

Песенное творчество Филиппа Лукина¹

Абрукова Татьяна Анатольевна

аспирантка

Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева, Чебоксары, Россия

E-mail: kult2@cap.ru

Песенное творчество Филиппа Лукина – значительное явление в истории чувашской музыки. Он является автором свыше 700 песен, многие из которых завоевали популярность слушателей. В историю чувашской культуры он вошел и как видный общественный деятель: 30 лет (с 1948 г. по 1978 г.) Ф.Лукин возглавлял правление Союза композиторов Чувашии, долгие годы являлся членом правления Союзов композиторов СССР и РСФСР, неоднократно избирался депутатом Верховного Совета Чувашской АССР, Чебоксарского горсовета, членом Чувашского обкома, Чебоксарского горкома КПСС. Социальное положение Ф.Лукина имело большое значение в развитии национальной культуры. Среди чувашских композиторов он играл роль политического лидера. Особое положение Ф.Лукина отразилось как на его личностных качествах, так и на его творчестве. Композитор стал своеобразным рупором власти. Его ответственностью, как председателя правления Союза композиторов Чувашии, стало определение необходимых тенденций развития музыкального искусства, осуществление оценки создаваемых сочинений. В высказываниях Ф.Лукина всегда прослеживался политический оттенок и влияние официальной риторики: «На мой взгляд, мастерство советского художника, в каком бы жанре он ни работал, это прежде всего органический сплав таланта, коммунистического восприятия мира, знания жизни, профессионального умения и острого ощущения времени» [1].

Общественный статус Ф.Лукина определял особенности творчества. В соответствии с требованиями советской эпохи произведения председателя правления Союза композиторов Чувашии должны были воплощать лучшие качества советской музыки, стать для остальных композиторов эталоном и образцом для подражания. Отсюда возникали особенности образного содержания песен Ф.Лукина. Композитор предпочитал патриотическую гражданственную тематику. Даже в лирических песнях о любви композитор как бы мимоходом затрагивал важные общественно-политические темы. Его герой «не мыслит себя отдельно от жизни страны. В самых лирических песнях присутствует дума о Родине, личные размышления как-то естественно сливаются с размышлениями о времени, о людях, которые живут рядом с героем» [2, С.212].

Содержание песен Ф.Лукина соответствовало идеологическим задачам советского периода. Композитор избирал наиболее распространенные политические образы Родины, Коммунистической партии, Октябрьской революции и т.д. В текстах песен данные темы приобретали мифологический характер, тесно связанный с народным мироощущением. В частности, большое значение в национальном образе мира имеет культ предков, родителей, родственников. Почитание отца и матери является обязательным сюжетным мотивом фольклорного жанра «кёрёке юрри» (застольная песня), почитание родственников – жанра «хяна юрри» (гостевая песня). В советском песенном творчестве данные архетипы получили новое содержание: образ матери стал связываться с понятием Родины, образ отца – с личностями И.В.Сталина и В.И.Ленина. Понятия о родственниках, родных стали связываться с образами других народов. В частности, эти сюжетные мотивы встречаются в произведениях «Песня радости» Ф.М.Лукина на стихи А.Эсхеля, «Пирён пёр семье» («Мы одна семья») на стихи Г.Ефимова и др. Использование в текстах подобной тематики не случайно. Данные песенные сюжеты включились в процесс советского «мифотворчества», создавали новый образ мыслей современников. Применение древних и эмоционально значимых архетипов национальной психологии обеспечивало высокую эффективность в формировании советской картины мира.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ («Чувашская советская песня: идеология и искусство»), проект № 07-04-22401a/B.

Эмоциональный строй песен Ф.Лукина отвечал позитивному тону эпохи. Большинство его песен наполнено чувствами радостного подъема, счастья, благодарности власти и т.д. Герой Ф.Лукина – абсолютно гармоничен, ему чужды печальные рефлексии мысли. Часто он выступает в роли наблюдателя, который восхищается родиной, природой, искусством, современниками. В произведениях не встречаются конфликтные образы врагов, малочисленны темы борьбы, сатирические сюжеты. Данная тематика отразилась на жанровых предпочтениях композитора. Доминирующее значение в его творчестве играли гимны и лирические песни.

Лирические песни рассчитаны на сольное исполнение. Они связаны с любовной тематикой и созерцанием природы. Фольклорный источник данных песен – «юрату юрри» (девические любовные песни). Гимны Ф.Лукина типологически близки к жанру «хӕна юрри» (гостевые песни). Сюжеты данных песен, как правило, содержат чувства признательности и восхищения родными. Подобный эмоциональный строй, где отсутствовал пафос и преобладали чувства благодарности, наблюдается в гимне «Расцветай, Отчизна!» на стихи Н.Сандрова. В творчестве Ф.Лукина также встречались марши, вальсы, такмаки, новобытные песни. Однако в количественном отношении они заметно уступают гимнам и лирическим песням. Композитор не пытается использовать другие разновидности, не экспериментирует с жанровыми микстами в пределах одной песни.

В мышлении Ф.Лукина прослеживается тенденция к унификации средств музыкальной выразительности. Автор оставался в пределах нескольких удачно найденных художественных приемов. В частности, визитной карточкой его стиля стало использование медленного темпа, сопровождаемого характерными ремарками «вӕхӕтлӕ», «анлӕн», «мӕнаслӕн», «сӕкленӕллӕн» («размеренно», «широко», «торжественно», «с воодушевлением»).

В ладовом отношении песен Ф.Лукина преобладающее значение имеет ангемитонно-пентатонический лад g со звукорядом gahde. Реже встречается лад e со звукорядом eghd, диатоника, отсутствуют лады мажоро-минорного типа.

В выборе строфических форм композитор предпочитал формы шестистроичной строфы со схемой ABCDCD, пятистрочной строфы со схемой ABCDD, восьмистроичной строфы с припевом. Характерной особенностью стиля Ф.Лукина стало отсутствие контрастов между запевом и припевом. Мелодическое развертывание напевов часто развивалось по следующей схеме:

a	a₁	b	c	b	c
интонационное ядро	варьированный повтор первой строки	секвенционное развитие, кульминация	заключение	повтор третьей строки	повтор четвертой строки

Песенное творчество Ф.Лукина занимает особое место в национальном искусстве. В силу привилегированного общественно-политического положения автора оно несло канонический характер и являлось образцом для остальных чувашских композиторов. Художественно-эстетические предпочтения Ф.Лукина определяли основные тенденции национального традиционного стиля чувашской музыки, характерными чертами которого стали бесконфликтность, позитивное мироощущение, доминирование славильной риторики, унификация художественных образов и приемов.

Литература

1. Лукин Ф.М. Размышления о песне // Советская Чувашия. 1978. 22 июля.
2. Потапова Л. Филипп Лукин // Композиторы Российской Федерации. Сборник Статей. Вып.1. М.: Советский композитор, 1981. С.206-226.

**Инфернальные подтексты партиты
«ТАК ГОВОРИЛ ЗАРАТУСТРА» Сергея Беринского
Васютин Алексей Михайлович
Аспирант**

**Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им.
С.В.Рахманинова, Тамбов, Россия
E-mail: ippopova@tamb.ru, iripopova@tamb.ru**

«Партитная» линия имела огромное значение в творчестве Сергея Беринского. К ней прямо восходят его смычковые сонаты и партиты, а также Партита для органа, имеющая авторский подзаголовок «в духе барокко» (1985), Соната-партита для виолончели. В этом ряду сочинений особняком стоит Партита для органа «Так говорил Заратустра» (1990)².

Программный замысел сочинения приводит к появлению инфернального лейтсимвола, в роли которого выступает тема средневековой секвенции «Dies irae». Подобное включение общеевропейского музыкального символа смерти в произведение – явление нередкое, как на уровне цитирования, так и на уровне трансформации тем. Особенностью данной партиты становится наполнение символического мотива «Dies irae» в тексте партиты смыслообразующими, конструктивными и эмоциональными элементами.

Жанровое решение партиты дано С. Беринским в современной трактовке. Произведение было задумано из четырёх частей: «Каденция», «Так говорил Заратустра», «Хорал» и «Колыбельная песнь». Впоследствии автор решил перенести название второй части на всю партиту, заменив названием «Танец».

Появление мотива «Dies irae» в 1 части («Каденция») дано в импровизационном проращении из секундовой интонации. Такой метод построения композиции путём выращивания музыкальной формы на основе исходного зерна С. Беринский называл «агрономическим» [1 С.67]³. Динамика общей трансформации идёт по пути постепенного вызревания и становления этой темы. Сведение главной конструктивной единицы к одной интонации даёт композитору большую свободу для вариантных преобразований (повторы, секвенцирование, обращение, ритмический вариант и др.). Из этой интонации в процессе развития вырастет не только секвенция, но и псалмодия.

Во второй части – «Танец» – мотив «Dies irae» превращается в инфернальную пляску. Остатные ритмические фигуры вводят в состояние транса, создают атмосферу языческого действия, ритуального танца. Диссонантные наложения кластеров в кульминации неожиданно сменяются мотивом, состоящим из мажорных трезвучий: C, Des, C, Es. В этой последовательности легко прочитывается подтекст «Dies irae» в инверсии. Финальный вариант мотива, гармонизованный параллельными мажорными трезвучиями, усиливает силу дьявольского торжества.

Третья часть – «Хорал» – по своему образному содержанию составляет резкий контраст предыдущим частям, несмотря на то, что, при внимательном рассмотрении, построена на тех же конструктивных элементах (трезвучия, секунды). Политональные созвучия, рождающиеся накладыванием одной гармонии на другую, создают необычный стереофонический эффект и похожи скорее на сонорные звуковые пятна. Музыка хорала интравертна и таинственно прозрачна. Удивительно, что при минимуме выразительных средств композитор достигает необычайной глубины содержания.

² Первоначально предназначенное для органа сочинение, после знакомства с известным баянистом Фридрихом Липсом было предложено к редакции и исполнению в том же году. С этого момента начинается творческое общение двух известных музыкантов. С. Беринский всерьёз заинтересовался баяном и начал сотрудничать с Ф. Липсом, включая инструмент в различные составы и сочиняя для баяна соло.

³ Вспоминая С.Беринского, музыковед И.Северина пишет: «Когда в школе изучали ботанику и сажали семена растений, любимым занятием Сергея было смотреть, как росток начинает пробиваться из земли...» [5 С.40]

Четвёртая часть – «Колыбельная песнь» – построена в духе вариаций на *basso ostinato*, основной темой которого вновь становится мотив средневековой секвенции. Средствами композиционного объединения материала служат проведение этого же мотива в многократном увеличении в верхнем голосе, включение вдвойне подвижного контрапункта с малосекундовым интервалом вступления голосов.

Образные трансформации inferнального мотива смерти связаны с движением от зарождения темы в «Каденции», дьявольской пляски в «Танце» через катарсис «Хорала» к умиротворению в финальном номере «Колыбельная песнь».

Следует отметить, что секвенция – главный, но не единственный средневековый символ, который можно услышать в Партите. Например, во второй, третьей и четвёртой частях несколько раз встречаются короткие нисходящие мотивы. В Хорале они объединены даже в целый раздел, построенный на имитациях. «Если «прочитать» эти эпизоды на языке музыкальной риторики, то «линии, направленные вниз», – не что иное, как столь распространённая в эпоху барокко риторическая фигура *catabasis* (нисхождение) в условиях современной интонационности. Еще в XVII веке подобные мелодические линии часто выступали в качестве символа смерти, погребения». [5 С.45]

С. Беринский по-своему претворяет ницшеанский образ древнего пророка, не отрицая, а утверждая Божественное Начало как неременное условие существования Вселенной. И в воплощении этой идеи огромна роль барочных риторических фигур, мотивов псалмодий, а так же трансформаций секвенции – символа «*Dies irae*».

Как пишет С. Беринский: «в последние годы многие авторы по разным причинам обратили свой взор к эстетике барокко. Мой интерес к ней стимулирован, в частности, некоторыми евангелистическими идеями, близкими моему представлению о смысле жизни и сущности человека»[4 С.15]. В контексте этих взглядов Партита «Так говорил Заратустра» – весьма актуальное произведение. В нём воссоединены философские раздумья о смысле человеческого бытия и объективная реальность. Музыкальный язык партиты экспрессивен, гармоническое письмо жёстко диссонантно, контрасты заострены; обращаясь к жанровым канонам прошлого, автор стремится запечатлеть чувства и мысли современного человека.

Библиография.

1. Ефремова М. «Живой материал всегда сопротивляется» // Интервью с С. Беринским. // «Музыкальная академия». 1999 г. №3.-С.67
2. Левая Т. Диалоги конца века». // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Том 2. Нижний Новгород 1999 г.
3. Ницше Ф. «Так говорил Заратустра».
4. Ромашук И. «Неоконченный портрет». // «Советская музыка». – 1989 г. №2.
5. Северина И. Жизнь в творчестве. // «Музыкальная академия» 2007 г. №2

«Сириус» К. Штокхаузена: идея и реализация⁴

Галлямова Гузель Олеговна⁵

аспирантка

Пермский государственный институт искусства и культуры, факультет искусств,
Пермь, Россия

E-mail: Gallyamova.Guzel@mail.ru

Введение

Карлхайн Штокхаузен – немецкий композитор, пианист, дирижёр, звукорежиссёр, педагог, теоретик музыки, а также лидер, изобретатель, исполнитель-реализатор Новой музыки XX века. Штокхаузен открыл принципы электронной и пространственной музыки, а также новые типы композиции: «серийная музыка», «вариабельная музыка», «статистическая музыка», «алеаторическая музыка», «групповая композиция», «формульная композиция», «суперформульная композиция» и др. Эти новые типы композиции практически не описаны в отечественной литературе, хотя самим композитором было написано 10 томов «Тестов о музыке» («*Texte zur music*»); отсутствует также обобщающая отечественная монография, посвященная его творчеству. Работы Штокхаузена прежде всего «духовная музыка», которая эволюционирует к «космической музыке».

Методы

Цели работы: поставить «*Сириус*» в широкий культурный контекст, обусловленный особенностями мировоззрения и музыкально-теоретическими и музыкально-эстетическими принципами композитора, изучить особенности структуры, определить форму; рассмотреть модель работы Штокхаузена с идеей «космической музыки» и реализацией «электронной музыки»; изучить историю создания произведения; описать астрологические и мистические аспекты цикла. Метод анализа включает также применение *математических методов*: для определения точного количества версий «*Музыки в животе*» — «числа размещений» (комбинаторика); *кибернетических методов* – для спектрального анализа электронной музыки и определения пространственной локализации с помощью музыкальных программ.

Результаты

Уже в 1954 году Штокхаузен отказался от полностью организованной музыки и обратился к случайным процессам (*алеаторическая музыка*), которые ведут к космической музыке и многозначной форме. По его словам «полностью организованная музыка приводит к бесплодию» [1, Р. 68]. Эти идеи появились под влиянием учебы в Боннском университете, где Штокхаузен изучал фонетику, теорию коммуникаций под руководством профессора Вернера Майер-Эпплера. Двигаясь в этом направлении, Штокхаузен приходит к идее создания *электронной и космической музыки*.

Весной 1975 Штокхаузен получил заказ от западногерманского правительства на произведение, посвященное двухсотлетию США. Этой работой стал «*Сириус*» («*Sirius*») – сочинение для электронной музыки и трубы, сопрано, бас-кларнета и баса. Новые средства и структурные возможности *электронной музыки*, согласно Штокхаузену, ведут к новому сознанию «...для открытий, преобразований и сплавов форм, которые никогда не были бы возможны со старыми музыкальными средствами» [2, Р. 30]. Музыкальная *реализация* электронной музыки для «Сириуса» проходила в студии западногерманской радиостанции (WDR) в Кельне и длилась с июля 1975 по март 1977. Репетиции в специальных комнатах с воспроизведением пленки также продолжались почти 2 года. Штокхаузен называет «феноменальными пионерами» [2, Р. 26] солистов, которые работали над исполнением этого сочинения: точная синхронизация посредством наушников, без дирижера, требует полностью новой техники слушания и исполнения

⁴ Тезисы написаны на основе кандидатской диссертации автора.

⁵ Автор выражает признательность профессору, д. иск. Петрусовой Надежде Андреевне за помощь в подготовке тезисов.

музыки. Все звуки 8-ми канальной пленки были сделаны синтезатором EMS Synthi 100 за исключением конкретных звуков в *Представлении* и в конце *Весов*.

Появление зодиакальных мелодий, на которых базируется сочинение, связано с произведением «*Музыка в животе*» («*Muzik im Bauch*») для шести ударников и музыкальных шкатулок (1975), именно для этой композиции были первоначально сочинены три мелодии зодиака, а весной и летом 1975 года Штокхаузен написал мелодии девяти остающихся знаков Зодиака. Различные варианты «*Музыки в животе*» создаются любой комбинацией трех из 12-ти мелодий Зодиака, выбранных произвольно. Образующая *многозначная форма* (термин Штокхаузена) имеет, на наш взгляд, 1320 ($12! / (12 - 3)! = 10 \times 11 \times 12$) различных вариантов исполнения. Позже Штокхаузен объединил 12 мелодий в независимую работу – «*Зодиак. 12 мелодий для звездных знаков*». Исполнение цикла можно начинать с любого знака и продолжать в указанной (напечатанной) последовательности от Водолея до Козерога. «Зодиак» предполагает существование 12-ти вариантов цикла и является одним из самых популярных сочинений композитора [3, С. 180-188].

«*Сириус*» Штокхаузена выступает в роли посредника между музыкой Сириуса и нашей планетой. Композитор акцентирует мистический аспект этой музыки: «... каждая музыкальная композиция на Сириусе связана с ритмами созвездий, сезонов года и времени дня, элементами, и экзистенциальными различиями живых существ... музыка, которую я сочинил и назвал Сириус, переносит некоторые из этих принципов музыкальной формы и структуры на нашу планету» [4, Р. 18]. Общая структура включает три секции (Рис. 1): *Представление* четырех солистов (воплощающих четыре сезона года, страны света, элемента, времени дня, стадии роста), *Колесо* года с четырьмя сезонами и *Возвешение* (духовное сообщение Сириуса).

Колесо из созвездий и сезонов – часы Сириуса; оно начинается с одной из четырех главных мелодий (*Овен, Рак, Вес, Козерог*). Их ритм, мелодия, тембр преобразовываются друг в друга. Другие восемь мелодий Зодиака появляются по две в каждый сезон и не используются для метаморфозы. После *Колеса* в двух дугах *Возвешения* Север и Юг, Восток и Запад прощаются с аудиторией, и далее следует квартет – объявление сообщения Сириуса. «*Сириус*» может исполняться в 4 различных версиях. В начале любой версии *Представление*, в конце – *Возвешение*, *Колесо* может вращаться: после *Представления*, следует *Овен* или *Рак* или *Весы* или *Козерог*, и далее три других секции в естественном порядке сезонов. После четвертого сезона следует один из четырех возможных мостов, который идентичен с началом *Колеса*.

Грандиозный *музыкальный проект* космической музыки «*Сириус*» Штокхаузена включает три стадии/секции, каждая из которых автономна; реализация многозначной формы определяется критерием детерминированности/индетерминированности с алеаторикой на уровне формы: *Музыка в животе* имеет 1320 вариантов, *Зодиак* – 12, *Сириус* – 4.

Литература

1. Kurtz, M. Stockhausen: a biography / M. Kurtz, translated by R. Toop. – London, 1992.
2. Stockhausen, K. Sirius. – Kurten, 1981.
3. Петрусева, Н. А. Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. В 2-х частях. Часть 1. / Н. А. Петрусева – Пермь, 2006. – 240 с.
4. Stockhausen, K. Towards a Cosmic Music / K. Stockhausen, translated by T. Newill. – Element Books Limited, 1989.

Поэтика комического в музыкально-драматической буффонаде

Валерия Грунера «Торжество графомана»

Грунер Любовь Валерьевна

Студентка 3 курса специальность «Музыковедение»

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им.

С.В.Рахманинова, Тамбов, Россия

E-mail: ippopova@tamb.ru, iripopova@tamb.ru

Музыкально-сценические жанры составляют заметную область отечественного творчества последней трети XX века – начала XXI. Эти годы отмечены поиском новых жанровых разновидностей сценических произведений, форм, приемов музыкального письма. Тема данного сообщения связана с анализом поэтики комического на примере сочинения «Торжество Графомана» пермского композитора Валерия Грунера⁶.

Фарс состоит из двух частей: «В театре Козьмы Пруtkова» и «Наскальные песни». Каждая из которых представляет собой своеобразную монооперу: юмориада (1 ч.) и трагикомический фарс (2 ч.). «Торжество графомана» задумано автором как смешное зрелищное произведение, доступное широкому кругу слушателей. В нем чувствуется продолжение традиций комической оперы, балаганного театра, буффонады. За внешней веселостью скрыт глубокий смысл. Уже в названии отражена суть заложенной в спектакле проблемы. В нотном издании «Торжества графомана» автор заостряет тему в «мыслях пунктиром»: «Графоманство тормоз или двигатель прогресса? Что оно сегодня – литература, музыка, кино, политика, философия? Насколько оно безобидно? Насколько опасно? Где нам смеяться и где нам плакать? И где граница между нелепостью и драмой в современном мире?.. Большие мы в собственных глазах. Перед Богом все мы графоманы» [2, с.1].

Стоит акцентировать внимание на том, что проблема графоманства если и затрагивается художниками, то очень редко и, следовательно, довольно нова для искусства, а в наше время еще и злободневна. Вполне естественно, что сочинение в связи с такой проблематикой приобрело «хлесткую сатирическую направленность». Но «через юмор и шутовство автор призывает нас вспомнить об истинном предназначении человека» [2, с.1]. Такая постановка проблемы приводит к оригинальности ее решения: автору принадлежит не только замысел, музыка, либретто, но и роль исполнителя – человека-театра.

Каким же образом в буффонаде «Торжество графомана» происходит воплощение комического и сатирического начал? Приемы, к которым прибегает композитор в этом случае, чрезвычайно многообразны: начиная с названия и оформления нотного текста и заканчивая сценическими эффектами.

В первую очередь стоит отметить, что в произведении автор использует косвенную сатиру. Это значит, что обличению подвергается не столько сам герой, сколько ситуация и условия, которые его породили. Особенно ярко это проявляется во второй части спектакля – «Наскальных песнях», где обрисовывается современная рыночная ситуация, в которой искусство мыслится как еще один источник доходов, а графоманство заменяет понятие настоящего искусства. Для раскрытия этой проблемы автор использует средства аллегии и иносказания в поэтическом тексте произведения. Кроме того, метафорическое значение получают и заголовки отдельных номеров буффонады. Так, например, в юмориаде «В театре Козьмы Пруtkова» третий куверт⁷ носит название «Кстати, о мошке...», в «Наскальных песнях» мы встречаем такое название: «Новые ворота» (№ 1), сразу возникает ассоциация с выражением «Смотреть, как баран, на новые ворота»; также в «Наскальных песнях» есть и такие названия, как «О свободе и собачьем

⁶ Родился в г. Перми в 1956 году. В 1984 г. закончил Российскую Академию Музыки им. Гнесиных по классу композиции. Член Союза композиторов России, президент пермского международного продюсерского агентства «Третий берег». Лауреат Всесоюзных конкурсов молодых композиторов (1980, 1985), лауреат премии Пермской области в сфере культуры и искусства за 2003 год.

⁷ Куверт (с фр. – приборы для обеда) – в данном случае, изысканность и пикантность подаваемых «блюдов», т.е. номеров.

счастье» (№ 2), «Урок коню» (№ 3), «Незванный гость или немощь льва» (№ 10). В литературе такой прием получил название «оживотнивание».

Еще одним важным средством воплощения комического и сатирического в «Торжестве графомана» можно назвать прием нарочитого несоответствия содержания текста и музыки, который выражается в двух вариантах. В одном случае слова произведения относительно серьезны, музыка же за счет комедийного характера раскрывает смысловой подтекст («Наскальные песни»). Но все же он не является характерным для буффонады.

Гораздо шире представлен другой способ соотношения музыкального и вербального содержания, когда «серьезная» музыка звучит с комическим текстом, противоречащим ее общему характеру. Иначе говоря, это эффект пародийного снижения жанра. Он присутствует, к примеру, в таких номерах, как «Серенада конюха из ненаписанной оперы» и «Память прошлого». В «Серенаде конюха...» уже название говорит о трансформации жанра серенады на комедийную почву. В «Памяти прошлого» преломляется жанр романса, который в дальнейшем переходит в польку и восстанавливается затем в заключении. Кроме того, в обоих кувертах представлена также комедийная трансформация, которая заключается в цитировании музыки других композиторов. Так, в последних тактах «Серенады конюха...» звучат заключительные интонации романса П.Чайковского «Ни слова, о друг мой» на словах «...и вдаль унеслось...», после чего в вокальной партии изображается ржание лошади. В «Памяти прошлого» цитируются два фрагмента: тема вступления из Первого фортепианного концерта П.Чайковского, «символизирующая романтический размах и взлет героя» и «мотив судьбы» из Пятой симфонии Л.Бетховена, «ниспровергающей героя с романтических высот» [2, с.4].

Совсем по-другому воспринимается преломление жанра ноктюрна в последнем номере «Наскальных песен» - «Я мечтал». Первоначальный спокойный тон изложения постепенно драматизируется введением эффекта колокольности. Завершается все просветленными аккордами в высоком регистре, которые выражают надежду на то, что «быть может, не все потеряно, и «пещерный человек» еще способен к очеловечиванию и осмыслению своего предназначения в мире и перед Богом» [2, с.9].

Очень ярко в «Торжестве графомана» представлена комедийная полистилистика и полижанровость. Помимо упоминавшихся уже романса, серенады, польки и ноктюрна, В.Грунер прибегает к таким жанрам, как баллада, канкан, марш, вальс. Обращает на себя внимание жанр марша, который гротескно преломляется в номерах: «Дело чести», «Троянский дембель», «В последний раз». Можно провести параллели с симфоническим творчеством Д.Шостаковича, где марш в гротескной трансформации выступает как символ зла, глупости, примитива.

Нарочитая примитивизация является одним из основных комедийных приемов спектакля. Ярким примером служит пятый куверт «Желание быть испанцем». Композитор вводит новый ударный инструмент – спичечный коробок Грунера (СКОРГ). Комизм сценической ситуации заключается в том, что ритмы в исполнении спичечного коробка должны были бы звучать у кастаньет. «Ну, не оказалось под рукой настоящих испанских кастаньет. Что за беда? Зато есть русская смекалка, и вот уже в наших руках национальный русский инструмент, ничем не хуже испанских кастаньет» [2, с. 4].

Можно и дальше говорить о приемах воплощения комического в моноопере «Торжество графомана», так как перечисленные выше не исчерпывают всего спектра выразительных средств произведения. Это важные опорные точки, анализ которых раскрывает оригинальность и яркость сочинения и помогает глубже понять замысел композитора.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1984. –379 с.
2. Грунер В. Заметки о «Торжестве графомана», рукопись. – 15с.
3. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. М., - 1999. – 285 с.

«Ритуал» памяти Б. Мадерны для оркестра Пьера Булеза: к анализу временных структур⁸

Макина Анна Владимировна⁹

аспирант

Пермский государственный институт искусства и культуры,
кафедра теории и истории музыки, Пермь, Россия

E-mail: anna_makina@mail.ru

Введение

Пьер Булез занимает одно из ведущих мест в современном западном музыкальном мире. Многие новаторские идеи Булеза стали ориентиром и предметом подражания для западноевропейских композиторов. Булез сублимировал в своем творчестве искания многих композиторов послевоенного времени. Так, додекафонная техника, разработанная А. Шенбергом, приобрела неожиданный поворот в творчестве Булеза. Предложенная им идея тотальной серийности стала главной инновацией музыкального мышления XX века. Теория индетерминированной музыки, изложенная Д. Кейджем, приобрела полемического оппонента в лице Булеза (текст «Алеа» и его Третья фортепианная соната). Имя Булеза связано с созданием новой концепции музыкального времени и ритма. Каждая композиция Булеза после 1952 года открывает новые структурно-звуковые явления. Одно из ключевых сочинений Булеза – «Ритуал» памяти Мадерны для оркестра (1975) – показательно в плане ритмо-временных нововведений композитора. Их изучение определяет актуальность нашей задачи.

Методы

В исследовании использован многоуровневый системно-структурный метод анализа, который опирается на булезовскую классификацию типов звукового пространства и времени. В работе также учитывается феноменолого-диалектический метод, введенный в начале XX в. Э. Гуссерлем и развитый А. Лосевым. Э. Гуссерль предлагал исходить из самой «вещи», «идти к самой вещи». Необходимость этого метода для исследования музыкального процесса в его временной структуре заключается в том, что «ядро феноменологии – ...учение о времени»¹⁰.

Результаты

Структура – одно из ключевых понятий нашей эпохи. Булез придает исключительное значение структуре и технике. Материал для Булеза есть структурированная категория. *Форма* «Ритуала» является *групповой* — на уровне материала; *вариабельной* — в аспекте детерминированности, с алеаторикой на уровне формы; *сюитной* или *рядной* — по характеру развития, основанного на принципе чередования ячеек/сегментов/блоков. Каждый из 7 блоков «Ритуала» состоит из антифонного чередования двух темпов, *Modéré* и *Très lent*. Темп *Modéré* на ритмическом уровне состоит из 7 ячеек/групп: a, b, c, d, e, f, g. Темп *Très lent* образуется из последовательного включения в каждом блоке ячеек: от 1 до 7 (A, B, C, D, E, F, G). Объем семи блоков включает 15 сегментов: 8 сегментов темпа «*Très lent*» (нечетные разделы) и 7 – «*Modéré*» (четные разделы). Процесс нарастания и угасания звучности создается постепенным включением всех инструментальных групп, начиная с 1-го раздела (ансамбль медных группы 8) до 13-го и затем – до 15-го (тутти восьми групп). В последнем 15-ом разделе идет обратное движение – постепенное выключение инструментальных групп, начиная с наименьших по составу (соло гобоя, дуэт кларнета) и заканчивая наибольшими (7 и 8 группы). Финальный раздел занимает треть произведения и, в свою очередь, делится на 7 частей (феномен структурного опосредования). Так называемая контролируемая алеаторика решена следующим образом: нечетные разделы «*Très lent*» следуют указаниям дирижера, однако ударные 8-й и 9-й групп после аффтакта играют в своем собственном темпе; аккорды во всех группах даются

⁸ Тезисы основаны на материале третьей главы кандидатской диссертации автора.

⁹ Автор выражает признательность профессору, д. иск. Петрусевой Н. А. за помощь в подготовке тезисов.

¹⁰ Гуссерль Э. Цит. по: Молчанов В., 1991, с. 318.

синхронно, но сами группы вступают разновременно. Разделы с четной нумерацией «Modéré» несинхронизированы: инструментальные группы вступают в любом порядке по желанию дирижера.

Теоретическая концепция Булеза включает несколько элементов. Ранний термин Булеза «ритмическая атональность» определяет независимость ритмической структуры от звуковысотной организации. «Ритмическая атональность» достигается разными способами, в частности, техникой наложения ритмических ячеек, унаследованной Булезом от Стравинского и Мессиана. Одно из положений Булеза сводится к необходимости «интегрировать ритм в полифонию в более или менее независимом виде» (текст «Предложения»¹¹). Концепция нового музыкального языка, сформулированная композитором в теоретическом трактате «Мыслить музыку сегодня» (1963), фундируется теорией относительности звукового пространства и времени. Булез расширяет значение терминов «полифония» и «гетерофония», предлагая идеи «полифонии полифоний», «гетерофонии полифоний», «полифонии гетерофонии гетерофоний» и т. д. Так, примером гетеронии гетерофоний является раздел Modéré во втором проведении (циф. 4): исходный голос гетерофонии в 1-й инструментальной группе, его распушение на две линии во 2-й группе (гетерофония) и на три линии в 3-й группе. Иррегулярный ритмический квазиканон, эффекты «витража», аналогичные «Derive 1» (1984)¹², становятся составляющими гетерофонии гетерофоний. Метод «умножения делением» Булез называет «пролиферацией». Процесс дифференциации включает исходную ячейку и ее распушение в вариантах, что аналогично мессиановскому приему распушения и стяжения. Чередование темпов Très lent и Modéré, оппозиция аморфного/пульсирующего типов времени становятся *временным континуумом* «Ритуала». Его исследование предполагает использование ряда новых терминов: отсутствие пульсации и интервала-модуля между определенным количеством изменений/аморфное (гладкое) время; пульсирующее (рифленое) времена/определенный модуль.

В целом, ритмические структуры упорядочены иерархией, которая, согласно терминологии А. Ф. Лосева¹³, предполагает диалектику перехода от структурно-дифференциальной (ряд, звуковысотная сегментация, ячейки, ритмические сегменты и т.д.) к структурно-интегральной (ритмическая гетерофония гетерофоний, темпоблоки формы и т.д.) и структурно-субстанциальной терминологии (время, вписанное в ритуальную цикличность возвращения/чередования), т.е. переход от композиционной техники – к эстетике выразительной формы.

Новаторская концепция относительности звукового пространства и времени Булеза становится новой парадигмой современного композиторского мышления XX/XXI веков. Новый способ организации звукового объекта воспринимается сегодня как мощный импульс в процессе изменения музыкального опыта новой музыки.

Литература

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития, том VIII, книга II М.: "Искусство", 1994. – 372 с. 2. Молчанов В. И. Феноменология // Современная западная философия. Словарь. - М., 1991. – С. 318-326. 3. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. – Москва-Пермь: Реал, 2002. – 352 с. 4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с. 5. Boulez P. Boulez on music today (translated by S. Bradshaw and R. Bennett). – Harvard University press: Cambridge, Massachusetts, 1971.

¹¹ Цит. по: Петрусева Н., 2002, с. 254.

¹² См. об этом: там же, с. 220.

¹³ Лосев А., 1994, с. 106-110.

Некоторые особенности фортепианного творчества Н.К. Метнера на примере «Сонаты- Воспоминание».

Мурзаханова Алина Наилевна

Студентка 2 курса

МГУ им. М.В. Ломоносова, факультет искусств

Fair_of_beauty@mail.ru

1. Мое знакомство с «Сонатой-Воспоминание» как исполнителя натолкнуло меня на идею написания данного доклада.

2. Творчество Николая Карловича Метнера недостаточно изучено. Его произведения стали исполнять в 60х годах прошлого века. Известно, что до этого Метнер был запрещенным композитором.

3. Метнеровская фактура, как правило, многопланова. Полифония для композитора – родная стихия. Стил метнеровского письма предполагает глубинное прочтение, так как главное у Метнера редко находится на поверхности.

4. Вся творческая лаборатория, все многообразие эмоций и оттенков души композитора отражены в «Сонате-Воспоминания».

5. «Соната-Воспоминания» автобиографична, в ней отражена жизнь во всем ее многообразии, отсюда – обилие тем-образов, насыщенная фактура: вступление, три образа главной партии, связующая партия, два образа побочной партии, заключение.

История немецкой романтической оперы XVIII вв.

Санникова Мария Владимировна

Студент

Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова, Москва, Россия

e-mail: 02_11@list.ru

Идеи Жана Жака Руссо были близки Германии начала XVIII вв. Романтизм, как направление антирационалистическое должен был с особенной силой проявиться в художественной идеологии, как в той сфере духовной деятельности, которая обращена в первую очередь к эмоциональным способностям человека. Поэтому, романтическая философия оформляется, прежде всего, как философия искусства как эстетика. Если искусство вообще казалось романтикам антирационалистическим, то из всех видов искусства наиболее непосредственно-чувственной была для них музыка, и именно музыка “чистая” – инструментальная, представляющая необъятные возможности для художника романтического направления.

1. Основные положения немецкой романтической эстетики строятся на принцип объединения всех видов искусства, на принципе художественного синтезирования. (Искусство-универсум, некая единая и бесконечная сущность мира.
2. Стремление к расширению границ содержания художественного образа. (Искусство-универсум, некая единая и бесконечная сущность мира. Стремление к расширению границ содержания художественного образа.

Историю немецкой оперы можно разделить на несколько периодов. Все они обледенены единым процессом, по-разному выражая основную тенденцию развития немецкого музыкального театра, тягой к созданию национальной немецкой оперы на базе буржуазно-идеалистической философии.

Движение за независимость национальной немецкой оперы это борьба различных художественных направлений: романтиков-новаторов и эклектиков-архаистов.

I этап. Годы безвременья, период художественных блужданий и стилевой неопределенности. Этот период охватывает 15 лет. Кризис затишья. Музыкальные номера представлены линдершпилем - Вебер(“Абу Гассан”) и Шпор(“Петр Шмоль”1803г, “Сильвана” 1710, “Испытание”1806, “Альруна ” 1808.).

Неопределенность творческих тенденций. Первые оперы Меербергера представляют значительный интерес, как попытки создания героико-романтической оперы на немецкой почве.

Таким образом первый период представляет из себя довольно пеструю картину, характеризующуюся непосредственностью творческих тенденций, стилистическим разнообразием, но в тоже время большой “изыскательной работы молодых композиторов”.

II этап начинается с 1816 года. Начало 30х годов XIX века было временем формирования и первого расцвета немецкого романтизма в опере “Ундина” Гофмана (1816 г) и “Фауст” Шпора. (затем были оперы “Алхимик” и “Крестonosцы”). Карл Вебер - центральная фигура этого периода, его оперное творчество определяет собой весь новый стиль немецкого романтического оперного театра, порождая даже эпигонское течение (Маршнер). Наряду с зингшпилем создается и большая durchkomponiert’ованная героико-романтическая опера.(ein Gedicht durchkomponieren — положить слова стихотворения на музыку с собственным мотивом для каждой строфы) Развитие этих двух направлений, сложившихся внутри немецкого романтизма представляет основное содержание истории немецкой оперы в предмартовскую эпоху. 1830 год стал переломный момент в эволюции немецкого оперного романтизма. Вождем антиромантического движения была “Молодая гвардия”, но ее влияние отразилось на судьбе романтической оперы не так сильно, на судьбе литературы. 30е годы обострили борьбу внутри немецкого музыкального театра, заслонив на время национальную освободительную борьбу в опере против иностранцев. В этот период намечается кризис романтического направления немецкой оперы, происходит перестройка композиторских рядов. Наиболее крупные из немецких романтиков 30-х годов - Маршнер, создающий свою лучшую оперу, “Ганс Гейлинг” (1833), после которого следует “Feuerbrand” (“Головешка”, 1836) и другие. Зато все более выдвигается композитор Альберт Лорцинг,) замечательный автор и исполнитель зингшпилей : "Царь и плотник, или Два Петра" (постановка 1837), "Два стрелка" (постановка 1837), "Ундина" (постановка 1845), "Оружейник" (постановка 1846) . Его оперы также характерны для 30х годов, как оперы Вебера для 20х. Вагнер, блуждающий между немецкой романтической(“Феи”), итальянско-французской комической (“Запрет любви”, 1836) , парижской большой (“Риенцы”, 1839) и романтической на художественно-идейной основе операми (“Летучий голландец” ,1840).

Переломным явился 1840й год. Фридрих Вильгельм IV- “король-романтик” показал, что понимает романтизм как художественную апологетику феодализма.

Эти годы должны были оказаться решающими для всего романтического движения. В 40х годах начинается новый расцвет, продолжающийся до революции 1848 года, которая явилась рубежом во всей истории романтического направления в музыке. Тяга композиторов к историко-рыцарской героической сюжетике (Вагнер-“Тангейзер”, 1845, “Лоэнгрин” 1840, Шуман – “Геновева” ,1848, Шпор - “Крестonosцы”, 1845, Маршнер - “Адольф Наусский”, 1845 г.)

Вагнер-ведущая фигура подошел к идее коренной реформы музыкального театра на основе синтеза музыки и драмы. Лорцинг делает попытку перестроиться на “большую” романтическую оперу (“Ундина”, 1846 год) подчеркивая этим кризис немецкого зингшпиля. В 40х годах также выступают Флотов Николаи, вносящее в немецкую оперу новую струю, влияние французского комического тетра и итальянской оперы- buffa.

История немецкой оперы, прежде всего, - история романтического музыкального тетра, т.к. лишь романтикам удалось осуществить давнюю национальную мечту об опере.

Литература

1. Балаша. И. Путеводитель по операм. т1. изд. “Корвина” Венгрия. 1967г. статья “У Истоков Оперы.”
2. Берлиоз.Г. Фантастическая опера К.М.фон Вебера "Оберон".
3. Галушко.М. Анализ. Концепции. Критика. Статьи молодых музыковедов изд. “Музыка”. 1977г. Ред. Л.Г.Данько (стр 141-153).
4. Геттнер. Г. История всеобщей литературы 18-го века том 3 М 1978.
5. Иоффе. И.И. Мистерия и опера. 1937г. Л.
6. История зарубежной музыки М."Музыка" 4е издание. Выпуск 3. 1956г

7. Кенигсберг А., Карл-Мария Вебер, М. - Л., 1965;
8. Материалы и документы по истории музыки ред. М.В.Иванова. Т 1,2 Москва 1933
9. Проблемы музыкального искусства немецкоязычных стран. М.МГК. 1990
10. Розеншильд.К История зарубежной музыки. М. 1969. с. 339
11. В.Е. Фернман. Оперный театр. Статьи и исследования. М. 1961.
- 12.Хохловкина А., Западноевропейская опера, М., 1962:
13. Цытович.Т.Э. Музыка Австрии и Германии XIX века. М.Музыка 1975 г.
14. Штейнпресс.Б. Популярный очерк истории музыки до XIXв. Гос.муз.издат. 1963г.
15. Laux K., C. M. von Weber, Lpz., 1966;
16. Moser H. J.. C. M. von Weber. Leben und Werk, 2 Aufl., Lpz., 1955.