапсодии”, „Вокализ в форме хабанеры” для сопрано в сопровождении фортепиано).

Литература:

1. Арановский М. *Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг.* / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 288 с.
2. Гаврилова Л. *Семантические грани цитаты в творчестве Ацио Корги* / Л. Гаврилова // *Семиотика художественной культуры: Образ России в межкультурной коммуникации / Материалы международной научно-практической конференции. Кемерово Санкт-Петербург : ОАО Кемеровский полиграфический комбинат, 2009. – С. 160–172.*
3. Денисов А. *Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования [Электронный ресурс]* / А. Денисов // *Режим доступа к статье: http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm*
4. Денисов А. *О структурных трансформациях цитаты в музыке XX века [Электронный ресурс]* / А. Денисов // *Режим доступа к статье: http://www.21israel-music.com/Tsitata_XX.htm*
5. Жаркова В. *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера)* : монография / В. Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – 528 с.
6. Крылова Л. *Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке* / Ю. Крылова // *Музыкальное искусство и наука.* – М. : Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 59–77.

Гренадерова Альона
Студентка III курсу
Донецької музичної академії ім. С.С. Прокоф'єва
Науковий керівник І.І. Балашова

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ
УМЕНЬШЕННОГО ЛАДА**
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. ШОПЕНА,
Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА, И.Ф. СТРАВИНСКОГО,
С.С. ПРОКОФЬЕВА)

Процесс расширения ладовой основы музыкального языка берет начало в XIX веке. Классическая система тогда дополнилась возможностями двух типов ладов: 1 – фольклорных и ладов доклассического типа, 2 – искусственных ладов, как результата поисков в индивидуальной композиторской практике.

Особого внимания заслуживают так называемые лады симметричной структуры (термин Холопова), принадлежащие ко второй группе. Одним из первых среди подобных ладов стал так называемый уменьшенный лад, известный также как „гамма Шопена” и „гамма Римского-Корсакова”. Эта звуковысотная структура нашла широкое применение и в творчестве композиторов XX века.

В связи с этим нас заинтересовало изучение данного явления в динамике – и поэтому цель данной работы – проследить „жизнь” уменьшенного лада от его возникновения в статусе „гаммы Шопена” в XIX в. до одного из видов ладов симметричной структуры, характерных для музыкального искусства XX века. От эпизодического использования звукоряда до сложных и разнообразных форм реализации заложенного в нем гармонического и художественно-выразительного потенциала. Также попытаемся ответить на вопрос – можно ли отнести гамму 212 к явлениям ладового порядка.

Исходной точкой в становлении уменьшенного лада мы полагаем творчество *Шопена*. Именно с его именем связан момент „наречения” лада пока еще в статусе „гаммы Шопена”. В проанализированных произведениях он занимает небольшие участки формы (до восьми тактов) и часто служит только в

качестве связки между двумя эпизодами. В некоторых случаях при появлении его даже не возникает ощущения ладового контраста. Так, в Полонезе-фантазии появление звукоряда носит эпизодический характер. Звукоряд в восходящем гаммообразном движении играет роль вставки, связки между двумя ладовыми системами – он связывает зону хроматического звукоряда с проведением лейт-темы полонеза в *As-dur*.

В творчестве *Римского-Корсакова* уменьшенный лад восходит на качественно новую ступень развития. Композитор сумел полно раскрыть выразительные возможности лада. Это проявляется в частности в различных версиях гармонической интерпретации заложенного в нем потенциала. С этой точки зрения, проанализированные нами фрагменты можно разделить на две группы. В первую группу войдут: лейтмотив татар из „Сказания о невидимом граде Китеже” и сцена волшебной метели из „Кашея”. В данных фрагментах, как и произведениях Шопена, очень явно обнаруживается, связь природы лада с уменьшенным септаккордом. Лад выступает результатом мелодической разработки септаккорда путем „заполнения” малотерцовых ячеек.

Так, в сцене волшебной метели из оперы „Кашей” уменьшенный лад как нельзя лучше служит для передачи сказочно-фантастической атмосферы. Он появляется не эпизодически, но является господствующим практически для всей сцены. Изначально в басовом голосе дается центральный элемент, каркас лада – уменьшенный септаккорд. Затем начинается постепенное заполнение промежутков между его звуками. Постепенно подключаясь, голоса оркестра и хора образуют в совокупности центральный элемент лада. Вокальная мелодия также подчинена логике звукоряда 212, хотя и звучит вполне традиционно, имеет ярко-выраженную русскую фольклорную окраску. Это служит подтверждением высказывания Холопова: „... у Римского-Корсакова, модальная структура производна от мажоро-минорной тональной системы и представляет собой разросшийся и автономизировавшийся фрагмент ее”.

Ко второй группе относится фрагмент из оперы „Садко”. Лад представлен уже более разнообразно – аккордами

мажорного и минорного наклонения. В качестве центрального элемента по-прежнему выступает уменьшенный септаккорд, но теперь внимание не концентрируется исключительно на нем.

В силу того, что лад применялся композитором преимущественно в произведениях оперного жанра, он неизбежно „персонифицировался”, стал исполнять роль лейтлада, закрепился за определенными образами (фантастическими и чуждыми, а иногда и враждебными миру людей). Это вписывается в общую тенденцию возрастания роли гармонии как ведущего фактора индивидуализации тем, характерную для композиторов XIX в. Здесь Римский-Корсаков выступает продолжателем традиций, заложенных в русской музыке Глинкой с его „гаммой Черномора”. Примером „персонификации” могут также служить „Тристанов аккорд” Вагнера, „Прометеев аккорд” Скрябина и т.д.

В творчестве *Прокофьева* и *Стравинского* находим продолжение тенденций, берущих начало в творчестве Римского-Корсакова, хотя, разумеется, и в индивидуальном преломлении. К примеру, в пьесе Прокофьева „Фея осени” лад служит для воплощения фантастических, причудливых художественных образов.

Если в XIX веке лад нераздельно был связан с уменьшенным септаккордом, который являлся во всех предыдущих произведениях центральным элементом и всячески обыгрывался; то теперь эта связь сглаживается. В качестве центрального элемента теперь выступает и звук (Мимолетность № 3 Прокофьева, где центральным элементом лада служит звук соль, неоднократно подчеркивающийся в мелодии верхнего голоса и оstinатно звучащий в басу), и аккорд классического типа (ми-минорный аккорд в I части „Симфонии псалмов” Стравинского, который выполняет и роль „полюса” (термин Л. Дьячковой) в данном произведении. Он объединяет фригийский ми-минор и лад полутон-тон.).

Возрастает роль мелодической версии лада. К примеру, в вышеупомянутой „Симфонии псалмов”, где это вызвано опосредованным апеллированием автора к средневековым ладам монодического типа.

Как и Римский-Корсаков, Стравинский и Прокофьев используют прием ладового модулирования (термин Тюлина) как фактор „маркировки” границ различных композиционно-тематических разделов формы. Так, например, в Мимолетности № 3 композитор сопоставляет два типа модальности – натуральную и новую – дорийский ре-минор в крайних разделах (подчиненный линейному принципу движения) и лад полутон-тон в среднем. Несколько иначе это выглядит в I части „Симфонии псалмов” Стравинского. Здесь скорее можно говорить о приеме ладового варьирования как средстве построения формы рондо-вариативного типа.

Таким образом, гамма 212, реализованная в творчестве Шопена как конструктивно оформившийся звукоряд и встречающаяся, как показал наш анализ, эпизодически, начиная с творчества Римского-Корсакова прочно входит в композиторскую практику и укореняется в ней, примером чему служат проанализированные произведения Стравинского и Прокофьева.

Опираясь на определение, данное Ю. Холоповым термину „лад”, учитывающее все многообразие звуковысотных систем („системность высотных связей, также и сама конкретнозвуковая система музыкально-логического соподчинения звуков и созвучий”) в совокупности с концепцией лада, предложенной Б. Асафьевым, гласящей, что именоваться ладом может только явление проверенное временем и общественной практикой делаем вывод, что начиная с творчества Римского-Корсакова звукоряд 212 приобретает значение явления ладового порядка.

Литература:

1. Балашова І. Симетрія як структурний принцип звуковисотних відносин в музиці ХХ століття: навчально-методичний посібник / І. Балашова // ДДМА ім. С.С. Прокоф'єва; кафедра теорії музики. – Донецьк, 2010. – 32 с.
2. Дьячкова Л. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) / Л. Дьячкова // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 301–322.

3. Милка А. Б. Асафьев и Б. Яворский (Об оппозитивности и комплиментарности двух концепций лада) / А. Милка // Проблемы современного музыкознания в свете идей Б.В. Асафьева. Сборник научных трудов. – Л., 1987. – С. 21–44.
4. Холопов Ю. Гармония эпохи позднего романтизма / Ю. Холопов // Гармонический анализ: в трех частях. Часть I. – М. : Музыка, 1996. – С. 49–90.
5. Холопов Ю. Прокофьев / Ю. Холопов // Очерки современной гармонии. – М. : Музыка, 1973. – С. 200–210.

Попова Аліна

Магістр Донецької музичної академії

ім. С.С. Прокоф'єва

Науковий керівник Т.В. Філатова

НЕИЗУЧЕННЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА Л. ГРАБОВСКОГО: СИМФОНΙΑ-ЛЕГЕНДА „ВЕЧЕР НА ИВАНА КУПАЛА”

Творчество Леонида Грабовского известно в большей степени с точки зрения преломления авангардных тенденций. Именно данный аспект художественных исканий композитора давно привлекает исследователей. Эстетика музыкального авангарда, устремленность к новой лексике и современным технологиям творчества сформировали комплекс доминирующих идей, которым Л. Грабовский оставался верен всегда: в периоды сотрудничества с группой музыкантов „Киевского авангарда”, переезда в Москву или иммиграции в США. Приверженность алгоритмическим методам композиции, компьютерным технологиям и концептуальным замыслам композитор сохранил по сей день, закрепив за собой имидж яркого лидера и верного сторонника инновационного мышления. В поле аналитического внимания попали отнюдь не многие из его сочинений. В числе наименее изученных оказались, в частности, жанровые сферы прикладной музыки, созданной Л. Грабовским для кинематографа и потому лишь в

незначительной степени попадающей под влияние новейших языковых реформ.

Всего насчитывается около 15 его работ в индустрии кино. Первой совместной с режиссером Ю. Ильенко картиной стал сюрреалистический фильм „Родник для жаждущих”, который по идеологическим соображениям был запрещен к показу. Следующий опыт сотрудничества ознаменовал создание музыки к кинофильму „Вечер накануне Ивана Купала” (1968) по мотивам одноименной повести Н. Гоголя. Впоследствии музыкальные фрагменты, заимствованные композитором из данной киноленты, легли в основу Симфонии-легенды для большого симфонического оркестра, получившей практически одноименное название „Вечер на Ивана Купала”. По признанию Л. Грабовского, нотный текст данного произведения до сих пор оставался неизученным и только теперь предоставлен композитором для исследования.

Выделим ряд драматургических и композиционных особенностей Симфонии-легенды, возникших вследствие жанровой транспозиции музыкального материала:

1) дискретный характер организации музыкальной формы, основанной на чередовании контрастных тем;

2) сохранение монтажного принципа в процессе формирования разделов частей, при отсутствии зрительного ряда;

3) преобладающее значение картинности над действительностью;

4) переосмысление принципов симфонического развития и симфонической драматургии;

5) выход за рамки структуры классической четырехчастной симфонии, индивидуальная трактовка функций каждой части;

6) построение драматургии на основе взаимодействия двух контрастных сфер.

В целом, отмеченные драматургические и композиционные черты подтверждены словами композитора. Приведем фрагмент личной переписки с Л. Грабовским: „Симфонією цю річ я назвав лише в плані паралелізму з симфоніями Берліоза, де одна за одною проходять контрастні теми-картини” (от 16.10.2013). В Симфонии-легенде семь частей: Вступление и пастораль,

Бурлеска, Ноктюрн, Сатаническая фантазия, Буколические строфы, Баллада, Плач и эпилог.

Интонационные, языковые особенности данного сочинения неразрывно связаны с программно-событийными процессами, картинами народного быта, языческих обрядовых сцен, атмосферой потустороннего, inferнального, соседствующего с реальными персонажами. Тематические образования отражают стремление композитора почерпнуть интонационную энергию из глубин народного творчества, что само по себе актуально в период расцвета неофольклорных явлений в украинской музыке. Отсюда немаловажным представляется освещение вопроса, посвященного особенностям обогащения тематического материала за счет введения фольклорных элементов, определению основных приемов развития.

Первым обращением композитора к фольклорным истокам является его работа над „Четырьмя украинскими народными песнями” для смешанного хора и симфонического оркестра (1959). И. Пясковский усматривал историческое значение данного произведения в контексте современной украинской музыки „у найтіснішому поєднанні найкращих традицій у розвитку фольклорно-професійних зв’язків із „прогностичним” спрямуванням до нових обривів „нової фольклорної хвилі”” [3, 120] и выделил основные методы работы Л. Грабовского с фольклорными элементами, ряд которых композитор расширяет в Симфонии-легенде.

Основываясь на методе функционально-генетического анализа неофольклорных произведений, предложенного Е. Деревянченко [1], обозначим выявленные особенности претворения фольклорных элементов в „Вечере на Ивана Купала”. В качестве основного прото-элемента композитор избирает пентахорд, в рамках которого происходит постоянное смещение устоя. В результате преобразования данной структурно-ладовой единицы вытекают два противоположных процесса: 1) вычленение отдельных трихордовых попевок с целью усиления их дальнейшей самостоятельности; 2) расширение амбитуса путем различных комбинаций сцепления трихордов и тетрахордов, следствием чего является формирование звукоряда гуцульского лада.

В Симфонии можно выделить три группы тематических образований:

- лирические темы песенного характера, основанные на развитии пентахорда (к их числу относятся темы первой, третьей и пятой частей, являющиеся интонационно близкими и отражающие характерные черты купальских песен);

- темы песенно-танцевального характера, обозначенные вариантными преобразованиями кратких терцово-квартовых попевок;

- общие формы движения, основанные на сцеплении гаммообразных линий.

К устоявшимся приемам работы с фольклорными элементами в данном сочинении отнесем следующие: а) „поеднання фольклорних джерел інструментальної імпровізації з індивідуалізованою вишуканістю ладово-варіантних мутацій” [3, 120]; б) введение принципа варибельности определенных ступеней (IV); в) сведение фактурных голосов в октавно-унисонные дублировки одnogолосных мелодических линий с дальнейшим их тембровым переозвучиванием; г) колористическая роль гармонического многоголосия; д) метро-ритмическая переменность.

В произведении Л. Грабовский сочетает использование фольклорных интонаций с современными техниками композиции – сонорикой и алеаторикой. К основным фактурным типам сонорики относятся пятно, поток и полоса, выраженные в применении хроматических кластеров, постепенном наложении фактурных голосов, выдержанном длении практически всех пластов ткани, кластерном глиссандировании и микротоновых звучностях. Алеаторные блоки в нотном тексте приобретают вид свободных от регулярной ритмической пульсации глиссандирующих линий либо высотно не обозначенных фигураций.

Таким образом, Симфония-легенда „Вечер на Ивана Купала” Л. Грабовского представляет интерес с точки зрения выявления особенностей новой жанровой интерпретации музыки прикладного характера и взаимодействия фольклорных интонаций с современными техниками композиции.

Литература:

1. Дерев'янченко О.О. „Скіфська сюїта” С. Прокоф'єва: функціонально-генетичний аналіз тематизму / О.О. Дерев'янченко // Музичне мистецтво. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 61–70.
2. Пясковський І.Б. „Чотири українські пісні” Леоніда Грабовського / І.Б. Пясковський // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. – № 1 (14). 2012. – С. 106–121.

Питання музичного стилю та жанру

Наливайко Марія

*Студентка I курсу музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
Науковий керівник С.А. Щитова*

ПСАЛОМ КАК ВЕДУЩИЙ ЖАНР ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ: ОТ ДРЕВНОСТИ К СОВРЕМЕННОСТИ

Под крышей промёрзшей пустою жилья
Я мертвенных дней не считаю,
Читаю посланья Апостолов я,
Слова Псалмопевца читаю.
Но звёзды синеют, но иней пушист,
И каждая встреча чудесней, —
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней.
Анна Ахматова

В современной музыке возрождаются многие старинные духовные жанры: духовные концерты, страсти, духовные стихи, реквиемы... Среди них псалом выделяется как наиболее древний синкретический жанр, изначально объединявший поэтический текст, музыку, сакральный смысл и танец. В обиход уже прочно вошли понятия: Псалтирь, псалмодия, псалмодирование. Пройдя многовековую историю, псалом получил новое освещение в творчестве современных музыкантов. В чем неповторимость и уникальность жанра? Чем обеспечено его существование в наши дни? Эти проблемы обусловили интерес к данной теме.

Изучению жанровых особенностей псалма посвящены исследовательские работы музыканта Константина Никольского [3], поэта Генриха Сапгира [4], исследователя русского церковного пения Ивана Гарднера [1], литературоведа Антона Луцкевича [2].

Музыкальной основой для псалма стали макамы – народные напевы иудейского народа. Для них характерен импровизационный характер, узкий диапазон, статичная речитация на одном-двух звуках, плавная мелодическая линия орнаментированная мелизматикой, ладовая структура основанная на трихордах.

150 существующих псалмов входят в единый сборник „Псалтирь” („Тиглит”), что в дословном переводе означает „славословия”, „песнопения”. Большая часть из них богословской традицией предписывается древнееврейскому царю и пророку Давиду – „сладкопевцу Израилеву”, автору поэтических и музыкальных текстов.

С раннего Средневековья тексты псалмов переводили и перефразировали в стихах и прозе. Среди первых переводов – англосаксонский (IX век) и древнеславянский, осуществленный Симеоном Полоцким в X веке. В некоторых странах переводы текстов Псалтири были среди первых книг, изданных типографским способом, в частности во Франции (перевод Жака Лефевра Д’Экталя), в Польше (перевод Яна Кохановского), в Румынии (перевод Корези).

Чрезвычайно многообразно смысловое содержание псалмов. Царь Давид изрекает пророчества, оплакивает бедствия еврейского народа, предсказывает страдания и Воскресение Христа. В то же время музыкально-поэтическое содержание псалмов, восходящих к народному творчеству, сохраняет жизненные образы, нередко вступающие в противоречие с догмами религии. Так, „Песнь Песней” царя Соломона, сына царя Давида – это сборник свадебных обрядовых песен.

Древне иудейские псалмы, как один из важнейших пластов музыкальной культуры, стали точкой опоры для разных жанров, молитвенных обращений других стран и религий. Одним из первых жанров-последователей псалма стал григорианский хорал.

С XV века к жанру псалма обращались профессиональные композиторы разных стран. Среди музыкантов раннего Возрождения можно выделить Жоскена Дебре. В мотетах Дебре, ярчайшего представителя франко-фламандской школы строгой полифонии, архаичные тексты псалмов впервые ложатся на

сложную многоголосную музыку, не теряя при этом духовного благоговения.

В XVII веке показательным нам видится сборник духовной музыки „Псалмы Давида” (1619) Генриха Шютца – ближайшего предшественника Иоганна Себастьяна Баха, прежде всего, в области вокально-инструментальной музыки. Композитор толкует жанр псалма в связи с „Новой эпохой”: музыка играет главенствующую роль, к вокальным голосам присоединяется инструментальное сопровождение, создавая объемное звучание, обогащая произведение рельефной динамикой, контрастами, выразительной и четко организованной ритмикой, плотной фактурой. „Псалмы Давида” Шютца, величайшего мастера полихорной техники, рассчитаны на двойной хор и двойной оркестр. Они являются, как нам кажется, самым монументальным выражением барочного хорового искусства.

Говоря о духовной музыке эпохи барокко и жанре псалма, нельзя не упомянуть также произведения Георга Фридриха Генделя. В первую очередь, это творения лондонского периода его творчества – антемы, в которых ярко проявилась уникальная мелодика Генделя и его новаторство в области полифонии. Так, в псалме „Dixit Dominus” („Сказал Господь”) нестандартный для более ранних образцов псалмов состав исполнителей – солисты, хор и оркестр. В силу этого произведение приобретает типично „генделевское” звучание – помпезность, масштабность, пышность, торжественность.

Как личность, для которой духовная тематика является определяющей, Иоганн Себастьян Бах не мог оставить в стороне жанр псалма. Тексты Псалтири появляются в его вокальном творчестве – обработках хоралов, духовных кантатах.

Несмотря на то, что духовные жанры не стали ведущими в творчестве романтиков, интерпретации псалмов у Шуберта, Листа, Брамса достаточно интересны и самобытны. Веяния нового времени, богатое разнообразие различных средств музыкальной выразительности позволяют услышать тексты Псалтири в совершенно новых музыкальных формах. Так, например, псалмы у Франца Шуберта не регламентированы по составу исполнителей и звучат в сопровождении разных музыкальных инструментов, в них слышится песенность,

романсовость, присущие авторскому подчерку композитора-романтика.

XX век, бурлящий кровавыми войнами и грандиозными свершениями, перевернул наше представление о музыке и культуре в целом. Русские композиторы начала века часто обращались к духовной музыке, изобретая все новые жанры и формы молитвенного обращения.

Примечательно духовное вокально-симфоническое произведение Игоря Стравинского „Симфония псалмов”, рассчитанное на хор „монастырского состава” и оркестр без скрипок и альтов, но с двумя роялями и арфой. Полилог культур – григорианского хорала, православных песнопений, вокального и инструментального стиля баховской эпохи, культовой музыки, симфонизма Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова объединены в „Симфонии псалмов”. Такое многообразие характерно для музыки XX века в целом.

Псалмовая традиция в русской культуре, неразрывно связанной с православной церковью, берет свое начало в X веке, уходя корнями к греческой и византийской псалмодии. Согласно московским церковным уставам, „псалмодия – это пение коротким и тихим гласом, медленно и внушительно”. Записи славянских псалмов встречались уже в Остромировом Евангелии и базировались на осьмогласной ладово-мелодической системе, служившей для музыкального оформления православного Богослужения. Среди русских классиков, обращавшихся к тематике псалмов, можно выделить Дмитрия Бортнянского. В его хоровых концертах на тексты Псалтири синтезированы молитвенный литургический стиль и русская народная песенность. Чувствуются традиции греческой псалмодии. Мелодика ее лаконична, ей свойственны симметрия ритма и большее, сравнительно со знаменным распевом, ощущение тональной устойчивости.

На сегодняшний день псалмовая традиция развивается в двух направлениях: первое – академическая музыка разных стилей, где композиторы, отталкиваясь от жанровой модели псалма – более от его текста, предлагают свое авторское видение, используя всю палитру современных музыкальных

средств. Вторая ветвь ведет к возрождению аутентичных образцов псалмов и их обработкам.

В современной украинской музыке произведения данного жанра представлены в творчестве Натальи Боевой, Анны Гаврилец, Леси Дычко, Владимира Зубицкого, Мирослава Скорика, Евгения Станковича, нашей землячки Нинель Самохваловой. Ее псалмы Давыдовы „Дякуйте Господу” для мужского хора а cappella – это двухчастный цикл, объединяющий хоры по принципу аттасса, где архаичные элементы переплетаются с современными приемами композиции.

Примерами обращения к аутентичным напевам псалмов могут служить множественные обработки иудейских молитв современными израильскими композиторами. Они стараются воссоздать архаичное звучание макама в его первородном виде.

Возрождением жанра псалма занимаются различные духовные коллективы. Среди них – мужской хор „Оптина Пустынь”, ансамбль древнего церковного пения „Сретенье”. Творческой парадигмой этого ансамбля является возвращение к истокам византийской псалмодии и церковного пения в целом.

Таким образом, мы находим, что псалом, оставаясь самым уникальным и востребованным жанром древнейшей музыки, продолжает быть в центре внимания композиторов и исполнительских коллективов. В первую очередь, привлекает непреходящая литературная ценность текстов Псалтири, содержательность, глубина и духовность молитв. Музыкантов интересует возрождение архаики, первоизданность древнейшего жанра, ставшего своеобразным архетипом. Псалмы, бесспорно, являются фундаментом всей ориентальной музыки, музыкальным базисом, концентрацией ключевых музыкальных интонаций и попевок музыки Востока. Тем не менее, псалом – один из самых интернациональных жанров.

Литература:

1. Гарднер И.А. Псалмодия / И.А. Гарднер // О церковном пении: сборник статей. – М. : Ладыя, 2001. – С. 65–73.

2. Луцкевич А.Ф. Псалтирь в русской поэзии / А.Ф. Луцкевич // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 64–66.
3. Никольский К. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви / К. Никольский. – К., 2005. – 872 с.
4. Сапгир Г.В. Псалмы / Г.В. Сапгир. – Москва – Париж – Нью-Йорк : Третья волна, 1993.

Нейчева Ганна
Студентка III курсу
Донецького музичного училища
Науковий керівник А.М. Прокуденко

Л. БЕТХОВЕН ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ „К ДАЛЁКОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ” - НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРА

С творчеством великого венского классика, как известно, связан блестящий расцвет ведущих инструментальных жанров – сонаты и симфонии. Существенной составляющей его обширного творческого наследия была также камерно-вокальная музыка, ставшая выразительницей самых разнообразных и сложных идей и чувств.

К вокальным жанрам Бетховен обращался на протяжении почти всего своего творческого пути. Он создал около 80 песен, 20 канонов, ряд арий и ансамблей. От куплетных песен и ариэтт Бетховен постепенно пришёл к новому типу вокальных сочинений, в которых проявилось желание не только показать одну какую-либо грань образа, одно настроение, но и передать развитие чувства, раскрыть весь эмоциональный мир героя. Результатом стало стремление Бетховена к циклизации песен, объединению их в единое цельное произведение. Эта тенденция проявилась уже в таких сочинениях, как „Восемь песен” ор. 52, „Шесть песен на тексты Геллерта” ор. 48, „Три песни на тексты Гёте” ор. 83, „Пять песен на тексты Вайссе” и другие.

Вершиной вокального творчества композитора стал вокальный цикл „К далёкой возлюбленной”, в котором он

объединил песни на основе последовательно раскрывающегося сюжетного замысла. Это произведение Бетховен написал в апреле 1816 года на тексты врача и поэта-любителя Алоиза Эйтелеса с посвящением князю Францу Иозефу фон Лобковицу – меценату и поклоннику бетховенской музыки. Эйтелес – австрийский врач и писатель, окончил в 1819 г. медицинский факультет Венского университета. Знакомство с Л. Бетховеном, Ф. Грильпарцером, И. Мошелесом имело на него огромное влияние, и он стал заниматься изящной литературой, переводя лучшие произведения итальянских, испанских писателей на немецкий язык. Вскоре в периодических сборниках стали появляться его стихотворения, однако популярность они получили благодаря музыке Бетховена. Содержание стихотворений Эйтелеса – любовная лирика, связанная с поэтичными картинами природы, – стало для композитора импульсом к созданию вокального цикла „К далёкой возлюбленной”, в котором он с поразительным вдохновением раскрыл тему одиночества, страдания и тему романтической мечты. Возможно, это произведение обращено к таинственной „Бессмертной возлюбленной” Бетховена, письмо к которой было найдено в ящике письменного стола уже после его смерти и имя которой не установлено до сих пор. Среди возможных адресатов исследователями творчества композитора указывались: Джульетта Гвиччарди, Антония Brentано, Беттина Brentано, Жозефина Брунsvик, Тереза Брунsvик, Анна-Мария Эрдеди и даже невестка Бетховена, жена его брата Каспара-Карла, Иоганна.

На основе проделанного анализа песен цикла можно отметить:

1. Вокальный цикл „К далёкой возлюбленной” представляет своеобразную музыкально-психологическую повесть, раскрывающую душевный мир героя, круг его мыслей и переживаний. Шесть песен Бетховен объединил общностью поэтического настроения, показал в них две образно-эмоциональные линии, необычайно созвучные образной сфере творчества композиторов-романтиков первой половины XIX столетия: светлые воспоминания о любимой и горечь

разлуки, одиночества в реальной действительности, стремления и надежды любящего сердца.

2. Посредством смен темпа, размера, лада композитор передаёт необычайно многогранные оттенки лирических настроений, изменчивых душевных состояний героя. Отсутствие драматических образов, резких контрастов, характерных для циклического произведения, объясняется авторской трактовкой темы: любовь и мечта о далёкой возлюбленной словно усиливают красочность образов окружающей действительности в восприятии героя, рождают в его душе восхищение образами природы, наслаждение красотой. Поэтому неудивительно, что заключительная песня цикла „перерастает” в своеобразный эпилог – гимн любви и природе.

3. Шесть песен неразрывно следуют друг за другом, завершающая песня-эпилог тематически родственна песне № 1. Подобное завершение цикла, создающее своеобразную арку, станет характерной особенностью Шумана (например, фортепианная постлюдия в вокальном цикле „Любовь поэта” интонационно сходна с мелодией фортепианной партии первой песни).

4. Композитор объединяет песни в единый цикл посредством присутствия одного героя, от лица которого ведётся рассказ, тем самым в произведение проникает элемент автобиографичности. Такой принцип станет характерным для творчества композиторов-романтиков первой половины XIX века, у которых вокальные циклы приобретают характер исповеди, дневника, „романа в письмах”.

5. Глубокое воплощение в цикле получает тема природы, выявляющая восторженное пантеистическое отношение к ней композитора. Природа для Бетховена – не только объект для создания живописных картин. Это выражение связи с душевной чистотой человека, с образами простой, естественной жизни в общении с природой. Неслучайно, в данном цикле образы природы присутствуют в каждой песне, так как композитор показывает богатый внутренний мир героя, его мечты и надежды, радости и страдания.

6. Образно-эмоциональное содержание песен косвенно отражается в ладотональном плане цикла, который продуман и

логично выстроен. Так, наиболее контрастны по характеру песни № 1 и № 2, а также № 5 и № 6. Этот контраст проявляется и в тональных отношениях: первая и вторая песни – Es-dur - G-dur, пятая и шестая – C-dur - Es-dur. Средние же песни цикла близки по характеру и не содержат тонального контраста, обе они написаны в тональности As-dur. Таким образом, и в ладотональном отношении песни так же представляют собой как бы замкнутый круг.

7. Бетховен не стремится следовать за каждым словом поэтического текста, не ищет полного совпадения слова и звука, как это будет в некоторых эпизодах вокальных циклов Шуберта и станет характерной чертой вокального творчества Шумана. Тем не менее, мелодии данного цикла способны реагировать на разные повороты текста, оттеняя его нюансы.

8. Весомую роль в песнях цикла Бетховен отводит партии фортепиано. Он трактует её как элемент, обладающий своим секретом выразительности, без которого невозможно существование художественного целого. Так, при сохранении и многократном повторении темы в песне № 1 композитор постоянно меняет фактуру сопровождения, передавая то светлые воспоминания о любви, то лёгкое раздражение, резкость, то скрытое чувство упоения любовью. Столь большой удельный вес инструментального сопровождения станет отличительной особенностью вокальных произведений Р. Шумана, а также Г. Вольфа, который называл свои вокальные произведения не „песнями”, а „стихотворениями” для голоса и фортепиано.

Таким образом, в цикле песен „К далёкой возлюбленной” Л. Бетховена воплотились черты, которые станут едва ли ни важнейшими в вокальных циклах композиторов-романтиков. Это: объединение песен единым образно-художественным замыслом, монологический характер, образ одинокого мечтателя, робость, застенчивость, душевная ранимость героя, его откровенность и искренность, а также многогранное раскрытие образов природы.

Литература:

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен / А. Альшванг. – М. : Музыка, 1966. – 634 с.
2. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1966. – 406 с.
3. Тарасов С. Некоторые актуальные вопросы песенного наследия Бетховена. – <http://www.beethoven.ru/node/157>
4. Хохловкина А. Вокальная лирика Бетховена / А. Хохловкина // Вопросы музыкознания. – Т. 2. – М. : Гос. муз. издат., 1956. – 562 с.

Грибинюк Анастасія

Студентка III курсу

Донецького музичного училища

Науковий керівник І.В. Кудрявцева

ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ОПЕРЕ МОРИСА РАВЕЛЯ „ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО” НА ПРИМЕРЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СЦЕН

Двадцатый век является веком нововведений в искусстве, связанных с радикальным изменением общественного сознания периода революций и мировых войн. Музыкальное искусство XX века наполнилось новаторскими идеями. Оно представляло собой коренной перелом во всех аспектах музыкального языка. Одной из особенностей музыкального языка нового века стало обращение композиторов к приемам полистилистики.

Полистилистика – это композиционная техника, которая представляет собой соединение в одном произведении нескольких стилевых моделей – в контрастном или взаимодополняющем соотношении. Полистилистика в широком смысле слова предполагает любое обращение к чужому стилю, независимо от того, есть ли дистанция между авторским материалом и заимствованным, или они сливаются в единый обогащенный авторский стиль.

Полистилистика в тесном смысле – это соединение различных стилевых пластов, которое предстаёт в двух своих разновидностях – коллажной и симбиотической [6].

Наиболее распространенными средствами полистилистики являются цитата, квазицитата и аллюзия.

Музыкально-текстовые цитаты – это „цитаты конкретных тем, заимствованных из классико-романтической или барочной музыки, создающие стилевой контраст” [6, 440]. Если цитата стиля распространяется на всё сочинение, такой приём называется стилизацией.

Квазицитата – это, по сути, имитация цитаты. В квазицитате может имитироваться как конкретный авторский стиль, так и исторический стиль.

Аллюзия (намек, шутка) так же является важным средством полистилистики. По словам А. Шнитке, „принципы аллюзии проявляются в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты – но не переступая её” [6, 444]. Как и цитата, аллюзия может действовать на разных уровнях. В связи с этим, это может быть аллюзия стиля, жанра, конкретного сочинения или его темы.

Объектом исследования послужили танцевальные сцены из оперы М. Равеля „Дитя и волшебство”, а именно Менуэт Кресла и Кушетки, Фокстрот Чайника и китайской Чашки и Вальс стрекоз.

„Размеренный и комичный” – такую характеристику дает Равель менуэту в сцене диалога Кресла и Кушетки. Как и в старинном менуэте, композитор соблюдает трехдольный размер, размеренный ритм и трехчастную форму. Поскольку Кресло и Кушетка персонажи весьма неповоротливые и неуклюжие – темп менуэта медленный (*lento maestoso*). Вместе с тем Равель насыщает музыку менуэта различными средствами выразительности, свойственными музыке XX века. Это диссонирующие интервалы и напряженные скачки в вокальных партиях сцены, которые не укладываются в традиционные признаки жанра менуэта. Следовательно, в данной сцене ощущается взаимодействие двух стилей – старинного, воссоздающего обстановку XV века и собственно стиля самого

композитора, что позволяет говорить о жанрово-стилевой квазицитате.

В сцене дуэта Чашки и Чайника Равель обращается к стилизации таких танцевальных жанров как фокстрот и регтайм. Сцена диалога Чашки и Чайника написана в трехчастной форме, в темпе *Allegro non troppo*, что присуще жанру медленный фокстрот. Так как Чайник является „американским” персонажем (об этом свидетельствует первоначальная задумка композитора вывести на сцену двух негров, танцующих регтайм, а так же тот факт, что вербальная партия Чайника написана на английском языке), то в его музыкальной характеристике явно прослеживаются черты жанра регтайм. Для него характерно подчеркнутое ритмическое несовпадение мелодии и аккомпанемента. В данном случае синкопированная мелодия звучит в вокальной партии Чайника, а аккомпанемент исполняет оркестр. Типичным для регтайма является и использование джазовых гармоний (альтерированных септаккордов побочных ступеней), наличие кластерных созвучий, модуляций в далекие тональности.

В эпизоде „Вальс Стрекоз” из сцены ночного Сада Равель обращается сразу к двум видам аллюзии – жанра вальс-бостон и темы Принцессы. „Вальс Стрекоз” написан в размере $\frac{3}{4}$, с указанием темпа *Valse lente* (132 удара в минуту). Форма вальса – трехчастная. Мелодия проходит в вокальных партиях определенных персонажей оперы (Стрекоза, Соловей, хор Лягушек). Фактурное решение эпизода, основанное на педали струнных инструментов (созвучие *des-a-c*) и волнообразных фигурациях, позволяет говорить о намеках на сцену с Принцессой из первой картины оперы.

Таким образом, опера „Дитя и волшебство” является кладезем полистилистических приемов. Так „Партитура „Дитя и волшебство” – это очень глубокий меланж стилей всех эпох от Баха до Равеля. Она находится между оперой и опереттой, прерываемой музыкой джаз-бенда. Первая и последняя сцены, если не вдаваться в детали, представляют собой соединение античного хора и мюзикл холла” (газета „Le Gauloise”) [1, 384].

Во всех танцевальных номерах оперы, избранных для исследования, композитор применяет такие приемы

полистилистики как квазицитата, стилизация и аллюзия. Такое соединение различных стилевых компонентов было продиктовано, с одной стороны, сюжетной канвой оперы, связанной с изображением предметов различных эпох, с другой же стороны – намеренное соединение нескольких несочетаемых стилей служит для воплощения иронии и гротеска.

Литература:

1. *Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля : [монография] / В. Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – С. 378–450.*
2. *Мартынов И. Морис Равель / И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 317 с.*
3. *Роллан-Манюель А. Морис Равель / А. Роллан-Манюель. – К. : Музична Україна, 1975. – 143 с.*
4. *Смирнов В. Морис Равель и его творчество / В. Смирнов. – Л. : Музыка, 1981. – 221 с.*
5. *Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: [монография] / В. Холопова, Е. Чигарева. – М. : Советский композитор, 1990. – 346 с.*
6. *Чигарева Е. Полистилистика / Е. Чигарева // Теория современной композиции: [учебное пособие]. – М. : Музыка, 2005. – С. 431–450.*
7. *Яворской В. История европейских танцев: [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://stardance.com.ua/archives/840>*

Суровцева Надія
Студентка III курсу
Донецької музичної академії ім. С.С. Прокоф'єва
Науковий керівник Т.В. Філатова

ДИАЛОГ СТИЛЕВЫХ ТРАДИЦИЙ В ГАРМОНИИ „ПРЕЛЮДИИ, ФУГИ И ВАРИАЦИИ” ДЛЯ ОРГАНА op. 18 СЕЗАРА ФРАНКА

Органное творчество Сезара Франка – одна из интереснейших страниц мировой органистики, открывающая этап подлинного романизма во французском органном искусстве, обозначенного тенденцией к преодолению академического консерватизма, к свободному прочтению устоявшихся традиций. Будучи виртуозным исполнителем-импровизатором и интерпретатором органной музыки ушедших эпох, Франк создал большое количество талантливейших жанрово неоднородных органных опусов, в которых органично сплелись стилевые черты различных творческих поколений. Подобного рода тенденция к активному взаимодействию музыкальных языков прошлого и настоящего стала характерной приметой индивидуального почерка композитора-романтика, объединившего в своем органном творчестве баховский интеллектуализм и романтическую эмоциональную открытость.

Главным фактором формирования творческих приоритетов С. Франка – композитора и одновременно литургического органиста – стал профессиональный контакт с инструментом, предполагающий изучение огромного массива духовного, церковного репертуара, который веками накапливался в истории органа, глубокое познание их гармонического мышления, методов, приемов. Однако в отличие от музыкальных мастеров барочного времени, которые были ориентированы главным образом на традицию органного исполнительства, Франк, как и большинство его современников, обращаясь к тембру этого инструмента, выводит его из обиходной храмовой среды в сферу концертно-преподносимую. Симптоматично, что вместе с этим, в данную творческую лауну с тенденциями своего времени

попадает целая вереница жанров, актуализированных в эпоху романтизма.

Такая противоречивость творческих импульсов привела к известной стилевой амбивалентности композиторской органной практики С. Франка, предстающих довольно широко как в совокупности и взаимодействии признаков романтической и барочной эпох, так и в противостоянии друг другу. Доминирование одной из групп видится невозможным, так как именно в диалоге стилевых традиций состоит вся сущность органного почерка композитора, особенность и самобытность его мышления.

Триптих „Прелюдия, fuga и вариация” op. 18 *h-moll* был написан С. Франком в ранний период творчества – между 1860 и 1862 г.г., когда стилевые предпочтения композитора только складывались. Данное произведение интересно, прежде всего, новаторской трактовкой традиционного баховского цикла прелюдия-fuga, рамки которого раздвинуты за счет включения жанра более позднего происхождения – вариации.

Идея объединения прелюдии, fugи и вариации по-своему уникальна. Такая попытка слияния существенно обновляет традиционную парную жанровую модель „прелюдия – fuga” и представляет новую триаду, объединяющую полифонический цикл барочного типа с фигурационной вариацией. Главными факторами, позволяющими сохранить целостность нестандартного цикла, являются: типично романтический прием монотематизма и общая драматургия тональных планов (прелюдия *h-moll – fis-moll*, fuga *h-moll*, вариация *h-moll – H-dur*).

Итак, изначально, на уровне циклического объединения жанров и форм очевидно переплетение разных эпох, каждая из которых представляет композитору арсенал свойственных ей музыкально-выразительных средств, подразумевающих определенные смысловые подтексты. Речь идет о взаимодействии элементов, характерных для двух периодов музыкального искусства: барокко и романтизма.

Апелляция к барочной стилистике выражена и на тонально-семантическом уровне. Композитор избирает в качестве основной тональность *h-moll*, оживляющую целый шлейф

ассоциаций, связанных главным образом с воплощением образа скорби. Это видится не случайным, ибо именно в таком семантическом амплуа тональность *h-moll* предстает в Высокой мессе и в „Страстях по Матфею” И.С. Баха.

На морфологическом уровне в „Прелюдии, фуги и вариации” с одинаковой проявленностью выступают приметы обеих гармонических систем. Признаками барочного гармонического мышления в данном цикле можно назвать консонантность, преимущественную терцовость интервальной структуры вертикали, усложненную применением вводнотоновой, альтерационной, модуляционной хроматики и обилием неаккордовых звуков различных видов. В ладовом отношении очевидным становится использование семиступенной диатонической мажоро-минорной системы с четко выраженным центральным ладовым элементом, „разбавленной” рудиментарными элементами модальности (горизонтальный показ звукоряда). Говоря о тональном движении, отметим главенство полного оборота типа $t - s - t - D - t$, претендующего на роль основной функциональной формулы показа тональности, наличие простой драматургии тонального плана, использование тонического и доминантового органного пункта. При этом осуществление тонального движения происходит путем обхода ступеней лада с возвращением к центральному элементу, в завершении поданному в виде тонического трезвучия с пикардийской терцией, дополнительными же средствами развития уместно считать многочисленные нисходящие диатонические секвенции. Модуляционная техника в тональности ближайшего родства выполняется через общий аккорд. К данному списку барочных примет прибавим включение музыкально-риторических фигур и пребывание в определенном эмоциональном состоянии (аффекте).

Романтическая гармония представлена в произведении меньшим количеством элементов, обладающих, однако, большим удельным весом. Перечислим их: колористическое сопоставление одноименных тональностей; колористическая роль фигурации аккорда; изредка встречающаяся многотерцовая структура вертикали; развертывание построения, основанного на

диссонансах с избеганием тонического аккорда („парящая” тональность); особые лирические интонации и мелодические линии; усложнение и разнообразие фактуры; оркестровость звучания инструмента.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что „Прелюдия, фуга и вариации” для органа ор. 18 Сезара Франка – сочинение, оригинальное по своей концепции и особенностям ее воплощения, демонстрирующее свободу автора в оперировании атрибутами различных стилевых потоков, что несомненно обуславливает неповторимость манеры его индивидуального почерка. Амбивалентность гармонического языка композитора-органиста, творившего в эпоху романтизма и высоко ценившего музыкальное наследие барокко, заключается прежде всего во взаимодействии стилевых традиций прошлого – настоящего, как предвосхищения направления неоклассицизма, обеспечивающего непрерывность связи между хронологически удаленными музыкальными эпохами.

Литература:

1. Кривицкая Е. История французской органной музыки. Очерки / Е. Кривицкая. – М. : „Композитор”, 2010. – 336 с.
2. Кривицкая Е. Сезар Франк / Е. Кривицкая // Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков [учебное пособие] / [ред. Т. Воинова, Е. Кривицкая]. – М. : Музиздат, 2008. – 840 с.
3. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие / Р. Роллан. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 4. – 254 с.
4. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – СПб. : Лань, 2003. – 544 с.
5. Холопов Ю. Гармония эпохи барокко / Ю. Холопов // Гармония. Практический курс. – М. : Композитор, 2003. – Ч. I. – 472 с.

Єкімова Карина
Студентка V курсу
Донецької музичної академії ім. С.С. Прокоф'єва
Науковий керівник О.А. Шуміліна

КОНЦЕРТНАЯ СИМФОНИЯ ДМИТРИЯ БОРТНЯНСКОГО: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ АТТРИБУЦИИ

При знакомстве с малоизвестными симфониями, написанными в конце XVIII ст., мы ожидаем увидеть в них классическую модель сонатно-симфонического цикла, знакомую нам из творчества Гайдна и Моцарта. Но иногда наши ожидания не оправдываются. Так случилось и при знакомстве с Концертной симфонией Си-бемоль мажор Дмитрия Бортнянского (1751-1825) – украинского композитора, который учился в Италии и работал в России.

Концертная симфония была написана Бортнянским в 1790 году, когда европейская симфоническая музыка достигла своих вершин: уже были написаны три последние симфонии Моцарта (1788), позже, в 1791-1792 г.г., появился первый цикл Лондонских симфоний Гайдна. Но Концертная симфония во многом отличается от классических симфоний и сейчас воспринимается как произведение, написанное в стиле прошлых времен, с отставанием минимум на пол столетия. В данной работе выявляются причины этого явления.

Целью публикации является раскрытие композиционных особенностей и жанровых черт Концертной симфонии Дмитрия Бортнянского. В задачи входит следующее:

- проанализировать композиционную структуру каждой из частей Концертной симфонии, с учетом норм формообразования, присущим жанрам симфонии и сольного инструментального концерта;
- совершить анализ особенностей тематизма, установленных его жанровой природой;
- обозначить особенности организации цикла, а также выяснить степень влияния на Концертную симфонию Бортнянского композиционных идей оркестровых жанров

западно-европейской музыки XVIII ст. (сольный инструментальный концерт, *concerto grosso*, оперная увертюра).

Теоретической базой исследования послужили работы, связанные с функционированием оркестровых жанров в западно-европейской музыке XVIII столетия, посвященные вопросам стиля, драматургии, развития жанра симфонии и т.д. Это труды Ливановой, Холопова, Бобровского, Арановского, Друзкина и других.

Основные положения, взяты из вышесказанных работ – что касается драматургии, структуры, композиционных и семантических функций частей циклических форм, относительно системы формальных и семантических примет обозначенных функций в жанре симфонии, строения концертной формы, в связи с многоаспектностью формы, а также функциональным назначением частей цикла дали существенную помощь в разборе текстов избранной для анализа Концертной симфонии Бортнянского.

Рассмотрение формообразующих процессов привело нас к анализу тематизма и его природы. Поэтому следует отметить теоретический материал, который стал базовым для этой части анализа.

Концертная симфония Бортнянского анализировалась по партитуре, составленной на основе рукописных оркестровых голосов (оригинал храниться в Российской национальной библиотеке, Санкт-Петербург) и напечатанной в издательстве „Музыка” в 1976 году.

Знакомство с Концертной симфонией Бортнянского показало, что она написана в итальянском стиле и национальное начало в музыке практически не выявляется. В Концертной симфонии Бортнянского объединились классическая стройность формы и уравновешенность ее разделов, воплотилась классическая образность. Композитор полностью опирался на современную западно-европейскую технику и стиль европейской музыки эпохи раннего классицизма, что было вызвано вкусами заказчиков музыки, в прочем это не лишает произведение творческой ценности.

В Концертной симфонии композитор опирается на традиции инструментальных жанров наиболее раннего времени

(когда появилась эта жанровая разновидность), на основе которых со временем была сформирована классическая симфония.

В драматургии симфонии можно проследить превосходство концертности над симфоничностью.

Сложность партий данного произведения свидетельствует о том, что музыкальное исполнительство в столице Российской империи находилось на довольно высоком уровне и не уступало европейским столицам.

Итак, Концертная симфония Дмитрия Бортнянского является примером сонатно-симфонического цикла ранне-классической эпохи и характеризует Бортнянского как универсального композитора, который плодотворно работал не только в духовных, но и в светских жанрах.

Литература:

1. Ковалёв К. Бортнянский / К. Ковалёв. – М. : Молодая гвардия, 1998. – 304 с.
2. Рыцарева М. Композитор Бортнянский. Жизнь и творчество / М. Рыцарева. – Л. : Музыка, 1979. – 256 с.

Білодід Антоніна

Аспірантка Національної музичної академії України

ім. П.І. Чайковського

Науковий керівник О.Л. Зосім

„STABAT MATER” І. ЩЕРБАКОВА: ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

„Stabat Mater” представляє собою жанр католицької духовної музики (секвенція, гімн), який розвивався протягом семи століть. У цій музиці, написаній на канонічний латинський текст, розкривається тема материнської скорботи, жертвності, любові і смерті, страждання та співстраждання. На сьогоднішній день композиторами написано близько 8000 творів на текст

„Stabat Mater”. У західному музикознавстві на сьогодні є багато робіт, присвячених розгляду цього жанру: дослідження К.Г. Біттера [4], де проаналізовано близько 100 творів, які автор поділяє на хорали-гімни, літургічні концерти, кантати та ораторії, праця Ю. Блюме [5], у якій розглянуто еволюцію „Stabat Mater” у європейській традиції. У цих роботах вказуються дати написання, розповідаються історії створення, вказується виконавський склад, належність до певної школи та напрямку.

„Stabat Mater” є предметом досліджень сучасних російських та українських вчених. У 2006 році було захищено три дисертації на тему „Stabat Mater” – одна в Україні (О.В. Беркій) і дві у Росії (М.Ю. Кушпільова і Н.Г. Іванько). Н.Г. Іванько простежує історію створення „Stabat Mater”, її будову, формування жанрової моделі в богослужінні і в композиторській творчості та у концертній практиці [2]. М.Ю. Кушпільова аналізує канонічний текст „Stabat Mater”, особливості його поезики і символіки, але зосереджується переважно на композиторських зразках ХХ і ХХІ ст. (твори Ф. Пуленка, К. Шимановського, К. Пендерецького, А. Селфа, Ф. Ферко, В. Пальчуна, Дж. Паттена) [3]. У дисертації О.В. Беркій „Stabat Mater” розглядається з точки зору жанру по епохам [1].

„Stabat Mater” як жанр католицької богослужбової музики має тривалу історію. Текст „Stabat mater” увійшов у літургічні книги, де за ним закріпилися відповідні мелодії. Створена у ХІІ – ХІІІ ст., у час особливого духовного піднесення, поема-молитва увійшла до католицького богослужіння наприкінці ХV ст. Секвенцію „Stabat Mater” приписують різним авторам – Бернарду Клервоському, Іннокентію ІІІ, Іоанну ХХІІ, Григорію ХІ, Бонавентурі, але найчастіше серед її творців називають францисканського монаха Якопоне да Тоді. У поемі середньовічного автора, яка налічує 20-ти трирядкових строф, описуються страждання Ісуса Христа і співстраждання Марії. „Stabat Mater” є незмінним образом у католицькій музиці. Материнська та християнська сторона її розкривається в сцені на Голгофі під хрестом. Її образ залишається взірцем віри навіть тоді, коли сподіватись ні на що. В передсмертні роки Христос

довіряє Марії піклування про нього. За змістом „Stabat Mater” є типовим прикладом жанру *planctus* (плачу Богородиці, що стоїть під хрестом), який був широко розповсюджений у Середні віки в літературі і музиці.

Класичні „Stabat mater” ми знаходимо у майстрів епохи Відродження – Жоскена де Пре (бл. 1440 – 1521) і Дж. Палестрини (бл. 1525 – 1594). Авторами найбільш відомих зразків „Stabat mater” у XVIII ст. були патріарх неаполітанської оперної школи А. Скарлатті та Дж. Перголезі. Великі багаточастинні кантати для солістів, хору, оркестру (а іноді й органу) ми знаходимо у творчості Й. Гайдна (1767), а пізніше, в XIX ст. – у Ф. Шуберта (1816), Дж. Россіні (1832), Дж. Верді (1897), А. Дворжака (1876-1877) та багатьох інших. Серед цікавих, високохудожніх і досконалих, самобутніх „Stabat mater” у XX ст. можна назвати твори К. Шимановського (1926), Ф. Пуленка (1950), К. Пендерецького (1963-1965), А. Пярта (1985).

У другій половині XX ст. з’являється багато національних моделей цього культового жанру, демонструючи невичерпні можливості постмодерністичного композиторського мислення. Наприкінці XX ст. українські композитори також звернулися до тексту середньовічної секвенції. Серед них – Д. Киценко (1989), І. Щербаков (1992), М. Шух (1999), Г. Немировський (1994), Б. Сегін (2002-2003), Г. Гаврилець (2002). Кожен з цих композиторів по-своєму трактує текст середньовічної молитви, але всі вони поєднують світові традиції написання з культом жіночого начала, який є притаманним для українського менталітету.

Ігор Володимирович Щербаков (1955) – сучасний український композитор, професор кафедри композиції Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Ігор Щербаков одним з перших композиторів в Україні в останній чверті XX століття звернувся до духовної тематики, яка довгі роки була під заборонаю. Композитор сьогодні багато працює у сфері духовної музики, вона близька йому своїми християнськими ідеалами, темами, образами. До духовних творів Ігоря Щербакова належать: „Покаянний стих” для скрипки та струнного оркестру (1990), Камерні симфонії № 2

„ARIA PASSIONE” (1991) та № 3 „ARIA PASSIONE-2” (2000 – з солюючим альтом), кантата для жіночого хору a cappella „Stabat Mater” (1992, редакція для мішаного хору – 2003), „Agnus Dei” для 4-х флейт, ударних і органу (1996), „Богородице Діво, радуйся” для мішаного хору a cappella (1998). „Stabat Mater” І. Щербакова виконувався лише один раз 1988 року жіночим складом хору (тоді цей твір був написаний для цього складу) Московського оперного театру „Гелікон”.

У своєму творі „Stabat Mater” І. Щербаков до традиційного тексту долучає ще один жанровий різновид пасійної музики: „Сім слів Христа на хресті”. Останній включає сім коротких євангельських фраз, що були вимовлені Ісусом під час його розп'яття. Фрази виконуються в християнському богослужінні в Велику п'ятницю, коли згадується розп'яття Ісуса. Тема останніх слів Ісуса стала основою ряду музичних творів Г. Шютца, Й. Гайдна, С. Меркаданте, С. Франка, С. Губайдуліної, Дж. Мак-Міллана.

Семантика семи слів цих є немов продовженням тексту „Stabat Mater”: „Під хрестом же Ісуса стояла Його мати, то каже до матері: Жено! Оце, син Твій! Потім каже до учня: Оце мати твоя! І з тієї години учень той узяв її до себе. Потім, знаючи Ісус, що все довершилось, щоб збулося Писання, проказує: прагну! Тут стояла посудина, повна оцту. Вояки ж, губку оцтом наповнивши, і на тростину її настромивши, піднесли до уст Його. А коли Ісус оцту прийняв, то промовив: Звершилось! Під хрестом стояла мати Його”. Таким чином композитор робить акцент більше на оповіданні про Сина, ніж на стражданнях матері. Текст семи слів Христа композитором написано українською мовою, але в авторській примітці вказано: „Текст читати мовою, зрозумілою в залі”.

У своєму творі композитор використовує лише перші 4 з 20 терцин, тобто лише оповідальний момент тексту, після чого знову повторює 1-у терцину, додаючи слова семи слів Христа на хресті українською мовою. Композитор використовує мотетну форму з елементами репризності, що відповідає його творчому задуму.

З перших рядків одразу відчувається зв'язок „Stabat Mater” І. Щербакова і „Stabat Mater” К. Пендерецького. Це проявляється

як у виконавському складі (обидва твори написані а cappella), так і у використанні в початковій інтонації висхідної секунди. Але якщо у К. Пендерецького початкова інтонація повторюється кілька разів, то у І. Щербакова мелодія рухається по півтонах вгору.

Поступово у І. Щербакова секундові інтонації змінюються на висхідні терції, часто застосовуються півтонові оспівування звуку „до”. Перемінний розмір, гострі секунди створюють колосальну напругу. Кульмінація першої терцини припадає на слово „Filius” („Син”). Це підкреслено динамікою (fff), інтонаціями *lamento*.

Кульмінація четвертої терцини тексту припадає на слова „*nati roenas inclyti*” („муки прославленого Сина”), що підкреслює основний задум твору: акцент у „*Stabat Mater*” І. Щербакова поставлено не на образі Матері, а на образі Сина.

У двадцятому такті твору знову з’являється текст першої терцини і знову повертається початкова інтонація „*Stabat Mater*”. На цьому фоні починається звучати текст семи слів Христа на хресті. Тим самим композитор підкреслює, що основний акцент зроблено на образі Ісуса Христа. Слід відмітити, що ця ідея не була новою. Ф. Шуберт у своїй німецькій „*Stabat Mater*” на текст Г. Клопштока також змістив смислові акценти з образу Матері, як семантичного „центру”, до образу Ісуса, що ми бачимо вже з першої строфи, де замість „Стояла скорботна Мати біля хреста ...” йде текст „Ісус Христос висить на Хресті, стікаючи кров’ю”

У своєму творі „*Stabat Mater*” І. Щербаков поєднує традиції жанру з новими формами інтерпретації класичного тексту. Поєднання двох жанрів пасійного змісту в одному творі розширюють класичні рамки „*Stabat Mater*”, що сформувалися у європейській традиції і розкривають нові горизонти для сучасних інтерпретацій середньовічної секвенції.

Література:

І. Беркій О.В. Stabat mater в аспекті жанрово-стильової динаміки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : 17.00.03 / О.В. Беркій. – Львів, 2006. – 20 с.

2. *Иванько Н.Г. Stabat Mater в богослужении и композиторском творчестве (к проблеме жанровой модели) : автореф. дисс. на соискание уч. степ. канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н.Г. Иванько. – Ростов-на-Дону, 2006. – 23 с.*
3. *Кушпилева М.Ю. Претворение текста Stabat Mater в духовной хоровой музыке: история и современность : автореф. дисс. на соискание уч. степ. канд. искусствоведения : 17.00.02 / М.Ю. Кушпилева. – Магнитогорск, 2006. – 21 с.*
4. *Bitter K.H. Eine Studie zum Stabat Mater / K.H. Bitter. – Leipzig : R. Seitz, 1883. – 92 s.*
5. *Blume J. Geschichte der mehrstimmigen Stabat-Mater-Vertonungen / J. Blume. – München-Salzburg, 1992. – B. I. – 285 s., Bd 2. – 164 s.*

Янь Чжихао

Студентка V курсу

Донецької музичної академії ім. С.С. Прокоф'єва

Науковий керівник С.А. Муравйова

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ФАНТАЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

Фортепианное творчество Ф. Мендельсона представляет собой значительный этап в истории романтической инструментальной музыки. Глубокая содержательность, поэтичность, новизна образного строя, создание новых жанров и своеобразная трактовка жанров классических, оригинальные пианистические приемы и задачи – все это определило историческую и художественную ценность фортепианной музыки композитора.

Особую жанровую группу в инструментальном наследии Мендельсона составляют фантазии. Они написаны для фортепиано, репрезентируют разные периоды творчества композитора (op. 15 – 1827, op. 16 – 1829, op. 28 – 1833).

Одновременно, генетически связанные с импровизацией, они концентрируют в себе многие новаторские искания в области формы, драматургии.

Вместе с тем, работы, в которых бы освещались вопросы, связанные с развитием данного жанра в творчестве Ф. Мендельсона, фактически отсутствуют в отечественном музыкознании, что и обуславливает актуальность выбранной темы.

Цель работы – выявить особенности трактовки жанра фантазии в творчестве Ф. Мендельсона.

Достижение поставленной цели требует решения следующих задач:

- охарактеризовать жанр инструментальной фантазии в историческом и теоретическом аспектах;

- проанализировать фантазии Мендельсона с точки зрения их образно-тематического и композиционно-драматургического решения.

В работе рассматривается история жанра фантазии, дается исторический экскурс в жанр инструментальной фантазии XVI–XVIII веков. Так, особым вниманием жанр фантазии пользовался у композиторов-романтиков – Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Ф. Листа, И. Брамса. Форма произведений данного жанра довольно разнообразна. Многие фантазии трактуются как виртуозные концертные пьесы, материал которых подвергается свободному вариационному развитию (Фантазия для фортепиано Ф. Листа на темы из оперы „Дон Жуан” В.А. Моцарта, „Фантазия на русскую народную тему” для струнных с оркестром Н. Римского-Корсакова). Встречаются также фантазии, родственные по строению сонатно-циклической и сюитной форме (фантазия для фортепиано Р. Шумана C-dur). Их композиционная организация характеризуется синтезом элементов различных музыкальных форм в рамках одночастной композиции.

Фантазия op. 15 имеет программный подзаголовок „The Last Rose of Summer”. Она основана на ярком контрастном тематизме и изложена в свободной одночастной форме с элементами рондо.

Быстротечность, стремительность смены настроения при тонкой нюансировке, умение ярко передать различные эмоциональные переходы подчеркивают в этом произведении жанровые черты фантазии.

Фантазии ор. 16 озаглавлены композитором „Three Fantasies or Caprices”. Это три яркие разнохарактерные пьесы самостоятельные по форме.

В наиболее концентрированном виде как новые, так и традиционные особенности жанра фантазии представлены в фантазии ор. 28 – одном из популярнейших сочинений композитора.

Фантазия ор. 28 развивает многие черты, свойственные старинным фантазиям, а именно: широкое использование пассажных форм изложения, виртуозные вкрапления в тематическое развертывание, отклонения от нормативной композиционной схемы, контрастное сопоставление эпизодов, отличающихся по фактурным, динамическим, метроритмическим признакам. Присутствует в большинстве образцов инструментальной фантазии и виртуозность изложения, а сами приемы изложения, применяемые Мендельсоном в Фантазии ор. 28, во многом предвосхищают оркестральный тип письма, который станет показательным и для Ф. Листа и романтического пианизма в целом.

Производность всех тем первой части фантазии от песенной темы дает основание говорить о кристаллизации *монотематического* принципа. Монотематическое развитие способствует целостности образа и разделов сонатной формы. Это усиливает контрастность противопоставления образов эмоционально-психологического типа, раскрывает характерные для романтизма образы в их свободной смене и контрастных сопоставлениях.

Форма Фантазии ор. 28 Мендельсона совмещает в себе трехчастный цикл, аналогичный классическому сонатно-симфоническому циклу, но своеобразно трактованный: *Con moto agitato – Allegro con moto – Presto*. Это позволяет говорить, о сочетании в фантазии признаков цикличности, сонатности и рондальности. Так, Первая часть совмещает функции первой части сонатно-симфонического цикла, медленной части и эпизода вместо разработки, *Allegro* – выполняет роль скерцо, а *Presto* – репризы, заключительного раздела – финала и коды. Вариационность же предстает в концентрированном виде в разделах сонатной композиции и в рассредоточенном – в

монотематической организации Первой части произведения. Все эти черты указывают на предвосхищение Мендельсоном формы синтетического типа, рождение которой принято связывать с именем Ф. Листа.

Фантазии Ф. Мендельсона открывают новую страницу в истории жанра. Не отказываясь от традиций трактовки данного жанра предшественниками, композитор наполняет его новыми чертами, предвосхищая многочисленные открытия романтиков в области формообразования, стилистики, драматургической организации, преломления песенного начала, фактурной красочности.

Литература:

1. Канчели М.А. Крупная одночастная форма в зарубежной музыке XIX и начала XX века / М.А. Канчели // *Вопросы теории музыки: [сб. статей]. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 2. – С. 153–172*
2. Назайкинский Е.В. *Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.*
3. Палажченко И.Р. *Инструментальная фантазия XVII – XVIII (генезис и пути развития) : [автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения] / И.Р. Палажченко. – М., 1992. – 24 с.*
4. Стрижевская А. *Специфика жанра фантазии „добаховской эпохи” / А. Стрижевская // Восток – Запад: культура и цивилизация : [сборник статей]. – Одесса : Астропринт, 2004. – С. 445–449*
5. *Фантазия // Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – С. 570*
6. Цытович Т.Э. *Музыка Австрии и Германии XIX века : учеб. пособие / под. ред. Т.Э. Цытович. – М. : Музыка, 1975. – Кн. 2. – 510 с.*

Янко Аліна
Магістр Донецької музичної академії
ім. С.С. Прокоф'єва
Науковий керівник Н.Г. Данченко

ТВОРЧЕСТВО ФИЛИПА ГЛАССА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МИНИМАЛИЗМА

Минимализм – один из важнейших творческих принципов современной культуры, заключающийся в поисках рациональной, конструктивной, экономной организации музыкального произведения, результатом которого является усиление адаптивной, релаксирующей функции музыкального искусства. Как культурный феномен минимализм прошел в своем развитии три фазы – „экспериментальная школа” Дж. Кейджа, так называемый „классический минимализм”, сформированный в творчестве американских композиторов 60-х – 70-х годов, и постминимализм.

Именно „классический минимализм”, стал наиболее репрезентативным явлением американской музыкальной культуры, особенности которого были восприняты многими иными национальными школами. Его чертами являются медитативность, растворение в одном эмоциональном состоянии, бесконечная оstinатность. Так же минимализму свойственна простота и единообразие форм, творческое самоограничение художника. Типичными чертами минимализма принято считать отказ от субъективности, эмоциональности, конфликта.

Минимализм берет свое начало в изобразительном искусстве США конца 50-х годов, получая распространение в других творческих сферах в последующие десятилетия. Данное направление изучается в рамках искусствознания, музыковедения, истории и теории архитектуры и дизайна. На протяжении всего периода своего существования, минимализм открывает новые смыслы и горизонты понимания.

Первым, кто использовал термин *minimal art*, был профессор Р. Уолхейм. В своей диссертационной работе В. Хлопотникова указывает на то, что данный термин появился

впервые на страницах январского выпуска „Arts Magazine” в статье об искусстве „Дада и анти-дада” опубликованной в 1965 году [9, 11].

На сегодняшний день количество статей и рецензий, освещающих те или иные грани минимализма представляется неисчерпаемым. Особый интерес вызывают теоретические работы самих композиторов-минималистов, в числе которых следует выделить сборник очерков С. Райха, в частности, его эссе „Music as a gradual process”, написанное в 1968 году и считающееся манифестом музыкального минимализма [11].

Активный и постоянно возрастающий интерес к минимализму наблюдается в музыковедении. На иностранных языках по данной проблематике существует обширная литература – работы Д. Сузуки [7], К. Поттер [10], Р. Шварц [12], и др. Из работ, доступных на русском и украинском языках, следует отметить исследования Д. Андросовой [1], М. Катунян [3], П. Поспелова [6], И. Крапивиной [4], А. Кром [5].

Одним из ярких представителей минимализма является Филип Гласс – выдающийся американский композитор, широко известный за рубежом¹. На Западе его творчество – предмет постоянного внимания исполнителей, слушателей и исследователей. Однако для Украины музыка данного композитора остается неизведанной. Ограниченное исполнение произведений Ф. Гласса в Украине, малоизученность данного материала в контексте исполнительства и недостаточное аналитическое внимание к музыке минимализма определяет *актуальность* изучения поставленной проблемы.

Значительную роль в формировании музыкального стиля Ф. Гласса, сыграла опора на музыку внеевропейской традиции, в частности, индийскую. Композитор длительное время жил в Индии, а также учился у индийских музыкантов Равви Шанкара и Алла Ракха.

¹Согласно газете „The Telegraph”, которая составила список из 100 ныне живущих гениев в области науки, политики, искусства и предпринимательства (данные международной компании Creators Synectics) Филип Гласс занимает девятое место. Его музыку журнал „Limelight Magazine” называет „голосом планеты Земля XX века” [8].

Проявления минималистских тенденций в творчестве Ф. Гласса изучаются на примере некоторых фортепианных произведений.

В пьесе „Открытие” (Opening) из фортепианного цикла „Работы Гласса” (Glassworks), а также „Метаморфозе № 1” из одноименного цикла пьес для фортепиано нашли отражение такие черты минимализма как бесконечная, погружающая в транс, остигатность, отсутствие традиционного драматургического профиля, характеризующегося причинно-следственными связями и принципом контраста, наличие признаков медитативности, растворения в одном эмоциональном состоянии. Композитор использует репетитивную технику, которая выражается в неотъемлемом присутствии кратких ритмических структур, формы non-stop. Ритмические фигурации достаточно разнообразны. Однако чаще всего композитор использует сочетание триолей с восьмыми длительностями в басу, что передает движение по кругу. Статическая трактовка гармонии – одна из характерных черт минималистской музыки. В выше названных сочинениях гармония, в основном, сводится к последованию главных тональных функций. Данные гармонии несут в себе новое восприятие времени, в котором образ бытия трактуется в некотором „метаизмерении”, где время и масштаб становятся относительными перед единством мира.

О новом музыкальном хронотопе современной музыки Н. Герасимова-Персидская пишет: „Все то, что являло сущность предшествующего высокого искусства, теперь становится неактуальным. Происходит не просто исчезновение этой модели, а сознательный отказ от нее <...> эта музыка вне страстей – как трагических, так и экзальтированно радостных <...> отсутствие векторности, направленности к окончательному завершению” [2, 270]. Автор не рассматривает в данном высказывании музыку композиторов-минималистов, однако ее основные принципы и идеи, безусловно, находятся в русле намеченной тенденции.

Литература:

1. Андросова Д.В. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

- мист. : спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Дар'я Володимирівна Андросова. – К., 2005. – 17 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / Н. Герасимова-Персидская. – К. : Дух і літера, 2012. – 407 с.
3. Катунян М.И. Минимализм и репетитивная техника. „Новая простота” / М.И. Катунян // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова ; редкол.: А.С. Соколов, Ю.Н. Холопов, Т.С. Кюрегян и др. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.
4. Крапивина И.В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме : автореф. дис. канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 „Музыкальное искусство” / Ирина Владимировна Крапивина. – Новосибирск, 2003. – 20 с.
5. Кром А. „Классическая фаза” американського минимализма : автореф. дис. на соиск. научн. степ. докт. искусствовед. : спец. 17.00.02 „Музыкальное искусство” / Анна Евгеньевна Кром. – Нижний Новгород, 2011. – 21 с.
6. Поспелов П.Г. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки / П.Г. Поспелов // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 74–82.
7. Судзуки Д., Кацуки С. Основы Дзэн-Буддизма. Практика Дзэн / Дайсэцу Судзуки, Сэкида Кацуки. – Бишкек : МП „Одиссей”, 1993. – 672 с.
8. Top – 100 „живых гениев” / „The Telegraph” [Электронный ресурс] // Режим доступа к статье : <http://www.telegraph.co.uk>
9. Хлопотникова В. Эстетика американского минимализма : автореф. дис. на соиск. научн. степ. канд. философских наук : спец. 09.00.04 „Эстетика” / Вера Николаевна Хлопотникова. – Москва, 2010. – 24 с.
10. Potter K. *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* / Keith Potter. – N.Y. : Cambridge University Press, 2000. – 389 p.
11. Reich S. *Writings on Music 1965-2000* / Steve Reich. – Oxford University Press, 2004. – 272 p.
12. Schwarz R. *20th-century composers. Minimalists* / Robert Schwarz. – London : Phaidon Press Limited. – 1996. – 238 p.

Проблеми музично-виконавського мистецтва

Коломієць Юлія

*Студентка III курсу музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
Науковий керівник Л.В. Гонтова*

„ГАМАЮН, ПТИЦА ВЕЩАЯ...” О РОЛИ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В ПОЗДНИХ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ Д. ШОСТАКОВИЧА

*„В ночи, когда уснет тревога,
и город скроется во мгле,
О сколько музыки у бога,
какие звуки на земле!”*

Александр Блок

Позднее творчество Д. Шостаковича представляет собой особый стилевой пласт, отмеченный углубленностью, философичностью, автобиографическим тоном высказывания. Особенно интересным представляется эволюция выразительных средств в аспекте связи музыки и слова.

Слово, как отмечают исследователи творчества Шостаковича, формировало так называемый литературный слух юного композитора. По мнению А. Архангельского, музыка раннего Шостаковича „следует именно за словом революции... сама музыка выступает в роли скромницы, которая пытается в меру своих способностей подражать музыке улиц и людской стихии”.

Однако мы понимаем, какой долгий путь пройдет слово в музыке Шостаковича, имея в виду экспериментальный „Нос”, еще более „Леди Макбет Мценского уезда”, где слово уже служит многомерному анализу человеческой личности. Понятно, почему на раннем этапе творчества композитор игнорирует жанр вокального цикла – пока для него неактуальны его возможности.

И только в 1942 г., лишенный возможности писать оперы, он обращается к вокальному циклу, чтобы более его не покидать. Теперь он не рвется навстречу всем звукам жизни, слову, как в раннем периоде. Напротив, даже известные стихи приобретают новое, нередко отрешенное и странное звучание, а музыка помогает погрузиться в каждое слово и не служит скромно поэзии, а выполняет иные функции. Он ставит перед собой задачу не иллюстрировать стихи конкретного автора, а переплести музыкальную вербальность с вербальностью поэта. Вокальные циклы становятся характерными именно для позднего периода творчества, где на первый план выходят так называемые ключевые темы: судьба художника, роль поэта, судьба народа, сомнительный тезис о единстве народа и интеллигенции. Но что еще более важно, это необычайная закрытость, отъединенность образного мира музыки позднего Шостаковича. Вот как писал об этом периоде Генрих Орлов: „Создатель монументальных симфонических полотен замыкается в рамках камерности – квартетов и вокальных циклов... Он уже не жил – он умирал – физически, из-за тяжелой неуклонно прогрессирующей болезни, и духовно, ибо мало что из прежнего занимало его ум. Столь изобретательный в подборе поэтических текстов, он сказал об этом в центральной части 14 симфонии словами Г. Аполлинера:

А небо, лучше не смотреть –
Я небу здесь не рад... День кончился.
Лампа над головою горит, окруженная тьмой.
Все тихо. Нас в камере только двое:
я и рассудок мой”.

Предметом изучения в вокальных циклах Шостаковича являются проблема жанровости, интонационной цельности циклов в связи с обогащением музыки и поэзии, подтекст и принципы его анализа и другие. Однако ряд музыковедов обращает внимание на недостаточную изученность вокального творчества, например, А. Кремер в диссертации о вокальных циклах. В этой работе подчеркивается многофункциональность вокальной и фортепианной партии, подвижность их роли, что

служит раскрытию подтекста стиха и вместе с тем – авторскому голосу Шостаковича. Опираясь на это и другие исследования, обозначим **и проблему нашей работы**. Она заключается в рассмотрении **конкретных функций фортепианной партии на примере вокальных циклов на ст. А. Блока (1967) и М. Цветаевой (1973)**. В этих циклах проявляется необычайная углубленность, значимость поэтического слова, подчеркнуто замедленное, почти остановленное время – действительно разговор со своим рассудком, со своей душой. Ибо никакая другая уже, по-видимому, не нужна.

В обоих циклах проявляется яркая характерная трактовка фортепиано: ей присуща линейность, активное контрапунктирование вокальной партии, преобладание напряженного концентрированного развертывания, тембровая насыщенность, как бы предполагающая иной, не словесный, а свой музыкальный, оркестровый подтекст. Не случайно цветаевский цикл существует и в оркестровом переложении, а блоковский изначально написан для ансамбля. Вокальный цикл на ст. А. Блока композитор назвал сюитой, поручив его исполнение сопрано и трем инструментам: скрипке, виолончели, фортепиано, раздвигая границы романсного жанра в сторону инструментальной музыки. Этот факт уже указывает на неординарную трактовку фортепиано в вокальных циклах позднего периода: оно становится стереоскопичным, многоголосным в духе полифонического романа Достоевского. Варианты мелодических линий пересекают друг друга, перекликаются, умножаются, как голоса персонажей.

Сравнивая оба цикла, мы предлагаем рассмотреть роль фортепианной партии **с двух точек зрения**: 1) это зависимость от драматургической роли номера в цикле; 2) и в соотношении со словом.

Оба цикла сочетают в своей драматургии яркие контрасты и вместе с тем обладают интонационно-тематическим единством. В прологах, которые имеют оба цикла, партия фортепиано отсутствует в „Песне Офелии” – прологе блоковской сюиты, печальном и скорбном диалоге сопрано и виолончели. Единообразие фактурно-ритмического и интонационного рисунка создает атмосферу одинокого

неуслышанного поствысказывания. Эффект отсутствия фортепиано здесь – важный момент: его напряженная отрешенность вовсе не нужна: ведь голос пока еще живой.

В прологе цикла Цветаевой „Мои стихи” – фортепианная партия сразу же демонстрирует свою наполненность и самодостаточность: излагая тему 12 тонового ряда, фортепиано задает напряженность линейного развертывания и вокальной партии. Мономерность, доминирующая в циклах, и здесь служит не произнесению слова, а скорее его провозглашению, вещанию. Фортепиано то ведет контрапункт, то превращается в холодный квартовый эскорт, то в исступленный звон – предвестник грядущего. **И не музыка раскрывает стих, а скорее стих как бы концентрирует развернутое в пространстве звуков мыслечувство.**

В песнях, выполняющих роль кульминаций, вполне ожидаемых после такого напряженного размышления, фортепиано – другой персонаж этого скорбного моноспектакля. В песне „Гамаюн” (по картине Васнецова) из цикла Блока его роль – не только в создании тревожной катастрофической атмосферы, в которой голос выделен как своеобразный кантус фирмус, пророческий глас. Струнные здесь выключены. Фортепиано охватывает всю звуковысотную шкалу, не интонируя и не созерцая. Графичность здесь подчинена хаосу и непрерывному механистичному движению, аккордика сведена до жесткого кварто-квинтового облика.

Кульминационные песни цветаевских стихов решены более сложно, прежде всего за счет рассредоточенности кульминации. „Диалог Гамлета с совестью”, „Поэт и царь” (№ 4) – с ужасающей прямоотой декларируют обвинительный приговор деспоту и диктатору. Однако торжественная лексика текста и партии фортепиано не совпадает с этим смыслом. Что же здесь, в этом несовпадении более значимо: обличение насилия, возвышение над ним или преклонение перед силой?

В „тихих” кульминациях Шостакович использует еще более сильные приемы для достижения эффекта истинности своего высказывания. Так, в четвертой песне „Город спит” использован жанр пассакальи-чаконы – как известно, любимый композитором. Тема у фортепиано как бы тщательно

проговаривает варианты мотивов внутри остиной темы, в то время как голос почти разворачивается в песенную мелодию, однако тут же подавляется речитативом, порождаемым фортепианным остиinato.

Финалы циклов сходны по интонационному наполнению. Блоковскую сюиту завершает возвышенно-романтический стих 18-летнего поэта. Шостакович дает ему название „Музыка” и заставляет стих изменить свое звучание и открыть слушателю иной смысл. Здесь звучат все три инструмента и голос, фортепиано не только первым излагает ясную и почти певучую тему. Ему поручена роль фундамента в этом наконец-то слившемся воедино ансамбле.

Финал цветаевского цикла – „Анне Ахматовой” – демонстрирует непривычно длинную строфу, в которой фортепиано досталось последнее превращение: из строгого контрапункта – к все более легким перезвонам, все более простым и архаично звучащим вертикалям и бесприютности заключения, где звучит вновь тема обращения к Ахматовой.

Подведем итоги вышесказанному. В поздних вокальных циклах Шостаковича можно выделить следующие функции фортепианной партии:

- разворачивания бесконечности временного потока;
- фундаментальности;
- тематического экспонирования;
- создания оркестрового подтекста;
- предвосхищения будущих событий.

Роль фортепианной партии заключается не только в контрапунктировании голосу и слову. Необычайная интонационная концентрация в условиях почти времяизмерительной ритмики – это уход от реальности, монолог, отмеченный печатью последнего, возможно, прощального слова, которым является только музыка. Именно так называется финал блоковской сюиты. А потому это слово особенно ответственно и истинно.

Литература:

1. Сабинина М. Шостакович-симфонист / Сабинина М. – М. : „Советский композитор”, 1982.
2. Кремер А. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. иск. / Анастасия Геннадьевна Кремер; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М. : 2003. – 25 с.
3. Архангельский А. Поэзия и проза в переводах Шостаковича / А. Архангельский. – University of Toronto : Academic Electronic Journal in Slavic Studies.
4. Курьшева Т. „Блоковский цикл Д. Шостаковича” / Т. Курьшева // Блок и музыка. – Л. – М., 1972.

Генкін Антон

Студент III курсу

Берлінського університету мистецтв

Науковий керівник М.П. Калашиник

ЕСТЕТИЧНИЙ СЕНС ФАКТУРНИХ ВПРАВ У „ШКОЛІ ВІРТУОЗА”, оп. 365 К. ЧЕРНІ

Багатосторонність підходу К. Черні до повсякденної тренувальної праці піаніста, широта його розуміння техніки як усього комплексу умінь і відображення професійно-творчої свідомості музиканта-виконавця зумовлюють виникнення різноманітних зв'язків між представленими у „Школі” вправами. Нагадаємо, що розглядувана збірка складається із чотирьох рівновеликих частин, які охоплюють у своїй сукупності шістдесят номерів: I частина №№ 1–12, II – №№ 13 – 26, III – №№ 27 – 44, IV – №№ 45 – 60. Відкривається „Школа” вправою на різні види гам, і такий початок можна сприймати як дарування ключа від воріт до майстерності віртуоза. Яким би чином не ставився концертуючий піаніст до техніки як засобу та носію досконалості, він, як правило, не ігнорує цей первинний її елемент, подібно до того, як балерина, котра досягла висот у

своєму мистецтві, кожного дня стає до „станка”. О. Гольденвейзер, далекий від самодостатнього техніцизму у виконавській практиці, стверджував: „Музыкант-педагог знает, что тот, кто не работал над гаммами, наталкиваясь на гаммообразные пассажи у классиков и романтиков, вынужден учить эти пассажи как частные случаи. А для тех, кто с детских лет хорошо овладел техникой гамм и арпеджио, такого рода пассажи являются привычными и специальной работы не требуют” [1, 60].

У чому ж полягає „прекрасне” у гамі? Інакше кажучи, у чому приховується її естетичний сенс? Навіть викреслена у межах однієї октави на одному нотоносці, вона несе у собі важливу інформацію про музичний порядок, узгодженість тонів, функціональність. Відтворена ж у звуках, їхніх природних тяжіннях, гама знаходить наповненість актуальним змістом, який сприймається почуттєво, і стає втіленням „інтонуючого сенсу”, тобто музичним елементом. Певна річ, це відбувається лише у тому випадку, коли кінетика скоординована зі слуховими відчуттями, виконавська „мова” добре проартикульована та виразна, а пальці володіють необхідною „дикцією”. Залежно від того, грається гама одноголосно чи подвійними нотами, однією чи двома руками, в октаву чи розхідними-збіжними напрямками, *legato* чи уривчастими штрихами, через усю клавіатуру чи в деяких межах *f* або *p*, її смисл змінюється. Підкреслимо – інтрамузичний, інтрапіаністичний сенс, який не піддається вербалізації. Тим самим усвідомлена гра гам сприяє не лише набуттю вправності в оволодінні фізичним апаратом: вона призводить до формування слухової дисципліни, розвитку інтелекту, виховання почуття прекрасного, а сам процес занять починає приносити справжню радість.

Естетичний сенс гам і його багатолікість розкриваються у № 1 „Школи” К. Черні, окрім, що цілком природно, вирішення чисто інструктивних задач. Як і в наступних „великих” екзерсисах, тут виставляються темп (*Molto allegro*), розмір (C), нюанс (*f*). Проте, щодо проявів художньої образності говорити не доводиться: тут відсутня виразна фактура, ритмічна сторона абсолютно позбавлена індивідуального малюнка, композиційна ідея зводиться до нанизування „малих” вправ.

Волею авторської фантазії вправа № 1 включає 11 версій викладання гам: у тональностях *C-dur*, *As-dur*, *E-dur*, *a-moll*, *F-dur*, *B-dur* – двома руками діатонічні в октаву, терцію, сексту, дециму й у хроматичному вигляді. Висловлюючись метафорично, гами не тільки грають: грають також із ними („а можна ще й так”). Як і інші вправи *op.* 365, № 1 поєднує у собі практично 11 „малих”, об’єднаних у „велике” та наділене кодою-кадансом.

Таким чином, перший позапіаністичний аспект естетичного сенсу розігрування цього екзерсису полягає у залученні учня або просунутого піаніста, зайнятого тренажем із метою підтримання виконавської форми, до ігрової ситуації, процесу спілкування із самим інструментом. Однак він все ж таки є допоміжним. А головний аспект естетичного сенсу цієї вправи, як і будь-якої іншої у „Школі віртуоза”, вбачається у досягненні ідеальної якості виконання гам, свободи володіння цим піаністичним елементом, чудового рівного звуку в усіх регістрах, розуміння того, що гама являє собою музичну формулу та будується на взаємодії тонів, тобто характеризується внутрішнім рухом. Додатковим чинником естетичного тут слугує перехід до різних тональностей, який у такому разі, цілком зрозуміло, не має формоутворюючого чи драматургічного значення, але дає змогу почути розбіжності у звучанні гами за умов її транспонування.

Наводячи різні судження та факти з приводу сутності гами, ми, цілком зрозуміло, далекі від думки ототожнення її технологічно-інструктивного та виразного значення. Пафос наших міркувань спрямовується на доведення тези про те, що чернієвський „екзерсис”, вже не кажучи про етюди, наділений естетичним сенсом, що слід засвоїти та застосовувати на практиці кожному учневі, який розпочинає виконання щоденної „розминки”.

Література:

1. Гольденвейзер А. *Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи, воспоминания. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1965. – С. 35–71.*

2. Савшинский С. *Работа пианиста над техникой* / С. Савшинский. – Л. : Музыка, 1968. – 109 с.
3. Стоянов А. *Искусство пианиста* / А. Стоянов; сокращ. пер. с болгар., предисл. и примеч. С.М. Хентовой. – М. : Гос. муз. изд-во, 1958. – 148 с.
4. Цыпин Г. *Музыкант и его работа : Проблемы психологии творчества* / Г. Цыпин. – Кн. 1. – М. : Сов. композитор, 1988. – 384 с.
5. Черни К. *Избранные этюды и упражнения для фортепиано : [Ноты]* – Вып. 2 : / К. Черни / Сост. Н. Терентьева. – Л. : Музыка, 1975. – 79 с.
6. Czerny C. *Schule des Virtuosen. Ecole du Virtuose: [Ноты]* / C. Czerny. – Leipzig : C.F. Peters. Revision von F.A. Roitzsch. *Eigenthum des Verlegers*, 1891. – С. 3–137.

Амірханян Карина

Студентка V курсу

Донецької музичної академії ім. С.С. Прокоф'єва

Науковий керівник І.В. Гамова

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАКТУВАНЬ РОМАНСУ „Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ” М. ГЛІНКИ

Романси Михайла Івановича Глінки виконують у всьому світі, вони входять до репертуару відомих співаків як минулого так і теперішнього часу: Ф. Шаляпіна, Є. Шумської, І. Козловського, С. Лемешева, Н. Дорліак, А. Нежданової, І. Архипової, А. Солов'яненко, О. Образцової, Д. Хворостовського, Н. Герасимової. Проводяться всеросійські фестивалі-конкурси дитячої творчості імені Глінки в місті Смоленськ та міжнародний конкурс імені Глінки у Москві.

Будучи класичним мірилом у світі камерного співу, романси Глінки мають велику базу наукових досліджень. Ми розглянемо питання, які ще не досліджувались авторами: це питання інтерпретацій романсу „Я помню чудное мгновенье”.

Для аналізу виконавських версій ми відібрали найвідоміших та найяскравіших вокалістів ХХ і ХХІ століття, таких як С. Лемешев, Д. Хворостовський, Н. Герасимова.

Сергій Якович Лемешев (1902 – 1977) – російський радянський оперний співак (ліричний тенор), педагог. Голос Лемешева це художній феномен за красою тембру, свободи виконання, йому вдавалося звуком заповнювати будь-який зал. Лемешев майстерно виконував романси Глінки.

Дмитро Олександрович Хворостовський (нар. у 1962) – радянський, російський оперний співак (баритон). Народний артист Росії (1995). Лауреат Державної премії РРФСР імені Глінки (1991).

Дмитра Хворостовського визнано не тільки видатним оперним співаком, але і майстром виконання творів камерного та кантатно-ораторіального жанрів. Сучасна інтерпретація романсів Глінки в його виконанні підкреслює особливий стиль тієї епохи.

Ще одна сучасна виконавиця Наталія Герасимова (нар. у 1950) – народна артистка Росії (лірико-драматичне сопрано). У 1981 році вона стала лауреатом Всесоюзного конкурсу вокалістів імені Глінки.

Співачка володіє чарівним голосом, тонким відчуттям стилю, майстерністю і рідкісною музикальністю. Емоційне, проникливе виконання романсів російських композиторів ХІХ століття (Глінка, Чайковський, Рахманінов та ін.) неодноразово зазначалося музичними критиками і мало незмінний успіх у слухача.

Обрані версії трактування романсу „Я помню чудное мгновенье” контрастні між собою. В аналізі виконавського інтонування важливо зробити акцент на тривалості звучання романсу. Так, найкоротша версія романсу у Лемешева (3.15 хв.), а найдовша у Хворостовського (3.35 хв.), між ними виконання Герасимової тривалістю (3.29 хв.).

В першій версії виконання романс має світло-елегійний характер, легкість і польотність звучання підкреслює теноровий тембр Лемешева. Поступове наростання руху мелодії та фортепіанної партії, вірно слідкуючій за вокалістом, надає романсу відтінок нестримної жаги, що наближає нас до

кульмінаційного моменту. Всі епізоди романсу дуже контрастні між собою і мають закінчену смислову наповненість. Співак починає романс стрімко-енергійно, роблячи голосні акценти на сильних долях такту. У синкопованих епізодах вокальної мелодії „как мимолетное виденье”, на верхній ноті робить невелике затримання з нюансом *piano*. Усі повтори поетичних строк також поділяє контрастом у динаміці: перше проведення – *forte*, друге – *piano*. У другій частині „Шли годы. Бурь порыв мятежный” характер виконання змінюється з мрійливо-світлого на рішуче-впевнений. Лише при спогаді коханої в голосі з’являються інтонації ніжності і тепла.

Взагалі Лемешев дуже виразно у співі виділяє звернення до коханої, наділяє фрази інтонаціями любові та щирості у почуттях. Середній розділ „В глуши, во мраке заточенья” відрізняється інтонаційним забарвленням. Співак робить великі паузи між фразами та змінює темп, чутно скорботні зітхання в голосі, акомпаніатор педалізує бас, грає з відтяжкою. Закінчення звучить велично-радісно, на емоційному підйомі, шістнадцяті в акомпанементі ніби несуть на крилах кохання героя. Співак володіє чіткою артикуляцією, виразною мімікою і жестами (відео-версія). Його образ в романсі це ліричний герой, романтична натура. Інтерпретаційна версія романсу С. Лемешева є найбільш наближеною до манери виконання і трактування авторського задуму. Співак виконує його вишукано просто, художньо гармонійно і щиро.

В порівнянні з першою версією, друга є контрастною. Хворостовський у романсі проявляє виконавську свободу в співі: оповідний характер виконання, повільний темп та мало контрастні епізоди народжують в уяві образ чоловіка в літах, що вже змирився і заспокоївся з рішенням долі. Динамічна шкала не яскрава як і міміка артиста (відео-версія), пробудження настає лише в кульмінаційному моменті, герой згадує забуті почуття. Баритоновий тембр та жорсткість у вимові співака надає романсу своєрідну особливість. Початок романсу має динамічний нюанс *piano*, співак веде вокальну мелодію дуже рівно, не роблячи акцентів у поетичному тексті. Тривалі розспіви закінчень та налягання на слабку долю в такті скорочують паузи між фразами, це позбавляє романс мрійливої

летучості. Акценти стакато та гострість форшлагів стають у виконанні м'якими. При повторенні поетичних фраз Хворостовський не використовує контрастну динаміку, лише в закінченні „и жизнь, и слезы, и любовь” чутно в голосі ніжний віддалено-тихий спогад. Загалом цей розділ найбільш схвильований у вокаліста, він з пристрасстю починає фразу, коротке дихання та рухливість в темпі створюють настрій збудженості в уяві.

Третя версія романсу у виконанні жінки. Хоча це чоловічий романс, Наталія Герасимова дуже тонко і зворушливо передає характер музики. Її герой – молодий юнак, що вперше закохався, вперше розчарувався, але ніколи не переставав кохати. Стрімкий рух, обережність і охайність у виконанні характерні для жіночого трактування. Кожна її фраза ніби „дихає” в музиці. Початок романсу легкий та спокійний у динаміці *piano*. Співачка м'яко завершує фрази, вокальна лінія має логічний наголос у словах. Форшлагі та гострість стакато у фразі „как мимолетное виденье” легкі та не крикливі у виконанні. Співачка акцентує сильну долю в такті, та навмисно вбирає закінчення фраз. У другому розділі „Шли годы. Бурь порыв мятежный” спів стає більш виразним: емоційно нарастають фрази та дикція стає більш чіткою. У середньому розділі її спів залишається кантиленим, на відміну від скандування фрази в попередніх версіях, насичується інтонаціями відчаю. Динаміка та контрастність епізодів є найбільш виразними у Герасимової. Вона чітко виконує вказівки автора.

Усі три версії своєрідні і яскраві у виконанні. У Лемешева лірико-драматичне прочитання твору, він співак екстраверт, на відміну від Хворостовського – інтроверта, у якого романс сповнений лірико-психологічних переживань, у Герасимової – ліричних. Відео-версії порівнюючи з аудіо виграють у повному розкритті образу та атмосфери романсу. Лемешев та Хворостовський використовують міміку і жести, що допомагають слухачам краще зрозуміти психологічні рухи душі героїв. Так, у Лемешева це багата палітра мімічних прийомів актора, його жести дуже розкуті і вільні. У Хворостовського менш різноманітні мімічні прийоми, скупі і жести, тільки в кульмінаційному моменті наступає спалах почуттів. Обидва

варіанти мають риси театральності, на відміну від аудіо-версії Герасимової, що вводить нас у камерний світ суб'єктивності, класичними вокальними постановками повертає романсу манеру співу тієї епохи.

Обрані версії виконання ми вважаємо зразковими в камерному вокальному мистецтві. Професійні співаки майстерно і вишукано інтерпретували романс М. Глінки. Шедевр російського вокального мистецтва непідвласний часу, романс виконували в ХІХ, ХХ ст., виконують й зараз, розкриваючи нові межі глибинної краси твору.

Література:

1. Болдырев В. Романсы М.И. Глинки и их место в педагогическом и исполнительском репертуаре / В. Болдырев // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* – Харків, 2005. – Вип. 15. – С. 35 – 42.
2. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование / В.Г. Москаленко. – К. : КГК им. П.И. Чайковского, 1994. – 156 с.
3. Яковенко С.Б. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура / С.Б. Яковенко // *Музыкальная академия.* – 2004. – № 3. – С. 167 – 174.

Бреславець Галина

Аспірантка

Харківської державної академії культури

Науковий керівник І.І. Польська

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ

Виконавський процес у сучасному музичному мистецтві набув протягом ХХ ст. особливого значення та на зламі віків демонструє яскраві приклади інтерпретації фольклорної, класичної, сучасної музики на різноманітних сценах, у

концертах-дійствах, театральних містеріях, мистецьких фестивалях.

Мистецьке відтворення музичної фольклорної традиції сьогодні означають в своїй творчості різноманітні художньо-мистецькі колективи музичного та театрального напрямку та солісти, що працюють в етномузичній сфері – традиційній, академічній та естрадній.

Прослідкувати формування нового погляду на репрезентацію традиційного музикування та визначити професійні його ознаки в умовах, коли усна пісенна традиція перебуває у стані затухання – актуальне питання. Сприйняття фольклорного джерела як скарбниці народної мудрості, знань та традицій, як еталонного інтонаційного смислоутворення призвело до створення нових форм сценічного побутування фольклору. Процес відтворення традиції у вітчизняному музичному мистецтві знаходиться переважно в рамках сучасного виконавського фольклоризму та реконструкції фольклорного тексту у виконавській діяльності. Реконструкція фольклорного тексту уявляє собою систему мистецького втілення народнопісенної традиції в сучасній музиці. За напрямками мистецької діяльності реконструкція фольклорного тексту розподіляється на наукову, композиторську та виконавську. Одним з важливих завдань мистецтвознавства та етномузикології стає визначення шляхів, форм та особливостей сучасної **виконавської реконструкції фольклорних текстів** (далі **ВРФТ**).

Цим питанням присвячені наукові праці вітчизняних науковців – В. Антонюк, О. Бенч-Шокало, С. Гриці, А.І. Гурченко, Є. Єфремова, А. Іваницького, І. Клименко, І. Коновалової, В. Москаленка, О. Мурзиної, В. Осадчої, В. Осипенко, М. Хая та ін.. Висвітлення даної проблематики базується на ретельному етномузикознавчому аналізі традиційного музикування, традиційного співу, вітчизняної композиторської творчості. Важливо і те, що разом з науковою думкою в дослідницькій діяльності йде постійний процес визначення методологічних засад щодо вивчення специфіки виконання фольклору, аналітична робота щодо її сценічного втілення.

Виконавський фольклоризм, який набув чинності в останні десятиліття минулого століття, став провідною формою репрезентації народнопісенної традиції у світовому музичному мистецтві. Заглиблене занурювання та професійне вивчення особливостей традиційного співу учасників сучасного фольклористичного гурту, у складі якого не має носіїв (або сольного професійного виконавця фольклорного напрямку), призводить до інших умов зберігання та розуміння цієї традиції, коли „мистецтво народних виконавців переймають не їхні діти та онуки, як то велося споконвіку, а музична молодь великих міст” [1, 20]. ВРФТ виступає головним інструментом втілення основних критеріїв та специфіки сценічного втілення фольклору за допомогою виконавських засобів музичного, хореографічного та театрального мистецтв, які зумовлюють існування виконавського фольклоризму як явища.

Естетична основа виконавської діяльності базується на розумінні унікальності та самодостатності фольклору. Тому сценічне трактування фольклорного тексту ідентично автентичній ознаці фольклорного джерела, або наближено до неї. ВРФТ уявляє собою складний процес перетворення темброво-фонічних, інтонаційних та інших особливостей звучання традиційної побутової пісенної традиції на специфічний синтетичний жанр професійного виконавства. Перед професійним виконавцем, в першу чергу, постає задача відтворити автентичну манеру виконання жанру фольклорного твору, його регіональних особливостей вимови та виспівів. Наступний крок – це знайти свій шлях в розкритті художнього образу та в спілкуванні із глядачем-слухачем під час самого виконання, тобто створити свій неповторний індивідуальний стиль в репрезентації фольклорного твору. Володіння усіма професійними навичками сценічної майстерності, що притаманні даному жанру, надає можливість виконавцю в повній мірі донести весь сакральний смисл сприйняття традиції: „Основна ідея плідного відтворення традиції полягає у необхідності в достатньої кількості озвучити фольклорні твори, максимально наближуючи їх до автентичного вигляду. При цьому якість озвучення фольклорних творів має вирішальне значення” [2, 88].

Реконструкція – поняття універсальне. З одного боку, воно означає оновлення або часткові зміни на основі відтворення чогось втраченого (фрагментарно збереженого, відтвореного за збереженим письмово-документальним свідоцтвом); з іншого – кардинальні перетворення (переосмислення, трансформація) чогось сталого на нові утворення.

Застосовуючи таке визначення до специфіки виконавства, можна ствердити, що виконавська реконструкція є типом виконавства, в основі якого лежить функція (метод) відтворення втраченого або існуючого в письмовому вигляді, або збереженого на звуко-, відео-записуючих носіях, первісного мистецького (фольклорного, канонічного, авторського) тексту та озвучення даного матеріалу відповідно його стилістичній принадності. Спираючись на таке узагальнене визначення, пропонуємо авторське формулювання **ВРФТ**, яка розглядається як тип виконавської діяльності, оснований на принципах історично-стильового відтворення первісного (існуючого чи втраченого) фольклорного тексту, або його свідомого художнього переосмислення та нового осягнення.

Основні функції **ВРФТ** – збережувальна, регенеративна, ретрансляційна, інтерпретаційна, комунікативна та культуротворча – відображають весь спектр системного підходу щодо процесу виконавства. Тобто, як тип виконавської етномузичної діяльності, **ВРФТ** основана на принципах творчого відродження, віднайдених шляхом збирацької, науково-дослідницької роботи та збережених за допомогою нотної, аудіо-, відео-фіксації автентичних музичних та вербальних текстів, осягнення їх специфіки та обережного професійного виконавського відтворення відповідно регіональним, жанровим та стильовим особливостям.

Таким чином, **ВРФТ** як форма музично-творчої діяльності синтезує три основні рівні реконструктивної діяльності: 1) глибоке опанування автентичної пісенної та інструментальної традиції; 2) її науково-теоретичне осягнення; 3) професійна виконавська репрезентація.

За особливостями методологічного підходу до характеру та змісту виконавської діяльності та специфікою її функціонування можна визначити два основних типи **ВРФТ**: 1) **репродуктивний**

(репродукція) – етнотрадиційний (збережувальний) тип **ВРФТ**, оснований на принципах адекватного відтворення та ретрансляції фольклорної виконавської традиції (даний тип ВРФТ вирізняється об'єктивно-узагальненим характером виконавської манери, пов'язаним з тенденцією до максимально точного відтворення); 2) **стилізований (стилізація)** – авторський тип **ВРФТ**, оснований на осягненій мистецькій інтерпретації (часто – вільному змістовному та стильовому переосмисленні) у поєднанні з новітніми музичними технологіями.

Характерною особливістю сучасного періоду у розвитку виконавського фольклоризму є осмислення фольклору як унікального явища національної культури. Нові підходи щодо сценічного втілення фольклору, оновлення традиційних форм виконавства та сміливих новацій довели життєздатність та універсальність традиційної музичної культури.

Література:

1. Клименко І., Мурзина О. Київська лабораторія етномузикології 1992 – 2007 / І. Клименко, О. Мурзина. – Збірник наукових праць та матеріалів з нагоди 15-річчя діяльності ПНДЛ по вивченню і пропаганді народної музичної творчості при НМАУ (Проблеми етномузикології. Вип. 3). – К., 2008. – 153 с.
2. Осадча В.М. Майбутнє традиційної народної культури: історико-культурний та оціночний підхід / В.М. Осадча // Традиція і національно-культурний поступ : зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України. – Х., 2005. – С. 87–96.

Суржиков Антон

*Студент II курсу музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
Науковий керівник Л.О. Рибалка*

СИСТЕМА ЛЕЙТМОТИВОВ В ОРКЕСТРОВОЙ СЮИТЕ ДЖОНА УИЛЬЯМСА „ЗВЁЗДНЫЕ ВОЙНЫ”

Появление кинематографа стало прекрасным поводом для совершенствования и развития таких отраслей искусства как литература, дизайн и хореография. В свою очередь, появление звукового кино сделало доступным широким массам, наверное, наиболее могущественную ветвь искусства – музыку.

Профессия тапёров, „сошла на нет” после появления звукового кино, в пользу музыки написанной специально для фильма. Ярким примером этого может служить творчество Д.Д. Шостаковича, который вначале работал тапёром, а потом и сам стал кинокомпозитором, номинированным в 1962 году на премию „Оскар” в категории: лучший саундтрек для музыкальных картин за работу над мюзиклом „Хованщина” (по М.П. Мусоргскому). Однако первым кинокомпозитором в мировом музыкальном искусстве, стал К. Сен-Санс и его музыка к фильму „Убийство герцога Гиза”.

Задача кинокомпозитора ясна – написать музыку к фильму, однако если хотя бы поверхностно вдуматься в колоссальную трудоёмкость этой профессии становится ясно, что хороший саундтрек, ни чем не уступает симфонии, сюите, циклу или поэме. Перед композитором стоит не только задача подчеркнуть остроту сюжета, усилить эмоциональные переживания героев, но и раскрыть изменчивость их характера и чувств, а помимо этого еще и уложиться в ограниченный срок.

Одной из таких личностей, творчество которой заслуживает внимания исследователей, является – композитор, кинокомпозитор, дирижёр и пианист Джон Таунер Уильямс. Его музыкальное образование имело свои истоки еще в раннем детстве, благодаря музыкальной деятельности его отца Джонни Уильямса, который играл на перкуссии в джаз бэнде, прививая

маленькому Джону любовь к неистовому джазовому ритму и гармонии. После окончания Калифорнийского университета он берет частные уроки у композитора Марио Кастельнуово-Тедеско.

В 1952 году Джон Уильямс был призван на службу в ВВС США, где исполнял обязанности дирижёра и композитора – аранжировщика оркестра ВВС. Эти музыкальные обязанности повлияли и на дальнейший стиль творчества Джона Уильямса, а именно:

- Частое использование размера 4/4;
- Наделение особенной миссией деревянной и медной духовой секцией оркестра;
- Расширение ударной секции.

В 1954 году Джон Уильямс окончил службу и поступил в Джульярдскую школу по классу фортепиано. В эти годы он подрабатывал джазовым пианистом во многих салонах и барах совместно с Генри Манчини.

Джон Уильямс является пятикратным обладателем премии „Оскар” (в том числе за музыку к фильмам „Челюсти”, „Список Шиндлера” и „Звездные войны”) и множества других престижных наград в этой же категории.

Остановимся на оркестровой сюите Джона Уильямса „Звездные войны”, которая стала источником музыкального материала для саундтрека к одноименному фильму, состоящему из 6 эпизодов. Главным требованием режиссера Джорджа Лукаса стало использование не электронных ресурсов для написания „живого” симфонического оркестра. После двенадцати дней упорного труда, Джон Уильямс завершил почти двухчасовую партитуру для большого симфонического оркестра в более 25 номерах. Как позже вспоминает сам Джон Уильямс, это была его первая возможность работать с ЛСО.

Отдельно следует оговорить особенность написания данных эпизодов. На данный момент оркестровая сюита, как и сама эпопея „Звездные войны” состоит из 6 частей – эпизодов. Вначале была создана трилогия „Новая надежда”, „Империя наносит ответный удар”, „Возвращение Джедая” (которая в современной версии номеруется 4, 5, и 6 эпизодами), а затем,

спустя 16 лет, к ней был создан приквел, также состоящий из трех фильмов – „Призрачная угроза”, „Атака клонов” и „Месть ситхов”. Таким образом, анализируя оркестровую сюиту, мы опираемся именно на хронологический порядок ее создания. Всего сюита состоит из 30 номеров.

Одной из ведущих черт стиля Джона Таунера Уильямса, является обращение к вагнеровскому принципу – использование лейтмотивов, характеризующих не только персонажей, но и предметы, эмоции и чувства.

Так, в партитуру сюиты композитор вводит более 12 лейттем. Первая лейттема, которая открывает оркестровую сюиту и фильм называется „Звездные войны”. На ней основан тематизм первого номера сюиты „Главные титры”. Написанный в 1977 году, этот номер звучит в начале каждого фильма, а лейттема „Звездных войн” проводится в каждом эпизоде, преобразуясь за счёт изменения сюжета и сценического действия.

Первоначальная задумка „Главных титров” – представление героизма, приключений и возвышение добра над злом. „Главные Титры” оценены специалистами как одна из самых узнаваемых тем в истории кино. Всё это благодаря прямолинейности мелодии лейттемы. В ней всё просто, всё ясно. Однако если посмотреть на структуру мелодии, становится очевидным смысл этого мотива. К примеру:

- по достижению пятой ступени (в си - бемоль мажоре – фа) - мелодия достигает определенной точки;
- нисходящие триоли – мелодия набирает силы для ещё одной попытки;
- скачок на малую септиму вверх – достижение цели;
- повторение – уверенность достижения;
- завершение фразы – задача завершена.

Обычно, тему исполняют медные духовые, она проводится в партии труб.

Следующий фрагмент сюиты, где встречается лейттема „Звездных войн” это „Поиск дроидов” из 4 эпизода. В этом номере эта лейттема преобразуется благодаря смене оркестрового тембра (флейта и кларнет), ускорению темпа,

изменению высоты и гармонизации, что приводит к смене идейного содержания внешней помпезности на внутреннюю целенаправленность. В номере сюиты „Конечные титры” эта лейттема звучит снова у медных духовых, где солирует валторна, в более умеренном темпе, создавая аналогии с первым проведением, тем самым создавая образ благородства и победы добра над злом.

Впервые лейттема силы появляется в IV эпизоде (то есть в первом фильме саги), и звучит несколько видоизменённых раз на протяжении всех 6 фильмов. Вопреки скачкообразному строению мелодии, она чрезвычайно легко ложится на слух и сопровождает нас по всей эпопее, подсознательно заставляя нас чувствовать целостность всех частей.

Тема силы, видоизменяется метрически, ритмически и инструментально в зависимости от того, в каких условиях и поворотах сюжета она себя проявляет. За один лишь IV эпизод, тема звучит лирически (в исполнении английского рожка), после, интимно-пейзажно (в исполнении валторны и струнно-смычковых), а в заключительном произведении „Тронный Зал” и вовсе – радостно и торжественно (вопреки минорной тональности, в исполнении труб и тромбонов). Во время битв, тема звучит напряжённо, в сопровождении труб и флейт пикколо (например, в III эпизоде во время битвы за Корусант). В свою очередь, для усиления напряженности и значимости момента во время номера сюиты „Битва героев” Джон Уильямс наделяет лейттему мощью хоровых вертикалей.

Изменение в лейттеме, в зависимости от изменения условий (или это умиротворённая мелодия, сопровождающий рассказ старого военного как в IV эпизоде; или это сопротивление добра и зла) сделано Джоном Уильямсом, чтобы мы могли узреть многообразие силы и её проявлений.

Впервые лейттема Дарта Вейдера появляется в V эпизоде (написано в 1980). Произведение отличается простым и понятным музыкальным языком, сходу ложащимся на слух движением мелодии. Недаром, эту мелодию знает каждый американец, и человек, хотя бы раз, смотревший „Звёздные Войны”. При ассоциации с именем Дарт Вейдер, напрашивается ничто иное, как номер сюиты „Имперский Марш”.

Наиболее узнаваемая тема в истории кино – как не раз называли тему Дарта Вейдера – в пятом эпизоде звучит преимущественно в исполнении медно духовых инструментов (чаще трубы, тромбона, реже валторны). Этим же составом она звучит и в шестом эпизоде, но в сцене смерти лорда Вейдера тема впервые звучит в исполнении скрипок, арфы и флейты.

В I эпизоде, Джон Уильямс остроумно использовал интонацию имперского марша в теме ещё маленького Анакина, которая ненавязчиво, но нарицательно звучит в знак того, что добрый мальчик, поддавшись тёмной стороне стал зверским тираном, предавшим и убившим не только родных и близких, но и самого себя.

Лейттема любви – это наиболее реже звучащая тема, поскольку была создана Джоном Уильямсом в 2002 году, то есть уже в предпоследнем – II (по новой нумерации) эпизоде, поэтому она прозвучала на протяжении лишь двух последних фильмов. Её разнообразие – уже, поскольку в фильме она обычно иллюстрирует выразительную несчастную любовь (основной материал в исполнении струнно-смычковых), или радость (во II эпизоде, тоже в исполнении струнно-смычковых, а иногда и используя гобой, флейту), однако в этом же II эпизоде интонации темы любви звучат вперемешку с имперским маршем (в исполнении медно-духовой секции), во время того как начинается война. Это звучание не только придаёт могущественности марширующим солдатам, но и намёк на ужасные последствия галактической войны.

В III эпизоде тема любви звучит в произведении „Сон Анакина”, где он и она стояли на балконе, смотря на ночной город перед сном. Альтиновая флейта играет мелодия, а соло скрипки аккомпанирует, опевая её мелодию, а во втором эпизоде во время сцены казни на арене Геонозиса, мотив любви и вовсе звучит у дуэта поперечной флейты и клавесина, предавая звучанию оттенок отчаяния и безысходного спокойствия.

Главная задача для кинокомпозитора, создающего музыкальную ткань из лейтмотивов, сделать их узнаваемыми и запоминаемыми не только для людей, посвящённых в музыкальное искусство, но и для любителей. Если задача выполнена – гарантирован успех, по крайней мере после показа

„Звёздных Войн”, большая половина земного шара напевала темы из данного фильма.

Таким образом, даже окинув мимолетным взглядом партитуру оркестровой сюиты „Звездные войны” Джона Уильямса становится ясно – эта музыка заслуживает пристального внимания не только любителей современного кино, но и профессиональных музыкантов и исследователей. И тем самым ставит имя Джона Уильямса в ряд выдающихся композиторов в истории мировой музыкальной культуры.

Литература:

- 1. Лосев А.Ф. Философский комментарий к драмам Р.Вагнера / А.Ф. Лосев // Форма – стиль – выражение. – М., 1995.*
- 2. Серов А.Н. Вагнер и его реформа в области оперы / А.Н. Серов // Избранные статьи. – Т. 2. – М., 1957.*

З М І С Т

Передмова	3
Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва	
Шевчук А.	
ХАРАКТЕРЫ И ТИПАЖИ: К ПРОБЛЕМЕ НЕОДНОЗНАЧНОСТИ ОБРАЗОВ И ИХ ТРАКТОВОК	5
Рижкова С.	
М. РАВЕЛЬ: НАЗИДАТЕЛЬ ИЛИ ВОЛШЕБНИК? О ПОДТЕКСТЕ ОПЕРЫ-БАЛЕТА „ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО”	12
Хозяїнов О.	
ИЗВЕСТНЫЙ – НЕИЗВЕСТНЫЙ МИХАЭЛЬ ГАЙДН	17
Піскунова А.	
„ОСТАНОВИСЬ, МГНОВЕНЬЕ...” „TABULA RASA” АРВО ПЯРТА	24
Шелест В.	
СИЯНИЕ НЕБЫТИЯ. „ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК” Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА	30
Самарець Т.	
ОРИГИНАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО ОБЛИКА УРМАСА СИСАСКА	36
Ніяка П.	
ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ: ПЯТНАДЦАТЫЙ КВАРТЕТ КАК КВИНТЭССЕНЦИЯ СТИЛЯ ПОЗДНЕГО ШОСТАКОВИЧА	42

Хотюн О. ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ Ф.С. АКИМЕНКО	48
Скуратовська М. МЕТАМОРФОЗЫ „ПИКОВОЙ ДАМЫ”: ПРОИЗВОЛ ИЛИ ОБНОВЛЕНИЕ?	55
Блінова Дар’я ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ФИЛОСОФИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА КЕЙДЖА	63
Конигіна В. НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВАРИАЦИОННОГО ЦИКЛА В „СИМФОНИЧЕСКИХ ЭТЮДАХ” ДЛЯ ФОРТЕПИАНО РОБЕРТА ШУМАНА	66
Романець М. АВТОЦИТАТА В ТВОРЧЕСТВЕ М. РАВЕЛЯ: ФОРМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ	70
Гренадерова А. НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ УМЕНЬШЕННОГО ЛАДА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. ШОПЕНА, Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА, И.Ф. СТРАВИНСКОГО, С.С. ПРОКОФЬЕВА)	74
Попова А. НЕИЗУЧЕННЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА Л. ГРАБОВСКОГО: СИМФОНИЯ-ЛЕГЕНДА „ВЕЧЕР НА ИВАНА КУПАЛА”	78

Питання музичного стилю та жанру

Наливайко М.

ПСАЛОМ КАК ВЕДУЩИЙ ЖАНР ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ:
ОТ ДРЕВНОСТИ К СОВРЕМЕННОСТИ

83

Нєйчева Г.

Л. БЕТХОВЕН ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ

„К ДАЛЁКОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ” -

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРА

88

Грибинюк А.

ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ

В ОПЕРЕ МОРИСА РАВЕЛЯ „ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО”

НА ПРИМЕРЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СЦЕН

92

Суровцева Н.

ДИАЛОГ СТИЛЕВЫХ ТРАДИЦИЙ В ГАРМОНИИ

„ПРЕЛЮДИИ, ФУГИ И ВАРИАЦИИ” ДЛЯ ОРГАНА op. 18

СЕЗАРА ФРАНКА

96

Єкімова К.

КОНЦЕРТНАЯ СИМФОНИЯ

ДМИТРИЯ БОРТНЯНСКОГО:

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ АТТРИБУЦИИ

100

Білодід А.

„СТАВАТ МАТЕР” І. ЩЕРБАКОВА:

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

102

Янь Чжєихао

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ФАНТАЗИИ В

ТВОРЧЕСТВЕ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

107

Янко Аліна

ТВОРЧЕСТВО ФИЛИПА ГЛАССА В

КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МИНИМАЛИЗМА

111

Проблеми музично-виконавського мистецтва

Коломієць Ю.

„ГАМАЮН, ПТИЦА ВЕЩАЯ...”

О РОЛИ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ

В ПОЗДНИХ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ Д. ШОСТАКОВИЧА 115

Генкін А.

ЕСТЕТИЧНИЙ СЕНС ФАКТУРНИХ ВПРАВ

У „ШКОЛІ ВІРТУОЗА”, оп. 365 К. ЧЕРНІ 120

Амірханян К.

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

ВИКОНАВСЬКИХ ТРАКТУВАНЬ РОМАНСУ

„Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ” М. ГЛІНКИ 123

Бреславець Г.

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ

ВИКОНАВСЬКОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ

ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ 127

Суржиков А.

СИСТЕМА ЛЕЙТМОТИВОВ

В ОРКЕСТРОВОЙ СЮИТЕ

ДЖОНА УИЛЬЯМСА „ЗВЁЗДНЫЕ ВОЙНЫ” 132

Наукове видання

Музичне мистецтво: традиції та сучасність

Відповідальний за випуск

В. В. Громченко

Підписано до друку 08.04.14. Формат 60x84/16

Ум.-друк. арк. 8,25

Наклад 50 пр. Зам. № 197

Видавництво та друкарня «Ліра»

49038, м. Дніпропетровськ, вул. Десантників, 1

Свідоцтво про внесення до державного реєстру

серія ДК № 188 від 19.09.2000