

Воронежский государственный институт искусств

Студенческий
научный вестник

ВГИИ–2025



Воронеж
2025

УДК 78
ББК Щ31я43
С880

Публикуется по решению Учебно-методического совета ВГИИ.

Студенческий научный вестник ВГИИ-2025. – Воронеж, ВГИИ, 2025. – 48 с.

Сборник статей студентов отделения музыковедения ВГИИ составлен по материалам их научных работ, осуществленных в теоретических курсах истории музыки, а также в специальном классе. Тематика статей разнообразна и обращена к проблемам и произведениям, относящимся к отечественной и западноевропейской музыке XIX и XX вв. Научными руководителями статей стали преподаватели кафедры истории музыки: кандидат искусствоведения О. А. Скрынникова, старший преподаватель А. В. Бычкова, преподаватель И. Ю. Вишнивецкая.

Ответственный редактор сборника – ст. преподаватель кафедры истории музыки А. В. Бычкова.

Электронная верстка – ст. преподаватель кафедры истории музыки А. В. Бычкова.

Электронное издание

© Воронежский государственный институт искусств, 2025
© Коллектив авторов, 2025

Содержание

<i>Андрющенко И.</i> Вопросы программности в творчестве Мориса Равеля на примере произведения «Игра воды».....	4
<i>Власова Е.</i> «Гоголь-сюита» сквозь призму фаустовской темы в творчестве А. Г. Шнитке.....	13
<i>Володина К.</i> Э. Сати и И. Стравинский в контексте французской музыкальной культуры.....	15
<i>Горпенко В.</i> Музыкальный мир А. Шнитке в кинофильме А. Митты «Сказка странствий».....	20
<i>Копьева Л.</i> Преломление традиций классического формообразования в Четвертой симфонии Я. Сибелиуса.....	23
<i>Незбрицкая Д.</i> Сонорная техника в «Плаче по жертвам Хиросимы» Кшиштофа Пендерецкого.....	32
<i>Прядкина Е.</i> Эстетические принципы Арнольда Шенберга на примере Шести песен, ор. 3.....	38

Вопросы программности в творчестве Мориса Равеля на примере произведения «Игра воды»

«Fin de siècle» — «конец века» — таким выражением французская пресса окрестила процессы, происходящие в искусстве рубежа XIX–XX веков. Писатели, поэты, драматурги, режиссеры, художники и музыканты стремились сказать новое слово в искусстве.

На тот момент жизнь Франции была очень насыщенной событиями, что вполне естественно повлияло и на творческую сферу. Одним из основных аспектов этого периода стало стремление к экспериментам и новаторству в различных формах искусства. В связи с этим, мы условно можем говорить о том, что время этой «пестрой культурной жизни» характеризуется широким разнообразием стилей и направлений.

Искусствоведы и критики, как в прошлом, так и в настоящем времени пользуются рядом терминов, относящихся к различным художественным явлениям и течениям. Однако важно отметить, что эти термины могут нести различные значения в зависимости от контекста и подхода, что создает определенные трудности в их интерпретации и использовании. К числу таких относятся «символизм», «импрессионизм», «декаданс», «новая музыка», «модерн» и другие.

Как отмечает Д. Сарабьянов, «Модерн хотел быть или стать стилем без образца, без примера» [20, 23]. Это стремление к уникальности подчеркивается также и Е. Кривицкой: «Название модерн включает в себе два важных смысла: современный — то есть созвучный своему времени, и новый, возникший как выражение этого времени» [11, 9]. А. Белый пишет: «Эпоха декаданса — это время, когда искусство становится самоцелью, стремлением избавиться от реальности и создать новые миры» [2]. Все эти понятия нужны были критике того времени, чтобы обозначать новые процессы, происходящие в искусстве. Те же термины легко переносились на музыку, потому что музыкальное искусство переживало изменения и преобразования.

Яркими фигурами этой эпохи являются писатели Шарль Бодлер и Артюр Рембо, которые разрушили литературные традиции и проложили путь для символизма и декаданса. В творчестве импрессионистов, таких как Клод Моне и Эдгар Дега, а также постимпрессионистов Ван Гога и Поля Сезанна, заметен отход от реалистичного изображения и стремление к новому восприятию света и цвета. Можно вспомнить целую плеяду композиторов, которые также внесли свой вклад в искусство XIX–XX вв. Например: А. Руссель, К. Сен-Санс, Ф. Сезар, группа французских композиторов «Шестерка». Безусловно, одной из самых ярких и центральных фигур того времени был М. Равель.

Равель выдающийся и плодовитый композитор, чье творческое наследие является одним из самых интересных явлений в истории искусства. Оно тесно связано с традициями композиторов прошлых эпох, но одновременно стало отправной точкой для новой эры (эпохи) — современного искусства. Его постоянный интерес к новизне гармонично сочетался со стремлением опираться на традиции. Так в музыке композитора можно заметить сбалансированные пропорции, безупречное мастерство и чистоту стиля. Его произведения отличаются многообразием мелодий и насыщенными гармониями. Он часто применял темповые и динамические контрасты, что придавало его произведениям уникальную выразительность.

Равель оказал значительное влияние на развитие оркестровой музыки. Он добивался богатого и насыщенного звучания, умело сочетая различные тембры инструментов. К тому же, активно экспериментировал с формой и структурой, объединяя элементы различных музыкальных традиций.

Значительную роль в произведениях композитора играет программность. Она достигается благодаря яркой оркестровке, динамическим контрастам и средствам музыкальной выразительности. Каждый элемент произведения — будь то мелодический

мотив, ритмические особенности или гармонические структуры — способствует созданию определенной семантики, формирующей образы и идеи.

Одним из ключевых аспектов программности в творчестве Равеля является его взаимодействие с другими видами искусства, особенно с живописью и литературой. Композитор активно использует визуальные образы и литературные мотивы для формирования своей музыкальной палитры. Его произведения отражают культуру и атмосферу конкретных мест, а внедрение фольклорных элементов создает яркое представление о региональных традициях. Такой подход позволяет Равелю продемонстрировать, как музыка может служить связующим звеном между звуковыми и визуальными образами, что подчеркивает его внимание к программным аспектам. Рассмотрим вопрос программности на примере произведения «Игра воды» Мориса Равеля.

«Игра воды» (*Jeux d'eau*) — одно из наиболее известных фортепианных произведений Мориса Равеля, написанное в 1901 году и посвященное Г. Форе, у которого в то время обучался композитор. В произведении композитор демонстрирует уникальный подход к музыкальному языку, используя множество инновационных приемов и выразительных средств.

В исследовательской литературе существуют различные интерпретации формы данного произведения. С одной стороны, предлагается версия, что «Игра воды» построена по принципу сонатного аллегро, в то время как с другой стороны, существует мнение о том, что произведение написано в свободной форме. Для того чтобы более точно определить форму произведения, обратим внимание на некоторые моменты, чтобы разобраться в этом вопросе более подробно.

При первом прослушивании может возникнуть сложность с выделением разделов. Это обусловлено множеством фактурных элементов, которые создают ощущение непрерывности изложения материала и формируют целостное музыкальное произведение. Тем не менее, если внимательно проанализировать структуру композиции, становится очевидно, что Равель все же разделяет её на отдельные фрагменты.

Рассмотрим несколько способов, как композитор разделяет и обозначает начало нового раздела: введение *ritenuto*, изменение фактуры по сравнению с предыдущим материалом, динамические обозначения и изменения темпа. Таким образом, произведение можно разделить на три раздела:

- 1 часть — 1–28 такты (28 тактов) — Изложение материала;
- 2 часть — 29–61 такты (32 такта) — Развивающий раздел;
- 3 часть — 62–85 такты (23 такта) — Реприза.

Следует отметить, что количество тактов симметрично и почти равно.

Первый раздел состоит из двух ключевых тем. Для удобства обозначим их: тема А и тема Б. Тема А обладает наиболее высокой гармонической устойчивостью, что сохраняется на протяжении всего произведения. Это особенно показательно при сравнении ее с последующими альтерациями. Ее характеризует опора на диатонику E-dur, которую в свою очередь, дополняет аккордика, подчеркивая полнозвучность гармонии. В данной теме преобладают большие мажорные септаккорды и нонаккорды. Следует подчеркнуть, что они изложены интересным образом. В басу представлено разложенное устойчивое E-dur трезвучие. Мелодические пассажи, звучащие на фоне, вполне естественно дополняют его, образуя нонаккорд.

(♩ = 144) Très doux

pp

2 Гд .

Тема Б, в свою очередь, менее гармонически устойчива по сравнению с темой А. Она сочетает в себе диссонансы и хроматизмы, которые будут полностью раскрыты в процессе развития второй части. Основное интервальное соотношение аккордов — секундовое. Для достижения полноты звучности, Равель накладывает друг на друга неполные пентатонические звукоряды *cis-dis-fis-gis* в мелодии и *e-fis-a-h* в сопровождающих ее фигурациях. Уникальность этой теме придают элементы полифункциональности, возникающие в результате одновременного звучания пентатонных ладов.

pp

3 Гд .

Таким образом, мы наблюдаем противопоставление полноты звучания тонально-гармонической системы (тема А) и пентатонных ладовых структур (тема Б). Композитор создает ладовый контраст между темами.

Вторая часть представляет собой развитие темы Б, которая преобразуется и варьируется. В процессе развертывания материала можно выделить три драматургические волны, приводящие в итоге к третьей части. Каждая из волн этого раздела достаточно четко и ясно выделяется фактурными изменениями. Композитор использует разные способы определения начала нового драматургического этапа: динамические и темповые изменения, постепенное снятие голосов перед началом новой волны. Для наглядности рассмотрим начало каждого этапа:

1) Пример 3 (29–37 тт.)

а Темпо

pp

2 Фед.

2) Пример 4 (38–50 тт.)

3) Пример 5 (51–61 тт.)

1^{re} Mouvt!

p

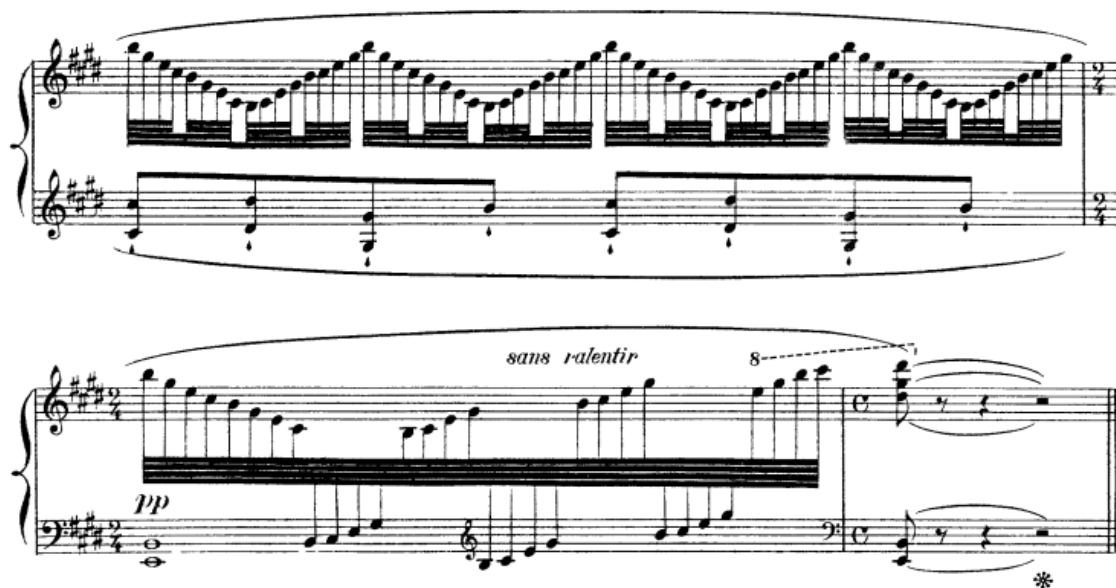
Кульминация второго раздела достигается благодаря множеству факторов. Одним из самых заметных и ключевых является фактура. Мы можем наблюдать непрерывные фигурации шестнадцатых и тридцать вторых нот, которые создают ощущение бурления и нарастающего напряжения. Яркости добавляют тремоло и ниспадающий пассаж из тридцать вторых. Кроме фактурных изменений, важна и гармоническая основа: последовательность аккордов, состоящая из четырех малых септаккордов с уменьшенной квинтой, прерываемая глиссандо. Динамическая составляющая также играет значительную роль. Создана продолжительная линия, которая в конечном итоге приводит к трем *forte*.

Таким образом, во второй части мы видим развитие трех волн. Композитор использует различные фактурные приемы, чтобы сделать изложение материала более ясным и выразительным. В каждой из волн можно заметить, как изменяется подача темы.

Изначально мы видим, как тема представлена в басу, в основном с использованием восьмых нот. Затем, с началом новой волны, происходит заметное изменение фактуры. В изложение темы вводятся триоли, и ритмический рисунок претерпевает изменения, однако тема по-прежнему остается ниже мелодических фигураций. В начале третьей волны снова звучит тема, представленная восьмыми нотами. Однако композитор, в отличие от первого исполнения, поменял местами тему и фигурации, что позволяет лучше выделить звучание самой темы. Несмотря на все фактурные и метрические изменения, гармоническая основа темы остается пентатонической, что придает ей узнаваемость.

Реприза открывается изложением темы А, в виде близком ее первому проведению. Она представлена в исходной тональности — E-dur. Из изменений можно отметить лишь расширение диапазона: добавлены басовые ноты. Это наводит на мысль о том, что речь идет о тональной репризе. Благодаря такой реминисценции темы мы можем ясно воспринимать структуру произведения.

Тема Б изначально напоминает свою трактовку из второй части, но исполняется в более медленном темпе с постепенным увеличением плотности фактуры. Ее прерывает пассаж из тридцать вторых нот, и в итоге композитор возвращается к изложению темы, близкому к изначальному, где сохраняется звуковысотное положение, но ритмический рисунок претерпевает изменения. Появляются более короткие длительности, придающие динамизм и ощущение движения. Эти фигурации постепенно затихают и завершают произведение лаконичной каденцией, которая растворяется в тихом звучании.



Темы возникают подобно отражениям на поверхности воды, которые впоследствии растворяются и исчезают в бурных волнах фигураций и пассажей.

Таким образом, можно сказать, что в «Игре воды» представлены две контрастные темы, находящиеся в разном звуковысотном и ладовом положении. Следует отметить, что вместо тональных отношений, характерных для классической сонатной формы, здесь преобладает ладовой контраст и фоническая звучность, что выводит нас за пределы традиционной сонатной структуры, обеспечивая сочетание тональной и не тональной музыки. Средний раздел основан на развитии материала из первой части, что не противоречит ни трехчастной, ни сонатной форме. Учитывая эти аспекты, можно сделать вывод, что сонатная форма в данном произведении не реализуется в полной мере. Более корректно будет рассматривать ее как свободную трехчастную форму.

Программное содержание «Игры воды» реализуется не только через структуру произведения. Важную роль также играют музыкально-выразительные средства. Тем не менее, главным способом выражения служит фактура, так как именно через неё легче передать образ воды.

Создание нежной, прозрачной фактурной ткани за счёт использования арпеджио и акцентов, что напоминает моментальное движение струй воды. Использование разложенного арпеджио, создает эффект «разбрызгивания», что имитирует звук капель воды.



Равель ритмически варьирует различные музыкальные пласты и линии фактуры. Например, в некоторых местах он использует более короткие длительности, а в других — переставляет мелодические линии и меняет их местами.

Использование мелодических линий, которые появляются и исчезают, как всплески волн, можно воплотить с помощью полифонических приемов. Это создаёт иллюзию многоголосности. Например, потоки воды могут звучать одновременно, создавая взаимоотношения и соперничество различных тем.

Пример 9



Ритмические особенности в «Игре воды» также играют важную роль, придавая произведению динамичность и текучесть, что полностью оправдывает его программный характер.

Отметим метрические особенности, которые создает композитор. Равель использует смешанные размеры и метрические изменения, что создаёт эффект ритмического потока. Например, в некоторых частях можно наблюдать последовательное применение 2/4 и 3/4, что добавляет ощущение свободы, подчеркивают характер произведения, создавая чувство легкости и текучести.

Пример 10



В мелодических линиях часто можно услышать синкопированные ритмы, которые с одной стороны создают напряженность, а с другой подчеркивают ритмическую гибкость.



Чтобы более ярко представить программу произведения, композитор применяет парные ноты и арпеджио. Он всячески раскладывает аккорды, которые последовательно сменяются, имитируя звуки капель и струй воды.



Фактура оказывает влияние и на гармонический аспект: благодаря мелодическим фигурациям происходит обогащение звукоряда, что приводит к полнозвучности и разнообразным многосложным сочетаниям. Использование аккордов с добавленными или изменёнными ступенями придаёт произведению выразительность. Подобные созвучия часто переходят в диссонансы, которые затем разрешаются в консонансы, создавая впечатление нарастающей и успокаивающейся волны. Таким образом, достигается эффект размывания тональных центров и появляется возможность передать большую эмоциональную глубину.

В гармоническом аспекте большую роль играют отклонения и модуляции, которых в произведении достаточно много. В начале произведения композитор применяет мягкие переходы между тональностями, что создает ощущение непостоянства и движения. Они, в том числе, служат для создания амбивалентности и многослойности звука.



Равель активно использует динамические контрасты, от *pp* до мощных *ff*, вызывая ощущение внезапных всплесков воды и их успокаивания. Это подчеркивает контрасты в звучании и укрепляет тот самый «образ воды».

Пример 14

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The first system is marked *pp subito* and includes the instruction 'Un Corde'. The second system is marked *ff* and includes the instruction '3 Cordes'. The score features complex chordal textures and melodic lines with dynamic markings and articulation symbols.

С помощью всех вышеперечисленных музыкальных средств, Равель создал музыкальные образы, которые вполне оправдывают программность произведения. Ощущение импровизационности, в данном случае, является прямым отражением изменчивости водных потоков. Ритмические и мелодические изменения соответственно создают разные состояния воды — от спокойной глади до бурных водоворотов.

Так же произведение наполнено отражениями, которые Равель передает через легкие мелодии и динамические акценты. Это помогает создать мысленный образ воды, окружённой светом, когда разные мелодические линии «отражаются» друг от друга.

Эпизоды с быстрыми пассажами и яркими акцентами напоминают об игривости поверхностных вод, создавая атмосферу покоя и мечтательности. Быстрые восьмые и акценты, как всплеск воды о скалы, создают драматические моменты, вызывая чувства напряженности и беспокойства. Эти контрасты придают произведению множество слоёв, отражающих различные состояния воды, её бесконечные трансформации.

В ходе исследования мы пришли к выводу, что программность в творчестве Равеля представлена на нескольких уровнях. Во-первых, это уровень сюжетной программности. Во-вторых, это уровень виртуозной исполнительской музыки, где наблюдается наличие образности, что наглядно иллюстрируется в произведении «Игра воды».

В ходе анализа мы отметили, что все компоненты музыкальной ткани подчиняются глубокой идее создания программного образа. Например, абстрактные волны, тонально-ладовые особенности, фонизм и звучность гармонии, а также метрические и ритмические компоненты. Важнейшим фактором в этом процессе становится фактура, которая обрамляет тематическую линию в разных голосах. Также она создает богатство и разнообразие звуковых слоев за счет наслаивания друг на друга пентатонических ладов. Таким образом, наше исследование подтверждает важность программности в творчестве Равеля.

Литература

1. Белый А. Символизм. Книга статей / А. Белый. — М.: Мусagetъ, 1910.
2. Кривицкая Е. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр / Е.Д. Кривицкая. — М.–СПб.: Центр ГИИ, 2012.
3. Сарабьянов Д. Стиль модерн / Д.В. Сарабьянов. — М.: Искусство, 1989.

«Гоголь-сюита» сквозь призму фаустовской темы в творчестве А.Г. Шнитке

«Фауст — и есть моя главная тема, и я уже ее немножко боюсь» — так сказал сам Шнитке, незадолго до окончания своей оперы «История доктора Фауста», в 1995 году. И, правда, фаустианские мотивы пронизывают огромное количество его сочинений, от ранних к более поздним. Эти отголоски находятся и в произведениях, которые, на первый взгляд, никак не связаны с сюжетом «Фауста».

В 1975 году, будучи уже весьма знаменитым композитором, Шнитке откликается на просьбу режиссера театра на Таганке, Юрия Любимова — сочинить музыкальное оформление к новому спектаклю «Ревизская сказка» по мотивам произведений Гоголя. Задача предстояла очень ответственная, так как к режиссерским работам Любимова было приковано пристальное внимание, как и к самому театру — молодая труппа, талантливый режиссер, постановки, сильно выделявшиеся на фоне соцреалистического искусства. Альфред Гарриевич принял за работу с большим удовольствием и энтузиазмом, и уже в 1978 году состоялась премьера спектакля. В 1981 году на основе этой же музыки, появляется «Гоголь-сюита».

Казалось бы, при чем здесь «Фауст»? Ответ кроется в глубинной идее музыки сюиты — противопоставление духовного и бездуховного, культуры и антикультуры, соединения в одном целом и трагического, и комического. В других значительных произведениях семидесятых годов¹, также формируется комплекс выразительных средств, относящихся к «фаустианской» теме, нашедшей свою кульминацию в «Фауст-кантате», сочиненной в 1984 году.

Какие выразительные средства? Одной из ключевых идей творчества Шнитке является противопоставления двух сфер — мира духовного, живого, мира высокой культуры и чистоты. Другая сфера — мир бездуховности, обытовленности, мещанства, мир «антикультуры». Эта оппозиция и предстает в «фаустовской» теме как две ипостаси возможных проявлений человека — дьявольская, разрушительная, и творческая, созидательная.

Так, духовное в творчестве Шнитке предстает в виде самого яркого жанрового символа — хорала. Но, помимо этого, композитор с высоким, духовным, эталонным началом ассоциирует барочно-классицистскую стилевую модель, в которой главенствующую роль играет особый мелодический оборот, близкий к риторической фигуре *circulation*, так называемая «тема бабочки» (возникшая впервые в музыке к мультфильмам Хржановского).

Материальное требует более разнообразного комплекса средств, которые можно распределить по следующим категориям:

1. Специфические тембральные решения:

- эффектный и жуткий тембр флексофона и «голос» колокола, который наделен либо ритмической функцией, либо — солирующей мелодической;
- «берлиозовско-малеровское» использование инструментов в неудобных для них tessituraх, для достижения нарочито уродливого, неестественного звучания;
- Особое звучание клавесина и электрогитары в партитуре сочинения.

2. Интонационно-жанровая специфика тематизма:

- Сфера материального, бездуховного («антикультура») у Шнитке предстает в виде шлягерности тематизма — через явные цитаты, аллюзии, типовые жанровые ритмоформулы;

• Материалом для злой иронии может послужить любая тема как из фонда «высокой» музыки, так и из бытовой, «низовой» культуры. При этом композитор стремится к максимальной узнаваемости звучащей цитаты.

¹Первая симфония (1972) и Concerto Grosso №1 (1979).

Центральным персонажем «Гоголь-сюиты» является сам писатель, окруженный ожившими героями собственных произведений. Сюита состоит из 8 частей:

- I. Увертюра
- II. Детство Чичикова
- III. Портрет
- IV. Шинель
- V. Фердинанд VIII
- VI. Чиновники
- VII. Бал
- VIII. Завещание

Кульминация цикла приходится на VII номер, то есть «Бал». Именно здесь звучит злобная издевка над бездуховными персонажами, их постепенной деградацией и окончательным разрушением. Условно «Бал» можно поделить на три раздела — вальс по краям, краткие эпизоды мазурки, танго и трепака (в порядке от более «высоких» к более «низким», бытовым видам танца) посередине. Действие открывается квазицитатой песнопения «Со святыми упокой» из православной панихиды. Эта тема появляется в первом разделе два раза, как некое предупреждение будущих событий. Примечательно, что первоначально она звучит у приготовленного фортепиано, словно символизирующего своим тембром обветшалость, утраченность высокого эталона «чистоты» концертного инструмента. Подобное тембральное решение Шнитке использовал в самом начале Первого concerto-grosso. В седьмом номере «Гоголь-сюиты» звучание этой темы впоследствии перейдет к тембру колокола.

Здесь же соблюдается вся «фаустовская» тембровая логика: специфическое, неуместное звучание клавесина среди шлягерных ритмов бытовых жанров у медных духовых инструментов. Или, например, тема «бабочки» из рондо первого concerto-grosso, связанная с образом высокого и чистого, в номере «Бал» предстает в вульгарном исполнении «вопящей» трубы под ритм танго, приобретшим значение демонического танца в образном мире композитора. Именно такой жанровой моделью Шнитке воспользуется в сцене расправы над Фаустом в своей кантате.

Кульминационная зона «Бала» приходится на третий раздел, в котором композитор контрапунктически объединяет вальс и трепак. Предельное сопряжение обнаруживается не только в диспозиции двудольности и трехдольности, но и в прямом столкновении бального и бытового танца. Здесь аккумулируется целый комплекс тембров-символов духовной катастрофы — кластеры фортепиано и клавесина, гул флексатона, глиссандирующий орган.

Мир раскололся и обнажил зияющую бездну, на краю которой и оказывается человечество. Завершает сюиту «Завещание», где достигается покаяние и прозрение, в котором и звучит «голос» Гоголя в виде хорала. Очень интересно и то, что сразу после хорала, в том же номере, звучит народная украинская песенка, отведенная знаковому тембру подготовленного фортепиано. Шнитке оставляет финал открытым, и каждый слушатель должен сделать собственный выбор между духовной чистотой и мещанством. Примечательно, что в этом отношении вновь прослеживается «фаустианская» категория — выбор. Решение, которое принимает Фауст, заключив сделку с дьяволом.

Таким образом, «Гоголь-сюиту» можно оценивать как еще одну ступеньку в творческом поиске композитора. Все эти находки станут важнейшими приемами, которые будут использованы в «Фауст-кантате» и других ключевых сочинениях Альфреда Шнитке.

Литература

1. Ковалевский Г. Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке: Автореферат дис. ... канд. иск. — Нижний Новгород, 2006. — 30 с.
2. Левая Т. История отечественной музыки второй половины XX века. — СПб.: Композитор, 2005. — 556 с.

3. *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке: беседы с композитором. — М.: Деловая Лига, 1993. — 110 с.

Володина Кристина

Э. Сати и И. Стравинский в контексте французской музыкальной культуры

В культурной жизни Франции рубежа XIX–XX веков участвовали многие творческие личности. Они развивали новые направления в искусстве, делились свежим взглядом на современную реальность, а своим творчеством обогащали художественное наследие новыми идеями и мыслями. К таким личностям, безусловно, можно отнести две значительные в жизни Франции фигуры: Игорь Стравинский, который приехал в Париж по инициативе Сергея Дягилева, долгие годы там жил, писал и приобрел большую известность, и Эрик Сати, который либо вызывал восторг, либо вовсе не принимался критикой и публикой.

Композиторы вели активную творческую жизнь, находились в одной музыкальной среде, нередко двигались в одном направлении, о чем говорят схожие темы в искусстве, например, образы античности, интерес к стилизации и, в то же время, техническим новинкам. Кроме того, современники неоднократно отмечали непосредственное влияние музыки Э. Сати на И. Стравинского (находясь в эпицентре культурной жизни, он так или иначе оказывал влияние на тенденции современной музыки, как через общение, так и через свои сочинения). «После появления “Свадебки”, пышной и варварской, ясная сухость “Парада” указала Стравинскому на возможность говорить другим голосом, голосом, прозвучавшим в “Мавре” в этом очень важном поворотном пункте в творчестве Великого Игоря. И, знаете, в более позднем произведении Стравинского, Сонате для двух фортепиано, заметно прямое влияние Сати, сначала в первых тактах первой части, а затем в одном из балетов, где есть вариация, точно написанная Сати» [2, 35]. Также — «Музыка Сати для балета “Парад” повлияла на эволюцию творчества Стравинского, в частности на музыку его опер “История солдата” (1918) и “Мавра”(1922)» [3,352].

Тема творческих влияний и в целом взаимоотношений Стравинского и Сати открыта и вызывает множество вопросов. В музыковедческой среде она не часто освещалась, поэтому во многом об их эстетике мы можем судить, основываясь на словах и рассказах современников.

Не последнюю роль в культурной жизни Парижа, и, в частности, Сати сыграли представители русской интеллигенции. Театральные сезоны С. Дягилева — великого мецената и творческого деятеля, поспособствовали популяризации французского композитора. Хорошо известен общий интерес во Франции к русской музыке, но, благодаря деятельности С. Дягилева, культуры двух стран получили возможность с близкого расстояния узнавать друг друга, всматриваться, переплетаться в неожиданных сочетаниях. Меценат искал и собирал вокруг себя самых интересных деятелей того времени, и не случайно, что фигура Сати возникла в поле зрения русского антрепренера.

Благодаря постановке балета «Парад», премьера которого состоялась в парижском театре «Шатле» 18 мая 1917 года, имя Сати звучало повсеместно. Поэт-авангардист Жан Кокто написал либретто, а художник Пабло Пикассо, которого привлекли к работе в 1916 году, создал декорации в стиле кубизма костюмы.

Музыка Сати оказалась в контексте творчества художников А. Бенуа, Л. Бакста, Н. Рериха, хореографов Д. Баланчина, М. Фокина, Л. Мясина, композиторов Н. Римского-Корсакова, Н. Черепнина, и, конечно, Стравинского. Их знакомство состоялось в 1913 году в гостях у К. Дебюсси. Это была встреча двух самобытных композиторов, заочно знающих друг о друге, имеющих представление о творческом облике каждого.

Композиторы оставили друг о друге ряд критических статей, заметок, в которых прослеживаются темы поиска новых звучностей XX века, нового типа драматургии, открытий и прозрений в будущее, литературных и художественных влияний в музыке.

Стравинский очень доброжелательно выражался о своём современнике, говоря о личностных качествах. Об этом мы узнаем из работы Роберта Крафта — дирижера, музыкального критика и биографа Стравинского. «Это был, конечно, самый странный человек, какого я когда-либо знал, но притом самый замечательный и неизменно остроумный человек. Он мне очень нравился, думаю, он оценил мое дружеское к нему отношение и платил мне тем же» [4,184].

Русский композитор высказывался и о творчестве французского современника. Премьера «Парада» не могла пройти мимо Стравинского. Он говорил, насколько ценит место балета в творческой среде. «“Парад” как раз подтвердил мне, что я был прав, когда так высоко ставил достоинства Сати и роль, которую он сыграл во французской музыке тем, что противопоставил смутной эстетике доживающего свой век импрессионизма свой сильный и выразительный язык, лишенный каких-либо вычур и прикрас» [5,161].

При этом его слова по отношению к некоторым произведениям носят довольно критический характер. «Я всегда считал сочинения Сати ограниченными “литературщиной”. Заголовки у них литературные, но, тогда как названия картин Клее, тоже взятые из литературы, не стесняют его живопись, у Сати, мне кажется, это случается, и при повторном прослушивании его вещи теряют большую долю интереса. Но беда “Сократа” в том, что он наскучивает своим метром. Кто может вынести это однообразие? Все же музыка смерти Сократа трогательна и по-своему благородна» [4,185]. Интересно, что об этой особенности музыки Сати — простоте, говорил Ж. Кокто: «Она слишком проста для слуха, привыкшего к пряным созвучиям. Вот в чем беда. Сати не надевает на свой гений ни нарядного платья, ни украшений. Его гений является обнаженным, и в этом нет никакого бесстыдства. Нагота — высшее целомудрие музыки Сати» [1,96].

Сати так же неоднократно высказывался о своем современнике и посвятил ему целую статью.² Публикация начинается с размышлений об эстетических взглядах общества, о прогрессе, на пути которого постоянно встают противники, которые «защищают — впрочем, без особого успеха — дряхлые привычки, которые, по их мнению, трудно переоценить» [3,79]. Но также есть люди, которые отстаивают этот прогресс — «сторонники совсем другого рода — люди бесстыдные, как пажы, потрясающие своей неумной “дерзостью” и нахальством» [3,79].

Этой вступительной мыслью Сати предвещает то, о чем дальше пойдет речь — Стравинский, его премьера «Мавры» и то, как её не приняли критики. «Недавно “Мавра” привела музыкальный мир в поучительное замешательство. Укоризненные замечания гг. Критиков, которые нам довелось читать, все были комичны, одно смехотворнее другого. Поскольку эти гг. ничего не поняли, то поступили проще и — позволю себе расхожее выражение — “разнесли штукину в пух и прах”. Пройдет немного или даже много времени, и они — можете не сомневаться — откроют нам “Мавру”, укажут на все ее — сельскохозяйственные и гражданские — достоинства, чтобы без тени смущения тут же приписать их себе» [3,81].

Следующая часть статьи посвящена другой теме — техническим открытиям и «механическим» сочинениям, которые в начале XX века привлекали к себе внимание многих деятелей, мнения которых разделились. Одни считали, что подобные открытия вроде записывающих инструментов созданы для того, чтобы вытеснить виртуозов, другие, напротив, даже создавали специальные произведения для пианол. Ко второму типу относился Стравинский, который одним из первых написал сочинение специально для такого инструмента.

Сати восхищался тем, что русский композитор делал вклад в изучение и использование подобных технических новшеств: «Музыканты должны обязательно заинтересоваться этим новым приемом звукового воспроизведения. Вне всякого сомнения,

² В сборнике «Заметки млекопитающего» в первой главе «Все» есть статья под названием «Игорь Стравинский».

механическая запись — это гарантия; и она очень быстро и очень уверенно повлияет на музыкальное письмо, чего никогда не смогут сделать все вместе — или не вместе — взятые «менторы» и «педанты»» [3,84].

Помимо статей в творческом наследии этих композиторов есть произведения, которые они посвятили друг другу: «Вальс» из «Трех легких пьес» 1915 года Стравинского и пьеса для голоса и фортепиано «Шляпник» («Le Chapelier») из цикла «Три мелодии 1916 года» Сати.

Цикл «Три легкие пьесы» написан для фортепиано в 4 руки, включает в себя «Марш», «Вальс» и «Польку». Каждое из сочинений имеет посвящение: первый номер — композитору Альфреду Казелло, второй — Эрику Сати, третий — Сергею Дягилеву. «Вальс» Стравинского вместе с остальными «легкими пьесами» полностью соответствуют названию небольшого цикла. Это пьеса, написанная в простой трехчастной форме повторного квадратного строения с репризами. Аккомпанемент здесь представлен чередованием баса и двух повторяющихся терций (что является характерной чертой вальсовой музыки). В функциональном плане вторая партия ансамбля — это всего две гармонии — терция на первой ступени (с-е) и уменьшенное трезвучие седьмой ступени C-dur. Вне зависимости от первой партии, в аккомпанементе на протяжении всей пьесы звучат только эти аккорды, тем самым образуются диссонансы и переченья.

Пример 1



Возможно, Стравинский неслучайно использует такую лаконичную гармонизацию в своем вальсе. Если проанализировать некоторые произведения Сати, которые он писал на протяжении всей жизни и в данном жанре³, и в других, то можно обнаружить тенденцию использования подобного рода аккомпанемента, в котором также чередуются только две гармонии.

Безусловно, такой принцип экономии средств характерен в целом для творчества французского композитора, так как он стремился к простоте. Наглядным примером может служить «Вальс» Сати 1885 г.

Пример 2



³ Эрик Сати неоднократно обращался к жанру вальса: «3 выдающихся вальса для измученного денди» 1914 г., Вальс (кабаре-песня) для голоса и фортепиано «Я желаю тебя» 1897 г., Вальс-балет для фортепиано 1885 г., Фантазия-вальс для фортепиано 1885 г., Фуга-вальс для фортепиано 1906 г.

Подобно первому примеру, в этом произведении два такта звучит одна функция (здесь это D₄₃ и D₇), а следующие два такта — T₅₃ и T₆₄. Данная гармоническая цепочка повторяется на протяжении всей первой части вальса, а затем и в репризе.

Возвращаясь к «Вальсу» Стравинского, стоит также обратить внимание на первую партию. Она изложена довольно просто в плане ритма, преобладают восьмые длительности. Сама мелодия несмотря на то, что помещена в лаконичную форму, содержит в себе черты, характерные для музыки того времени (кварттовые ходы, тритоны, диссонансы). Трио начинается с нисходящей терцовой последовательности. В некоторых сочинениях Сати можно проследить тенденцию к использованию подобного плана элементов, например, больших или малых терций, мажорных, минорных и уменьшенных трезвучий, (такие цепочки аккордов встречаются в сочинениях, написанных в разное время, например, в первой пьесе из «Трех пьес в форме груши», в «Сократе» и т.д.).

Анализ данного сочинения наталкивает на мысль о том, что, возможно, Стравинский написал его с некоей иронией. Из этого может возникнуть вопрос, почему композитор в этом произведении будто бы пародирует современника?

В 1914 году Сати публикует цикл «3 выдающихся вальса для измученного денди» для фортепиано, в котором не ставит размер, тактовые черты, неоднократно использует литературные вставки как на протяжении всего произведения, так и в самом начале, погружая нас в своеобразный сюжет, который, как кажется, совсем не связан с музыкальным текстом.

Например, второй номер из цикла под названием «Его Монокль» сопровождается цитатой Цицерона на английском и французском языке: «Наши древние нравы запрещали молодому человеку появляться в бане обнаженным и скромность начала укореняться в душе народа»⁴. Между скрипичным и басовым ключом он излагает некий сюжет: «Он чистит его каждый день», «серебряный монокль с дымчатой золотой линзой», «его подарила ему красивая леди» и т.д. Если слушатель не видел ноты и текстовые вставки, то он и не узнает о том, что Сати в этих произведениях что-то описывает. Также он использует, уже упомянутое чередование двух гармоний.

Пример 3

30

à Mademoiselle Linette CHALUPT

II. SON BINOCLE
(HIS MONOCLE)

A young man was forbidden by our ancient mores to appear naked in the bath, and modesty began to take root in the soul of the people.

(CICERO: "On the Republic" translated by Victor POUPIN).

Nos vieilles mœurs interdisaient au jeune homme pubère de se montrer nu dans le bain, et la pudeur jetait ainsi de profondes racines dans les âmes.

(CICERON: "De la République", traduction Victor POUPIN).

Très lent, s'il vous plaît (Very slowly, if you please)

pliez doucement (Fold gently)

Il le nettoie tous les jours. (He cleans it every day.)

За счет вышперечисленных элементов эти сочинения имеют ироничный характер. Можно предположить, что Стравинский в своём произведении специально использует классическую простую форму, размер, противопоставляя эту пьесу в какой-то степени бесформенным вальсам Сати 1914 года. Это своеобразный иронический отклик на иронию, которая так присуща творчеству французского композитора.

⁴Подобные приемы композитор уже использовал, например, в цикле «3 засушенных эмбриона».

Для сравнения можно также рассмотреть сочинение Сати, которое он посвятил Стравинскому.

Пьеса «Шляпник» для голоса и фортепиано написана в простой двухчастной форме в тональности A-dur. Вспоминая другие произведения композитора, написанные примерно в этот же период, например, те же вальсы 1914 года, которые мы упоминали выше, нельзя не заметить, что «Шляпник» как будто бы выбивается из концепции, которую преследовал Сати. Сочинение полностью тональное, в функциональном плане оно вполне логично выстроено (содержит автентические обороты с разными обращениями D₇, Ум₇). Небольшая текстовая вставка *genre Gounod* под темповым обозначением *Alegretto* дает понять, что данное произведение написано в стиле Шарля Гуно — французского композитора, музыкального критика XIX века. Вероятно, эта пьеса, как и многие другие произведения Сати (например, «Бюрократическая соната») является либо пародией какого-то конкретного произведения, либо содержит в себе синтез черт многих произведений предшественника.

Практически вся первая часть на тоническом органном пункте, а в правой руке происходит развитие за счет смены гармоний (Т, VI, Т, терция от V ступени, Т, и т.д.). Часто Сати встраивает в непрерывное текучее движение аккордов трезвучие III ступени, что придает звучанию больше краски. В первой части вокальная строчка мелодична, на фоне аккомпанемента не возникают диссонансы, напротив, звучание чистое и прозрачное. Во второй части меняется ритм, появляются дуоли (в первой части они были использованы всего один раз), но мелодия остается такой же благозвучной, какой и была, несмотря на гармоническое и ритмическое развитие. Заканчивается вторая часть секвенцией (подобным движением заканчивалась и первая часть), только теперь она не нисходящая, как было ранее, а восходящая. Окончание представлено светлым A-dur.

Очень интересным и неоднозначным является текст вокальной партии. В нем Сати рассказывает о Шляпнике, который очень удивлен, что его часы отстают на три дня. Отсюда может возникнуть вопрос, почему в посвящении композитору, который является приверженцем современных взглядов, имеет место быть текст подобного характера? Вероятно, что посредством подключения третьего лица — Шарля Гуно, композитора, другой эпохи, представителя взглядов прошлого столетия, Сати иронизирует над Стравинским, как русский композитор иронизировал в «Вальсе» 1915 года, пародируя француза.

Композиторы — Сати и Стравинский — в своих посвящениях много иронизируют, используя различные средства: фактуру, определенные гармонические обороты, шутят за счет текстового содержания и пародируют. Пародия — это одна из особенностей Сати, многие произведения в его наследии носят подобный характер. И, вероятно, Стравинский, прекрасно зная об этом в «Вальсе» из «Трех легких пьес» использует именно этот прием, который характеризует сатиричного и экстравагантного французского композитора.

Взаимодействие этих творческих личностей — интересный объект изучения по нескольким причинам. Во-первых, временной отрезок, в котором жили и работали эти композиторы преисполнен разнообразием художественных тем, направлений и открывал перед деятелями искусства множество путей для развития их идей. Во-вторых, композиторы работали с Дягилевым, который был инициатором создания многих культовых и громогласных произведений, тем самым способствовал их популяризации. В-третьих, то, что современники неоднократно подмечали схожие темы, параллели, влияние Сати на Стравинского дает повод к размышлению о том, в чем же проявляется это влияние и было ли оно как таковое?

Влияние Сати на Стравинского, о котором писали деятели культуры XX века, безусловно, было. Анализируя воспоминания современников и эпистолярное наследие можно прийти к выводу, что проявлялось оно скорее в самой идее отторжения традиций прошлого столетия, в стремлении к чему-то новому.

На примере взаимных посвящений композиторов можно наглядно увидеть, как они взаимодействуют друг с другом через свои произведения и развивают прием иронии и пародии. Анализ «Вальса» из «Трех легких пьес» 1915 г. и «Шляпника» из «Трех мелодий

для голоса и фортепиано» 1916 г. позволяет понять некоторые тонкости и особенности, о которых писали композиторы в своих публикациях относительно друг друга.

Литература

1. *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания: Эссе. / Пер. с франц. В. Кадышева и Н. Мавлевич. Сост., предисл. и коммент. В. Кадышева. — М.: Известия, 1985. — 160 с.
2. *Пуленк Ф.* Я и мои друзья. — М.: Музыка, 1977. — 158 с.
3. *Сати Э.* Заметки млекопитающего: Проза. Письма. Воспоминания современников / Пер. с фр., сост., предисл. и коммент. В. Кислова. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. — 416 с.
4. *Стравинский И.* Диалоги с Робертом Крафтом: избранные места / Игорь Стравинский; пер. с англ. В.А. Линник. — М.: Libra Press, 2016. — 257 с.
5. *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. — М.: Музыка, 1970. — 623 с.

Горпенко Виктория

Музыкальный мир А. Шнитке в кинофильме А. Митты «Сказка странствий»

Киномузыка в творчестве А. Шнитке, определённо, неотъемлемая и значимая часть его композиторского наследия. Несмотря на то, что многие его «коллеги по цеху» того времени считали, что такого рода музыка «второсортна», сам Шнитке говорил о ней так: «В определённые моменты я ощущал это как тяжёлое бремя и делил свою работу на две части: вот я — это то, что я делаю вне кино, а в кино — это другой я, не я. Но потом понял, что это невозможно, что это самообман, это всё равно — я, и буду отвечать и за то, что пишу вне кино, и за то, что написал в кино: это всё равно сделано мной...» [2].

Композитор работал со многими выдающимися режиссерами такими как: Михаил Ромм («И всё-таки, я верю»), Михаил Швейцер («Маленькие трагедии», «Мёртвые души»), Лариса Шепитько («Ты и я», «Восхождение»), Элем Климов («Агония», «Спорт, спорт, спорт»), Игорь Таланкин («Вступление», «Дневные звёзды», «Выбор цели», «Отец Сергей», «Звездопад»), Александр Митта («Экипаж», «Как Пётр I арапа женил», «Сказка странствий»), и многие другие. Большинство перечисленных кинокартин были признаны публикой и вошли в золотой фонд киноискусства.

В данной работе я хотела бы остановиться подробнее на творческом тандеме — Альфред Шнитке и Александр Митта, а конкретно на культовом фильме 1983 года «Сказка странствий».

Вот как режиссер вспоминает о работе над фильмом: «Фильм называется «Сказка странствий». Наверное, эффектнее было бы назвать его «В зубах у дракона» или «Взбесившееся золото»... Во многих семьях, не секрет, детям с родителями всерьёз и поговорить не о чем. А сказка — это такая вещь, которая взрослому человеку напоминает о его детстве, а мальчишке или девчонке может внушить серьёзные мысли о жизни. ... Есть у этой сказки ещё одна особенность. Она — страшная. Я сам в детстве любил страшные сказки. И я со скромными силами своего творческого коллектива, того же, что делал «Экипаж», попытался рассказать местами страшную, местами весёлую сказку о силе дружбы, мечты и верности жизненным принципам, о непобедимости доброты» [3].

По словам Митты это одна из любимейших его работ, но недооцененная кинокритиками. Режиссер изначально задумывал фильм не как «детскую» сказку, а проект, который будет одинаково интересен и для взрослого, и для юного зрителя. Но именно эта идея стала «камнем преткновения» для советского цензора. Многие, по прошествии времени, вспоминают этот фильм как «мрачную», даже «страшную» картину. Сам же Митта запланировано использует «страх» как одно из основополагающих чувств, которое развивает доброту и сострадание в человеке. Так же фильм наполнен множеством тяжелых для

детского восприятия аллегорий и философских смыслов. На тот период времени, в СССР жанр «сказки» в умах аудитории ассоциировался в большей степени с работами Александра Роу и представлялся как «доброе и светлое» кино без страшных и пугающих сцен. Поэтому «Сказка странствий» не удовлетворила ожидания зрителей, отнеся её к разряду «фильмов ужасов». Сложности возникли и с руководством творческого объединения «Мосфильма», которое потребовало вырезать значительную часть сцен из-за их «жестокости» и «нудности», и добавить больше «юмора» в картину. Так же были пожелания переозвучить реплики Марты, так как она была «слишком истеричной, не вызывавшей сочувствия», а диалоги между героями «вульгарными». Под цензуру вошли темы с романтическими отношениями между Орландо и Чумой и поедание тела дракона. Сюжет с приходом Чумы в деревню, по словам самого А. Митты, отсылает на настоящие исторические события — вторжение в Чехословакию в 1968 году. Редактура потребовала вырезать данные сцены из кинокартины, но режиссер отказался это делать, сославшись на то, что сценарий уже был утверждён в Москве и фрагменты были оставлены. Несмотря на жёсткую критику, руководство оценило качественную работу с реквизитом, общую зрелищность картины, музыку, автором которой выступил Шнитке и прекрасную игру актёров, которые выполняли множество опасных трюков без каскадёров.

Автор кино очень ответственно подошёл к выбору актерского состава. Каждый, кто слышит название фильма, первым делом вспоминает об Андрее Миронове, сыгравшим главную роль. Но изначально Митта планировал на роль Орландо взять Леонида Филатова, который играл в другом его фильме — «Экипаж». Но актер без особого энтузиазма отнёсся к новому проекту, и режиссеру пришлось отказаться от сотрудничества. Многие киноведы считают, что Андрей Миронов — это идеальный выбор для такого мечтательного, чувствительного и немного наивного персонажа как Орландо. Из воспоминаний коллег можно узнать, что и в жизни актёр обладал такими качествами: с тонким и «милым» юмором, но в тоже время с нежной «плачущей» душой: «Миронов был актёром возможностей безграничных. <...> У него на экране видно сердце!» — говорила киновед и кинокритик Ирина Павлова в документальном фильме «Тайны кино» [5].

Так же одну из главных ролей исполнила Татьяна Аксюта (роль Марты). Несмотря на то, что актриса играла маленькую девочку, на момент съёмок ей было 26 лет. Хотелось бы обратить внимание на взаимоотношения Миронова и Аксюты. Во время работы актёр, игравший Орландо, переживал тяжёлый момент своей жизни — смерть родного отца. Как говорила актриса, «холодность» между коллегами сыграла им на руку: у персонажей не должно было быть изначально близкой эмоциональной связи. Лишь долгий и тернистый путь, прошедший вместе, сближает героев, делая их дорогами друг другу людьми.

По словам журналистов того времени, «Сказка странствий» не принесла большого успеха в прокате. Но режиссёр утверждает о намеренном ограничении широкого показа в кинотеатрах и считает, что его работа обрела популярность среди детей 1980-х годов. На сегодняшний день актуальность фильма не угасает, а лишь вызывает интерес своим многоуровневым сюжетом и посылом. Совсем недавно (в июне 2023 г.) в Санкт-Петербурге в театре Карамболь состоялась премьера мюзикла по мотивам кинокартины Митты с музыкой Шнитке.

По словам режиссера, музыкальное сопровождение неотрывно от «всего кинематографического целого» и «как бы растворяется» в картине. В «Сказке странствий» режиссёр специально «выделяет» музыку — например, убирает или приглушает звучание шумов и речи — чтобы именно она являлась «формообразующим, конструктивным элементом».

Для создания разнообразных художественных образов, Шнитке, фактически, использует лейтмотивную систему, в которой можно выделить две группы:

1. Локальные (или эпизодические) лейткомплексы. К ним я отношу те лейтмотивы, которые встречаются единожды, или звучат только в определённых сценах.

Например: «тема Дракона», «тема сельских жителей», «тема Харчевни», «тема Чумного города», «тема Чумы», «тема Крушения замка»;

2. Сквозные лейтмотивы. К ним могут относиться те темы, которые проходят несколько раз и связаны с определенными персонажами или обстановкой: «тема народного гулянья («Под Рождество»)), «тема Разбойников», «тема Орландо («тема Полёта»)).

Несмотря на то, что в фильме локальные лейтмотивы звучат лишь один раз, композитор очень точно передаёт ту обстановку, которая показывается картина, прибегая к художественно-изобразительным приёмам.

Например, «тема Харчевни» состоит из двух сегментов: 1) переключка между скрипкой и тромбонам, 2) тема кларнета. Весь лейтмотив напоминает цыганские мотивы и народную игру сельских жителей.

Следующий пример — «тема Чумного города», которая представляет собой риторическую фигуру скорби (катабазис). Повторяющийся фригийский оборот, жанр похоронного марша, колокола на фоне — всё это максимально подчёркивает траурность обстановки в городе.

Что касается сквозных лейтмотивов, то ни один не повторяется в своём первоначальном варианте. В контексте разных обстоятельств сказки, темы по-разному тембрально окрашиваются. Именно тембровая составляющая музыки играет одну из важных ролей для передачи того или иного образа. Например, «тема Разбойников» впервые звучит на 5 минуте фильма. Горгон проникает в дом к детям в облике Деда Мороза, чтобы похитить Мая. Так как главные герои не знают, что под маской «добряка» скрывается злодей, то напряжённое тремоло у кларнета играет на фоне пассажей челесты/ксилофона, придавая теме «сказочный» оттенок. Далее лейтмотив будет звучать каждый раз, когда в кадре появляются воры. Значительную трансформацию тема приобретает в конце фильма (1:22:50), когда Марта видит ораву солдат, во главе которых стоит «злой принц» — Май. Тема звучит у двух «кричащих» труб на фоне тремоло малого барабана, имитируя «королевский клич».

Отдельно хочется остановиться на лейтмотиве, который «красной нитью» проходит через всю кинокартину — это лейтмотив Орландо, или «тема Полёта». Данная лейттема звучит чаще всех остальных. В её основе лежит тема танго из кинофильма Элема Климова «Агония», которую Шнитке использовал и в других своих произведениях: например, в Concerto grosso № 1 (V часть «Рондо»), в «Гоголь-сюите». В «Сказке странствий» музыка уже не предстаёт в таком гротескном варианте, какой она была изначально, а приобретает более светлый оттенок. Искусствовед Татьяна Шах считает, что видеоизменённое цитирование отражает главную драматургию фильма — победу добра над злом.

Впервые лейтмотив звучит, когда Марта и Орландо едут вместе на поиски брата главной героини (00:10:06), и с этого момента тема будет звучать до самого конца фильма. При прослушивании можно заметить, что она имеет две кульминации: первая — в точке «золотого сечения», когда герои выбираются из заточения, вторая — в финале. Несмотря на то, что в обоих случаях это одна и та же лейттема, по характеру они совершенно разные. Шнитке очень тонко передаёт через музыку настроение тех или иных кинематографических сцен. В первом кульминационном эпизоде «тема Полёта» предстаёт в решительном и волевым тоне: «Я никогда не чувствовал себя таким сильным, и таким свободным!» — произносит главный герой в этот момент.

В самом же финале, лейтмотив звучит совсем иначе. Нужно обозначить контекст. Орландо погибает от прикосновений Чумы, спасая детей от неё. И Марта отправляется на дальнейшие поиски одна. Спустя 10 лет она находит своего пропавшего брата, но то, «что» увидела привело её в ужас. Май уже не был тем добрым и милым мальчиком, которого она знала, он поддался разврату и стал зависим от материальных благ: «Лучше бы я тебя не находила. Из-за тебя погиб такой человек...» — говорит Марта. На что Май отвечает: «А я думал, мы полетим!».

В этот момент начинает звучать «тема Полёта» или «лейтмотив Орландо», давая понять, это говорит именно он. Тема звучит у солирующей флейты на фоне звона колоколов,

почти с идентичной точностью как и в самый первый раз в момент появления лекаря в «сказке». Данные тембральные средства обозначают «воскрешение» души погибшего персонажа.

Не смотря на то, что «Сказка странствий» на сегодняшний день не часто появляется на больших экранах или ТВ, музыка Шнитке к ней «живёт» и исполняется до сих пор.

В завершении хочется процитировать слова Митты: «Это моя любимая картина.<...>. У нее не было премьеры, фестивалей, никакого внешнего пути — но оказалось, что она всюду была показана.<...>. Если вы помните этот фильм, мне очень приятно» [1].

Литература

1. Меркушевская К. Александр Митта: Придумали событие? Вы в порядке // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <https://seance.ru/articles/aleksandr-mitta/?ysclid=m7ninwow74749122083> (Дата обращения: 14.12.2024).

2. Нестеров О. Альфред Шнитке. Три Степени свободы. Музыка > Кино > СССР. — СПб: Порядок слов, 2021. — 240 с.

3. Не только продракона. Интервью перед премьерой. Рецензия // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://www.levdurov.ru/show_arhive.php?mode=print&year=0&month=00&id=7_47 (Дата обращения: 16.12.2024).

4. Петрушанская Е. Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. — М.: Издательские решения, 2020. — 664 с.

5. Тайны кино: Сказка странствий // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <https://www.m24.ru/shows2/77/514746> (Дата обращения: 14.12.2024).

6. Шах Т.Ф., Масич О.В. О некоторых принципах структурирования музыкального тематизма в музыке кино // Теория и история искусства. — 2016. — 60 с.

Копьёва Людмила

Преломление традиций классического формообразования в Четвертой симфонии Я. Сибелиуса

В XIX веке финская музыка только начала приобретать свои характерные черты, что являлось частью интенсивного культурного подъема. После присоединения Финляндии к Российской империи в 1809 году, она стала автономной. Поиски своих корней привели в Карелию, где сохранились образцы традиционной финской культуры. В 1835–1836 годах Элиас Лённрот создал знаменитую поэму «Калевала», в основу которой были положены руны — народные эпические песни. Уникальная по структуре и не имеющая аналогов в литературе других народов мира, она стала шагом к становлению финского национального самосознания и послужила стимулом для создания литературы на финском языке.

В обстановке общественно-национального подъема и разностороннего развития художественной культуры на музыкальном поприще выступил Ян Сибелиус. Творчество композитора пришлось на рубеж XIX–XX вв., в истории музыки это было время смены художественных направлений, поиском новых средств выразительности. Подчас творческие эксперименты были столь радикальны, что вызывали необходимость у критики того времени определять их в отдельные направления, течения, получавшие названия символизма, импрессионизма, модернизма, экспрессионизма, неоклассицизма.

Сибелиус на фоне быстро меняющейся музыкальной действительности воспринимался критикой иначе. Приведем высказывание Карла Экмана — друга и биографа композитора: «... в то время как новое поколение разыскивало новые формы композиции в тёмных лабиринтах диссонансных звучаний и строило новые произведения по как можно

более запутанным рисункам, искусство Сибелиуса шло по линии углубления и упрощения к высшему мастерству, свободному от всего внешнего, показного, к мастерству, лучшие традиции которого создавались классиками столетия назад» [7,250].

Композитор работал в широком жанровом диапазоне: концерты, камерная музыка, хоровые сочинения, часто основанные на финских народных текстах, опера и вокальная музыка, оркестровые сочинения среди которых важное место занимают симфонические поэмы «Финляндия» и «Четыре легенды о Лемминкяйнене».

К симфонии Сибелиус обращается на протяжении всего творческого пути. Период 1900–10-х годов исследователи считают наиболее важным в его творческом наследии для этого жанра, поскольку сложилось целостное понимание симфонической концепции. В это время, по мнению исследователей, он достиг самобытной техники мотивного развития и оригинальной концепции музыкальной формы в симфониях и программных симфонических поэмах.

Симфония на рубеже веков как жанр переживает значительные изменения. Симфонический цикл в XIX и тем более в XX веке перестраивается, изменяется порядок и количество частей, осуществляется отход от некогда обязательной сонатной формы, возникают различные жанровые сочетания — симфония-кантата, симфония-концерт и другие.

Сибелиус, безусловно, размышлял над жанром симфонии. Осталось свидетельство о беседе финского композитора с крупнейшим симфонистом рубежа веков, Густавом Малером, с которым он встречался в Хельсинках в 1907 году. О содержании их разговора сам композитор рассказывал Карлу Экману: «Когда речь зашла о сути симфонии, я подчеркнул, что восхищён её строгостью и стилем, а также той глубиной логики, которая создаёт внутреннюю связь между всеми мотивами. Это соответствует опыту, к которому я пришел в собственном творчестве» [7,254]. Малер не был согласен с позицией Сибелиуса, сам он считал, что «симфония должна быть подобна миру. Она должна вмещать в себе всё» [7,254]. И далее Сибелиус замечает, что хотя взгляды Малера на искусство были в некотором противоположны, он отдавал ему должное. В каждом симфоническом сочинении Ян Сибелиус словно говорит о неисчерпаемости средств симфонического развития, ставит вопрос о соотношении традиции и новаторства, о программной и «чистой» музыке.

Премьера Симфонии №4 Сибелиуса состоялась в Хельсинки 3 апреля 1911 года, под управлением автора. Симфония получила отрицательные отзывы критиков и практически полное неприятие публики. «Все привыкли к тому, что после авторского концерта коллеги Сибелиуса приходили его поздравить. В этот вечер не появилось никого, кроме Эро Ярнефельта с супругой: остальные решили удалиться, не встретившись с композитором» [7,61] — писал секретарь Сибелиуса С. Левас. На долгие годы симфония была не понята и не признана ни профессионалами, ни слушателями.

Роза Ньюмарч — одна из главных пропагандистов творчества Сибелиуса, посвятила Четвёртой симфонии аналитические записки, где прокомментировала провал симфонии тем, что наиболее важные произведения Сибелиуса не сразу получили своих сторонников, поскольку они не следовали музыкальным тенденциям времени.

Четвёртая Симфония выделяется на фоне остальных произведений этого жанра своим неожиданным пессимистичным настроением. Она стала самым мрачным произведением в творчестве композитора. Музыковед Алекс Росс писал «...если Четвертая — это исповедь, то её создатель был на грани самоубийства. Но, как и многие романтики до него, Сибелиус испытывал странное удовольствие от меланхолии и находил радость во тьме» [4,114].

Сам Сибелиус говорил, что именно эта симфония представляет собой «протест против современных методов композиции», и именно поэтому «в ней нет ничего, абсолютно ничего, от цирка» [цит. по 3, 121].

Однако, Четвёртая симфония несет в себе довольно явные следы идейных и художественных противоречий. Произведение задумывалось Сибелиусом, как своего рода протест против современных, то есть модернистских, приемов и методов композиции, как

подтверждение его неизменной верности духу великих классических традиций. После завершения оно оказалось менее близким этим традициям, чем остальные сочинения того же жанра у композитора [2,107].

Симфония представляет собой четырёхчастный цикл, внешне традиционного строения. Однако Сибелиус переосмысливает форму каждой из частей, внутренняя структура которых усложнена.

Несмотря на то, что первая часть написана в сонатной форме, которая традиционно является быстрой частью, в симфонии Сибелиуса она медленная, и проходит в основном динамическом нюансе *p*, на *f* изложен материал только с участием медных духовых инструментов. Сама по себе эта часть, как и ее основные разделы, небольших масштабов, но из-за медленного темпа это не ощущается. Сибелиус использует традиционную сонатную форму, с чем соглашаются большинство исследователей. Однако границы разделов формы представляются размытыми.

Л. Нормет представляя свою трактовку экспозиции, не делит её на главную и побочную партии. Он обозначает её как двухраздельную, где проходят основные тематические зоны А и В.

Симфония начинается на *ff*, но уже через такт уходит в нюанс *p*, что с исполнительской точки зрения трудно исполнимо, скорее данная динамика указывает на характер звучания, нежели на динамический оттенок. Уже во вступлении (1-4 тт.) формируется тритоновый мотив *c-d-fis-e*, который становится господствующим на протяжении всей симфонии (Пример № 1). Из-за начального диссонирующего звучания создается ощущение атональности, которое рассеивается к началу главной партии.

Пример №1

Tempo molto moderato, quasi adagio

fag. *ff* *dim.*
 celli div. *ff* *dim.* *p* celli *pp*
 bassi div. *ff* *dim.* *p*

Главная партия (6-28 тт.) состоит из двух линий, виолончельное соло, которое идёт по трезвучию *a-moll*, накладывается на равномерно раскачивающиеся звуки *fis* и *e* у контрабасов, что показывает одновременное звучание контрастирующих начал.

Пример №2

I cello solo *p*
dim. *pp*
 bassi simile

dolce

Такое наложение ещё не раз встретится на протяжении симфонии. Тритоновость проявляется не только в звуковом, но и в тональном соотношении. В моменте имитации темы у группы виолончелей, звучит мотив в параллельной тональности C-dur, после чего вся тема проводится в Ges-dur. Главная партия не получает конечного разрешения в тонику, а сразу переходит в связующую партию.

В связующей партии (29-31 тт.) темп меняется на Adagio. Она представляет собой хоральное проведение у медных духовых инструментов, происходит два коротких взрыва обозначенных динамикой *c p* на *ff*.

Раздел побочной партии (32-40 тт.) отличается тональной устойчивостью, звучит в Fis-dur. Возникает светлый начальный мотив, который проходит в обращении и теряет тритоновый колорит. Не доходя до логического завершения, внезапно обрывается на звуке *g*, вновь возникают взрывы у медной духовой группы уже с большей интенсивностью. Всю мрачную атмосферу разбавляет триольный золотой ход валторн. Композитор часто использовал триоли, которые впоследствии получили название «сибелиусовские».

Пример №3

В разработке (41-66 тт.) развивается тема главной партии. Соло деревянных духовых в 52 и 54 тактах создает пасторальную окраску этого фрагмента. С 58 такта разрабатывается побочная партия в сочетании интонаций главной, начиная с соло виолончели, темп ускоряется за счёт мелких длительностей. Непрерывный поток у струнной группы разбавляют резкие тритоновые скачки на *rfz* деревянных духовых инструментов. Далее у соло кларнета и флейты идут стихийные короткие переключки построенные на секстолях в диапазоне большой септимы.

Пример №4

В последних двух тактах раздела проходит проведение тритонового мотива *c-d-fis* у всей группы деревянных духовых инструментов, разработка заканчивается интонацией побочной партии по трезвучию A-dur, задавая основную тональность репризы, и так же неожиданно прерывается.



Реприза начинается с темы побочной партии в неизменном по структуре виде в A-dur, (69-76 тт.), после проходит сжатая главная партия, но с модификациями, которые она приобрела в репризе. Заканчивается партия VII ступенью и Т на тоническом органном пункте, как бы утверждая тональность, но в последних семи тактах появляется II низкая ступень, давая минорную окраску. В заключении «всплывает» вступительный тритоновый мотив, который проходит переключками у струнной группы. Таким образом, композитор дает ощущения незаконченности, что тоже не является традиционным приемом сонатного Allegro.

Говоря об особенностях этой части, обращает на себя внимание вопрос главной партии. Уже в экспозиционном изложении она уходит в далекие степени родства, от чего возникает тональная неопределенность. В разработке она приобретает новый мотив, а впоследствии сливается с побочной партией, из-за чего разница между ними нивелируется. В репризе же вовсе сначала полностью проходит только побочная партия, а главная партия представлена не в экспозиционном варианте, а в разработочном, где она проходит не в полном виде. Возникает вопрос о решении композитором репризы, задумана ли она как зеркальная, или же вовсе без главной партии, а только с её интонациями. Таким образом, разделы формы не всегда ясны и размыты.

Вторая часть состоит из двух разделов, первого просветленного, где только иногда вкрапливаются минорные тревожные мотивы, и второго, где царит тритоновость, и резкие скачки у скрипок и гобоя.

Тот пасторальный колорит, который моментами появлялся в первой части, наиболее ярко раскрылся во второй. На это указывает тональность F-dur, используемые деревянные духовые инструменты и танцевальный жанр (в размере 3/4), который приобретет бытовой характер. Часть написана в Allegro molto vivace, вместо традиционно медленного темпа.

Тема вступления открывает соло гобоя на фоне тремоло струнных инструментов, мелодия нисходящая, в диатонике, всего на пару тактов (35-36 тт.) возникает тритоновые скачки, *c-ges*, *f-h*, которые вносит короткий контраст в тему. Следующий такой контраст будет в 46-45 тт., внезапное отклонение в b-moll и остановка на секундном тремоло. Этот фрагмент служит переходом в следующий раздел В, где меняется размер на 2/4.

B

Viol.I
Viol.II, alti *p*

segue

Viol.I

viol.I, II

poco a poco meno piano

10

Тема сначала нисходящая, проходит у струнной группы на *pizz.* Начинаются остинатные аккордовые переключки медной и деревянной духовой группы, которые являются расширенной реминисценцией аккордов — «взрывов» из первой части. И во второй части этот небольшой раздел представляет собой связующий эпизод к повторному разделу A1, и плавно перетекают в него.

Возвращается размер $3/4$, тема проходит в неизменной структуре и в той же тональности. Начинается новый раздел, который можно обозначить как раздел C, меняется темп, появляется новая тема терцового дуэта двух флейт в As-dur на фоне у струнных *pizz.*

Этот прием неоднократно появляется в симфониях Сибелиуса (Пример №9), став одной из запоминающихся черт его оркестрового почерка. Так же используется «сибелиувская триоль», что, как говорилось ранее, тоже является чертой его стиля (отметим схожий элемент из Первой симфонии).

Пример №8. Симфония №4, II часть.

Tranquillo.

Fl. *mp*

a tempo

Пример №9. Симфония №1, I часть.

E

Fl. *ma marcato*

3

Возвращается раздел A. С 240 т. начинается связка у струнной группы к второй части до 251 т., вступление к этой части начинается с тремоло. Полностью меняется характер, на протяжении всего оставшегося эпизода господствует тритоновость. Происходит энгармоническая замена тональности на диэзную.

Тема начинается с соло гобоя и октавной дублировки кларнета. И как бы ответом выступает тритоновый скачок у струнной группы *f-h.*

Пример №10

ob., clar. *poco f*

viol.II

Viol.I *pp*

altii
celli
bassi *mf*

timp. *pp*

fag. *fff*

Viol.I div. *poco f*

viol.II simile

timp. simile

Тональность не определённая, напоминание о начальной тональности появляется только в предпоследнем такте, где струнная группа сначала начинает нисходящую секвенцию и заканчивает мотивом *e-f-f*. Вся часть заканчивается на три маркированных удара литавр в нюансе *tr*. Так же как и в прошлой части, композитор не дает логического завершения части.

Третья часть контрастирует с предыдущей не только по характеру и тембру, но и по содержанию. Она написана в темпе *Largo*, тональности *cis-moll*, в строфической форме. Её структуру можно изобразить следующей схемой: А-В-А1-В1-А2-В2-А3-В3-А4. Схема напоминает черты рондовости, но по музыкальному содержанию видна явная строфичность.

Драматургия части основывается на постепенном развитии одного ведущего образа В. Так же, исходя из содержания, эту часть можно рассматривать как разработку всей симфонии, об этом говорит крупное одночастное построение всей части и частные переходы от тональной неустойчивости к устойчивости.

Первая строфа А начинается с флейтовых коротких мотивов на фоне остинато виолончелей, крайние звуки первого мотива *a-dis* задают тритоновость, которая в последствии будет основополагающей для этого раздела. До конца начального раздела нет тональной устойчивости, только в последнем 8 т. появляется тоника.

Пример №11

Строфа оканчивается фермой, после чего у валторн начинается тема В, эта тема контрастирует с А, потому что строится на скачках чистых квинт и кварт.

Раздел В окрашен тембром деревянных духовых. С 64 т. у гобоев фоном идёт квинтовое покачивается, в то время как у виолончелей с большей динамикой проходит основная тема, которую через такт подхватывает остальная струнная группа.

Тема резко срывается от звука *gis* третьей октавы и поступенное движение продолжается в малой октаве. Здесь главная тема достигает своего максимального диапазона. Раздел заканчивается равномерным движением, поддерживаемым тромбонами — К₆₄-V₇ в *g-moll*.

Начинается строфа А3, у соло кларнета проходит основная тема, в разных голосах возникает целотоновый мотив.

И, наконец, наступает кульминация всей части — строфа В3. У оркестра *tutti*, главная тема звучит у всей струнной группы и поддерживается остальным оркестром.

Example 12 is a complex orchestral score. It features multiple staves for various instruments: Corni (trumpets), Viol. I, II, Alti (violins and violas), Celi (cellos), Bassi (basses), Clarinet (clarinet), Flute (flute), Trombone (trombones), Trumpet (trumpets), and Timpani (timpani). The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *poco f*. Performance instructions include *senza sord.* (without mutes) and *tr-ni* (trumpets). The score is marked with a 'G' at the beginning and a '5' at the end of the first system.

С началом новой строфы А4 в 87 т., весь душевный подъем затихает. Тема строфы проходит на фоне остинатной фигуры струнных на звуке *cis*, она напоминает интонации из первой части. Так же тихо как и начиналось, часть заканчивается звуком *cis*, утверждая тональность.

В последней части Сибелиус использовал форму рондо-сонаты, традиционной для финалов симфоний. Как и в предыдущих частях, Сибелиус избегает четких структурных разграничений, каждый раздел свободно переходит друг в друга.

Структура четвёртой части представлена следующем образом: вступление, главная партия (состоящая из двух тем), побочная партия, сжатое и варьированное повторение главной партии и заключительная партия, построенная на материале главной, разработка, более сжатая реприза.

Вступление (1-14 тт.) исполняется только струнными, начинается с восходящего мотива, изменённым вариантом которого положит начало главной партии. После чего тема меняет свое направление, доходя до баса *a*, подготавливая главную партию.

Главная партия начинается с тонально устойчиво в *A-dur*, примечательно, что соотношение *cis-moll* и *A-dur* уже встречалась в 3 части в строфе В.

Первая тема главной партии состоит из нескольких мотивов различного характера. Основной мотив-ядро (Пример № 14) дважды повторяется у партии альтов (19, 24 тт.). Этот мотив соединяет в себе и тритоновость *a-dis*, и квинтовость *a-e*, соединяя в себе два конфликтных начала симфонии.

Пример №14. Мотив ядро:

Example 14 shows a musical motif for the alto part (Alti) and the timpani part (Timp.). The alto part is marked with *mf* and the timpani part is marked with *marcato 3*. The score includes a '5' at the beginning and a '7' at the end of the first system.

Между двумя проведениями мотива-ядра проходит мотив колокольчиков, подготавливаемый кларнетами, после чего у струнной группы вспыхивает как бы нисходящий ответ. Мотивы из этой части можно считать за рефрен.

Соло виолончели, вступающее *affrettuoso*, является началом следующей темы главной партии, задавая новую окраску и ритм.

При переходе в побочную партию тональность не меняется. Контрастность с главной партией достигается путем однообразного ритмического движения и динамикой на *pp*. На фоне активного движения струнных в A-dur, возникает выдержанный терцовый ход *es-g* у флейты и гобоя (Пример № 15), создавая полиладовую окраску. Похожее проведение уже встречалось в разработке первой части.

Пример №15

Заключительная партия начинается с кларнетного соло, который интонационно копирует конечный мотив главной партии, но заканчивает его быстрым пассажем на *rfz.* Без цезуры, наступает разработка. Сквозного развития она не представляет, ее можно расчленить на несколько зон.

Первая зона начинается с 138 т. и представляет собой чередование аккордов Es-dur и A-dur равными длительностями.

Вторая зона начинается с моторного движения у струнной группы, на фоне выдержанное C-dur аккорд у деревянных духовых инструментов, у контрабасов выдержанный бас *c*.

Третья зона наступает с 237 т. резко обрывается моторное движение струнных, на их место приходит равномерное движение четвертей на *pizz.* На их фоне как бы отголосками проходят интонации из главной партии в обращении.

С 320 т. возвращается мотив-ядро, знаменуя собой репризу, только в сжатом виде, возвращается соло кларета из побочной партии, вторая тема главной партии звучит у всей группы струнных, после чего опять звучит мотив-ядро. Побочная партия тоже проходит в сжатом виде, но если в экспозиции не было тонального сдвига, то в репризе он осуществляется, партия проходит в Es-dur. Финал завершается разделом, построенным на первом элементе разработки, смешанный с элементами из главной партии, а именно мотивом колокольчиков и квинтовым скачком из мотива-ядра. По драматическому движению тема приходит к классическому кадансовому обороту K₆₄-D-t, и вся симфония заканчивается в a-moll.

Форму данной части Сибелиус индивидуализирует, создает начальное виденье рондосонаты, но заключительным разделом финала становится не рефрен, а разработочный материал, который возможно принять за коду, но по своим масштабам он превышает репризный раздел.

Как видно из вышесказанного, задуманная Сибелиусом как «традиционная» и «протест против современных методов композиции» симфония, по итогу оказывается вовсе

противоположной замыслу. Он использует традиционные формы, классические гармонии, но осмысливает их по-своему, как бы интегрируя их в контекст своего времени.

Сибелиус был знаком с творчеством Чайковского, и его влияние на композитора отразилось в его симфонических произведениях. Более явно это проявилось в его первой симфонии, но также прослеживается и в других. Касаемо Четвёртой симфонии, уже вступление своим звучанием и способом оркестровки невольно ассоциируется с вступлением в Шестой симфонии Чайковского.

Форма каждой из частей имеет свое индивидуальное решение, что вызывает споры у исследователей. Главный интонационный конфликт в симфонии — тритоновости и квинтовости — можно представить как борьбу традиционного и модернистского, то, против чего активно выступал композитор. Тритоновый мотив проводится на протяжении всей симфонии, и становится основным мелодическим зерном симфонии.

Используемые выразительные средства и переосмысление каждой из частей симфонии, внешне традиционного строения — всё это озадачило слушателя того времени. Только с течением времени она стала завоевывать своё законное место в концертном репертуаре XX века.

Литература

1. *Арановский М.Г.* Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. — Л.: Советский композитор, 1979. — 285 с.
2. *Александрова В.* Ян Сибелиус: очерк жизни и творчества. — М.: Музгиз, 1963. — 148 с.
3. *Нормет Л.* Симфонии Сибелиуса: примеры / Ред. М. Хумал; нотная графика М. Мальтис, П. Кангур; оформление М.-М. Котта. — Tallinn: Aleksandra, 2011. — 175 с.
4. *Росс А.* Дальше — шум: слушая XX век / Алекс Росс; пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. — М.: Corpus: Астрель, 2012. — 558 с.
5. *Ступель А. М.* Ян Сибелиус, 1965–1957: краткий очерк жизни и творчества. — Л.: Музгиз, 1963. — 107 с.
6. *Тавастиерна Э.* Сибелиус. — Ч. 1. — М.: Музыка, 1981. — 279 с.
7. *Ekman K.* Jean Sibelius ja hänen elämäntyönsä. — Otava, 1956. — 395 p.
8. *Levas S.* Jean Sibelius: Muistelma suuresta ihmisestä. — Helsinki&Juva: WSOY, 1960. — 490 p.
9. *Newmarch R.* Jean Sibelius: Symphony No 4 in A-moll, Op.63: Analytical Notes // The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906-1939 / Edited and translated by Philip Ross Bullock. — Woodbridge: The Boydell Press, 2011. — P. 249–265.

Незбрицкая Дарья

Сонорная техника в «Плаче по жертвам Хиросимы» Кшиштофа Пендерецкого

«Мэру города Хиросима. С глубоким волнением посылаю Вам экземпляр записи моего скромного дара, посвящённого жертвам Хиросимы, — «Трена». Трагедия Хиросимы — это трагедия человеческого достоинства, поправленного жестокостью и бессмысленностью воинствующего зла. Убеждён в том, что усилия человечества, посвящённому тому, чтобы весь мир стал одной великой родиной человека, усилия, трагически перечеркиваемые бессмысленностью войн, — в конце концов восторжествуют. Пусть же «Трен» выразит мою глубокую веру в то, что жертвы Хиросимы никогда не будут забыты, что Хиросима станет символом братства людей доброй воли.

Кшиштоф Пендерецкий» [1, 34.]

Кшиштоф Пендерецкий являлся ярчайшим представителем польской культуры второй половины XX — начала XXI века. Он был крупным композитором, чьё творческое наследие представлено как камерными сочинениями, так и масштабными симфоническими полотнами, как киномузыкой, так и операми, сочинениями для хора а capella и вокально-симфоническими полотнами. Кроме того, Пендерецкий был дирижером, в чьём репертуаре уживались самые разнообразные сочинения, общественным деятелем, педагогом, у которого обучались студенты из всех уголков планеты.

Кшиштоф Пендерецкий ушёл из жизни совсем недавно, в 2020 году, и осмысление его творческого наследия выходит на новый этап. В период первых двух десятилетий творчества вплоть до конца семидесятых годов, он вошёл в историю музыки как разрушитель традиции, автор сонорных произведений, яркий экспериментатор-авангардист.

Пендерецкий обрёл известность и получил профессиональное признание ещё в начале творческого пути, когда победил в 1959 году на всепольском композиторском конкурсе. С этого началось непереносимое участие в международных фестивалях, посвящённых новой музыке XX столетия, в том числе знаменитой Варшавской осени. Фестиваль был основан в 1956 году двумя молодыми композиторами, Тадеушем Бэрдом и Казимиром Сероцким, и учреждён Главным правлением Союза польских композиторов. По сей день фестиваль существует, продолжает развиваться и сотрудничает с ведущими польскими культурными организациями. Основатели Варшавской осени преследовали несколько целей: во-первых, возвращение в активный культурный обиход классиков XX столетия, во-вторых, поддержка нового поколения композиторов, их активное исполнение и обсуждение сочинений Штокхаузена, Булеза, Ноно и других представителей «второго авангарда».

Произведения молодого композитора Кшиштофа Пендерецкого «Строфы», «Эманация», «Псалмы Давида» получили награждение I, II и III степени. Они впоследствии и принесли ему известность среди слушателей и других композиторов. Говоря о произведениях его раннего периода, можно выявить важные черты творчества. Для композитора является главным общее эмоциональное впечатление, производимое звуками, краской, эмоциональная напряженность, создающая соответствующую «атмосферу». Точная звуковысотная детализация остаётся на втором плане. Именно такое стремление к созданию общего впечатления от звуковой конструкции, заставляет Пендерецкого использовать графическую нотацию даже тогда, когда крупные штрихи в его музыке отсутствуют. Поэтому в его партитурах часто можно увидеть характерные стрелки, указывающие на предельно возможные высокие или низкие звуки.

В эти годы чётко определяется характерный звуковой облик, который станет отличительной чертой произведений, таких как «Эманации» (1958), «Anaklasis» (1959–1960), «Плач по жертвам Хиросимы» (1960), Первый струнный квартет (1960), «Fonogrammi» (1961), «Полиморфия» (1961), «Флуоресценции» (1961–1962), «Канон» (1962) и Соната для виолончели и оркестра (1964).

Речь композитора остаётся ярко индивидуальной и насыщенной характерными «разговорными» оборотами, заменившими в его творчестве строгие языковые правила. Прежде всего, это тембровые краски, они не имеют себе равных в музыке XX столетия. В большинстве ранних партитур композитор отдельно выписывает весь «каталог» новых инструментальных приёмов и соответствующих им графических символов.

Творчество Пендерецкого — это новый тип общения композитора и слушателя, основанное на усвоении речевых формул, а не изучении языковых правил. Авангардный период — время формирования нового отношения к звуку.

Пендерецкий изменяет обычное звучание инструментов и запись нот, на что-то новое, что до него не использовалось. Особенно разнообразна трактовка струнных инструментов. Всё чаще они применяются как ударный инструмент со специфическим «стучащим» звуком неопределённой высоты. Как отмечает М.И. Катунян, «главное свойство звуков неопределённой высоты — тембровый колорит. В нём хранится их богатая семантика магических, характерных, звукоподражательных, звукоизобразительных, ритуальных

значений» [2, 55]. Пендерецкий предписывал играть на инструменте как за подставкой, так и непосредственно на ней, а также на струнодержателе, использовать удары кончиков пальцев или ладоней по деке.

Партия ударных так же играет важную роль, и она тоже разнообразна. Она пополняется большим количеством музыкальных и немусикальных инструментов. Так, например, для исполнения «Флуоресценций» необходимы различные звуковые приборы, в них входит: сирена, цуг-флейта, трещотка, пишущая машинка, электрические звонки, различные стеклянные, железные и деревянные предметы, пила. Духовые инструменты извлекают необычные звуки путем передувания, стучат клапанами, деформируют высоту звука в пределах, меньших полутона, играют на одних мундштуках.

Хор также преобразуется, он не просто поёт, а свистит, шепчет, кричит; подражая ударным, произносит отдельные согласные звуки, бормочет.

«Существует мнение, что партитура, которая хорошо смотрится, непременно должна и хорошо звучать. Применительно к музыке Пендерецкого это утверждение безусловно верно: его сочинения необычайно зримы, осязаемы; вид партитур уже сам по себе рождает тот или иной звуковой образ. Все творчество Пендерецкого имеет отчетливо выраженный «знаковый» характер: его музыка в равной степени апеллирует и к слуху, и к глазу, и к воображению» [1, 64].

Все эти сонористические нововведения Пендерецкого довольно быстро были восприняты его современниками-коллегами и стали общим местом в музыке шестидесятых — семидесятых годов. Сонористический оркестр композитора — явление исключительно оригинальное.

Сонорная красочность играет главную роль в выстраивания драматургии и является одной из причин, по которой часто поручается эта функция оркестру. Наиболее яркое впечатление проявляется тогда, когда звучание оркестра выступает в качестве сонорного фона или среды для солирующей скрипки, тем самым оттеняя её звучание.

«Плач по жертвам Хиросимы» — является одним из центральных сочинений авангардного периода в творчестве Пендерецкого. Это произведение написанное и впервые исполненное в 1961 году, изначально было задумано под названием «8'37», что отражало его длительность в секундах — в отличие от традиционной музыкальной нотации, где время музыкальное измеряется количеством тактов в определенном темпе, это произведение членится на сегменты реально звучащего времени. В действительности, партитура Пендерецкого столь же новаторская (отсутствовал метр и четкое обозначение ритма, вместо этого указывались длительности тактов в секундах), как и сама музыка, и включает в себя множество необычных методов записи, описывающих, как следует исполнять произведение. По словам К. Штокхаузена, «мы научились буквально слушать по-новому. По сравнению с прошлым нам определённно нужен звуковой микроскоп» [4, 58].

Изначально произведение задумывалось как эксперимент с новыми музыкальными идеями, как сказал Пендерецкий, для «разработки нового музыкального языка», отсюда и название «абсолютная музыка». Оно задумывалось как пример сонористики, где основной акцент уделялся тембру, фактуре, артикуляции, динамике, контрапункту и движению, чтобы создать форму, свободную от традиционных представлений в игре на инструментах.

Это сочинение выделяется своим уникальным стилем, отходом от авангардистских исканий в область глобальных художественных концепций. Однако когда автор услышал своё произведение в исполнении, его поразила эмоциональная мощь того, что он создал. Это уже не был простой эксперимент со звуками. С чем он мог ассоциировать чувства ужаса, которые вызывала эта музыка? С жертвами Хиросимы, когда на них была сброшена атомная бомба в конце Второй мировой войны. Отсюда и новое название произведения — трагедия, или плач по страданиям и смертям жертв. Схожее со знаменитой картиной Пабло Пикассо «Герника», оно выражает яркое отрицание войны, насилия, и призыв к гуманизму. Таким образом, несмотря на то, что произведение было написано исключительно с целью

эксперимента с новыми способами организации музыкального звука, его новое название и посвящение придали ему совершенно новый смысл.

Теперь же, замысел «Трена» — воссоздание состояний человека, максимально приближенных к ощущениям в минуту атомного взрыва в Хиросиме. Композитор включает слушателей в «звуковое поле» трагедии, мы слышим время, переживаем события, содрогаемся от варварства. Это достигается не только предельным использованием всех выразительных средств, но и мастерски сделанной формой, пробуждающей необходимый круг ассоциаций, включая звукоподражательные.

Группа струнных инструментов состоит из 52 инструментов, включая в себя 24 скрипки, 10 альтов, 10 виолончелей и 8 контрабасов. На протяжении всего произведения оркестр играет вместе, но в дальнейшем развитии, инструменты делятся на три группы. Продолжительность звучания, как отмечалось выше, указана точно в секундах, другие аспекты музыки являются алеаторическими, что позволяет исполнителям выбирать техники игры. Тем не менее, используются определённые сочетания нот, а также четвертитоны.

Вся звуковая палитра произведения создана на основе трёх элементов. Первый и третий построены на различных видах кластеров и отрывистых (точечных) звуков, объединённых в фактурные группы, середина (начинается с 26 такта) серийно организована, состоит из строгого 36-голосного канона трёх групп оркестра, с определенной осью обращения (она проходит по тактам 42-43, после чего вся ткань «сворачивается» в обратную сторону).

«Плач» начинается с кластеров всех инструментов в самом верхнем регистре, благодаря которому возникает давящая, гнетущая, напряжённая атмосфера (в партитуре — это полифоническое наложение линий, состоящих из медленного и быстрого вибрато на самых высоких звуках струнного квартета). Далее, движение становится то быстрее, то снова приостанавливается, погружается в статику. Эта неподвижность, как и движение, воспринимается очень напряжённо, вызывает чувство тревожного ожидания. Такому впечатлению способствует использование кластеров у всего оркестра, медленно перемещающихся в пространстве. Оно заполняется таким образом, что средние, наиболее спокойные для восприятия, регистры остаются пустыми; звуковая нагрузка падает исключительно на крайние регистры — сверхвысокие и сверхнизкие. Сопровождается данное звучание резкими перепадами громкости (*sub. f.*, *sub. ppp*).

Композиция «Трена» построена на неоднократном сопоставлении двух типов движения — внутренне динамичном (точечном) и статичном (кластерном). При точечном движении звукопространство постепенно целиком заполняется однородной фактурной массой (фактурное крещендо; см. ц. 6-10, 26-62). При статике, когда происходит перемещение прослушиваемых звуковых массивов, часто в отдалённых друг от друга регистрах, главным средством развития является само звукопространство, то разрежающееся, то сгущающееся (ц. 10-15, 18-20), то распространяющееся в обе стороны по диагонали от звукового центра (ц. 16-18).

Развитие материала начинается с (ц. 16-26): кластеры демонстрируются сначала в виде полифонии четвертитоновых пластов (ц. 16); затем они (кластеры) расползаются в крайние регистры (с помощью глиссандо); далее образуется очень своеобразный двойной четвертитоновый канон (см. *Пример №1*).

The image shows a musical score for five string parts: two Violins (12Vn), one Viola (10VI), one Violoncello (10Vc), and one Contrabass (8Cb). The score is divided into two sections, 18'' and 20'', by a vertical dashed line. Each part features a thick black line representing a glissando or cluster movement, with dynamic markings (ff, f, s.p., pp, ppp) and 'gliss.' annotations. Fingerings and bowings are indicated with numbers and symbols. The 12Vn parts are at the top, 10VI in the middle, and 10Vc and 8Cb at the bottom.

Спустя несколько секунд после паузы звучат алеаторические фигуры с ярко выраженной артикуляцией, которые со временем будут все плотнее и громче заполнять звуковое поле до конца второй минуты. «В композициях Пендерецкого кластеры очень часто изменяют свой облик, перемещаясь в пространстве: то стремительно расширяются, то внезапно сужаются. Расширение может происходить двояко: путем постепенного подключения играющих инструментов и путем глissандирующего движения от унисона до определённой широты, по достижению которой каждый исполнитель должен играть свой звук» [3, 306].

Важнейшее средство развития в сонорных композициях Пендерецкого — полифония нового типа, в которой сопоставляются друг с другом не линии, а целые звуковые пласты (таким образом, построен средний раздел). Показателен для полифонии Пендерецкого многоголосный канон в «Трене», развивается одновременно тремя струнными оркестрами (ц. 26-62). Наряду со звуками, не имеющими определённой высоты, встречаются и точно зафиксированные звуки. В их основе лежит серия, которая состоит из двенадцати звуков (b-h-c-es-cis-d-g-gis-a-f-e-fis). Она равномерно распределена между инструментами оркестра (важно отметить, что в каждой группе по 12 инструментов). При дальнейшем развитии, данная серия преобразуется: звучит в инверсии, ракоходе и ракоходной инверсии, а также в неполном виде, появляются четвертитоновые заполнения и повторяются уже звучавшие звуки серии. Присутствуют и полутоновые структуры, которые обрамляют каждую серию.

Данный фрагмент воспринимается, как зона разрядки (фактура становится более прозрачной). С продолжающего развития серии на ц. 56 идёт наложение новой темы — репризы. Разделы, как бы наплывая, вытекают друг из друга. Эта новая динамическая волна, приводит к последней кульминации.

Появляющиеся кластеры с ц. 62 синтезируют в себе отдельные свойства прошлых фрагментов. Повторяются так же некоторые приемы игры из кластерного эпизода (conleggo, consordino, квартовые флажолеты). Благодаря этим повторам, фрагмент можно назвать репризой. Патетическая кульминация в «Трене» приходится на последние такты. Начиная с ц. 62-65 представляет собой полифоническое наложение двух фактурных пластов (кластерного и шумового). В драматургии «Трена» этот момент соответствует первой кульминационной фазе — «кульминации драматического действия». Вторая фаза («логически смысловая») выполняет и функцию коды. Ею стал заключительный четвертитоновый кластер (C1 до c2), звучащий в течении 30 секунд от *fff*, до *pppp*. Созвучие это является единственным моментом разрядки, своего рода тоникой, той целью, к которой стремилось развитие музыки (см. *Пример №2*).

Пример №2

The image shows a musical score for a string ensemble. At the top, a circled number '70' is followed by 'sp.' and 'nv'. Below this, a horizontal line with an arrow points to 'ord.' and then 'st.'. The main part of the score is a large black rectangular block labeled 'tutti archi' on the left. Below this block, four staves are shown for string instruments: 24 Vn (Violins), 10 VI (Violas), 10 Vc (Violas), and 8Cb (Cellos). Each staff has a circled number indicating a measure: 24 for Vn, 10 for VI, 10 for Vc, and 8 for Cb. At the bottom of the black block, the number '30'' is written, indicating a 30-second duration. Dynamics markings 'fff' and 'pppp' are placed at the beginning and end of the black block respectively.

Пендерецкий вступил в мир музыки, как новатор-композитор, ломая традиции и отвергая устаревшие нормы, не подчиняющийся правилам, отбросил классические формы и инструментальные сочетания, пренебрег гармонией и мелодией. Звук становится главной персоной музыкального сочинения и трактуется как самодостаточный феномен. Несмотря на сложность музыкального языка композитора, ни одно его произведение не остаётся неисполненным. Это говорит о том, что исполнительские трудности не могут быть преградой для понимания музыки, посвящённой общечеловеческим, общезначимым проблемам.

Литература

1. *Ивашкин А.В.* Кшиштоф Пендерецкий: Монографический очерк. — М.: Сов. композитор, 1983.
2. *Катунян М.И.* Новый звук и нотация / отв. ред. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2007.
3. Проблемы музыки XX века / Гл. ред. В.М. Цендровский. — Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977.
4. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. — М.: Музыка, 1992.

Эстетические принципы Арнольда Шёнберга на примере Шести песен, ор.3

Мысль никогда не может исчезнуть.
Арнольд Шёнберг

С расстояния времени кажется, что легко отделить одну эпоху от другой, свободно отнести того или иного композитора к определённому стилевому направлению. Но эпоха, стиль, музыкальное направление зарождается в недрах предшествующего этапа. Человек, находящийся внутри времени не ощущает явных границ, не осознаёт момент перехода. Поэтому спустя время в музыковедческой науке нам приходится иметь дело с определёнными штампами, устоявшимися в сознании понятиями.

В музыкальной науке Арнольда Шёнберга привычно и естественно называют авангардистом. С упоминанием имени композитора почти мгновенно приходит мысль о созданной им додекафонной технике. Но так ли важно было самому Шёнбергу казаться новым и уникальным? Что в музыкальном искусстве он считает старым, а что новым? Какую ценность видит в музыке прошлого и настоящего? И как композитор определяет себя сам?

Шёнберг оставил большое количество писем, лекций, статей, которые позволяют понять взгляд композитора на музыкальное искусство разных эпох, отражают современную ему окружающую действительность. Многие из его литературных работ были написаны в более зрелом возрасте. Но основные эстетические идеи, касающиеся музыки прошлого и настоящего, находят своё претворение уже в первых опусах, представленных преимущественно камерно-вокальными произведениями. Несмотря на кардинальные смены стиля, и композиторской техники на протяжении всего творческого пути, ключевые эстетические воззрения не меняются.

В лексическом аппарате у Шёнберга встречаются устойчивые выражения, к которым он постоянно возвращается и через которые анализирует музыку прошлых эпох и своё собственное творчество. Особенно композитора интересовали вопросы современной музыки, историко-стилевых понятий. Одним из них является «романтизм», ставший для композитора эстетической категорией. Это отражается в целом ряде композиторов, на которых он ориентировался в своём творчестве, круге избираемых музыкальных образов, позднеромантической гармонии, обогащении и более свободной трактовке традиционных форм и др.

Шёнберг пишет: *«Какая форма жизни делает неуместной романтическую музыку? Разве в наше время нет больше романтики? Разве мы гибнем под колесами наших автомобилей не с большим воодушевлением, чем древние римляне под своими колесницами? Разве все еще не находятся молодые люди, пускающиеся в авантюры, за которые, возможно, придётся заплатить жизнью, хотя слава, которую они пожинают, меркнет с появлением передовицы завтрашней газеты? Разве трудно найти множество молодых людей, которые полетели бы на ракете на Луну, представься им такая возможность? А увлечение людей всех возрастов нашими тарзанами, суперменами, одинокими реинджерами и непобедимыми детективами — разве это не плоды любви к романтическому? Истории про индейцев времен нашей молодости не были романтичнее; просто вещи назывались иначе»*[4, 63-64].

Своих современников — Штрауса, Дебюсси, Малера, Равеля, Регера и даже самого себя Шёнберг ставит в одну линию и называет романтиками⁵.

Рассуждая о новой музыке, Шёнберг говорит, что новый стиль был создан. Но должна ли была из-за этого устареть музыка предшествующего периода? *«Некоторые люди говорят*

⁵ См.: статью «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» // Стиль и мысль. Статьи и материалы. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2006. — С. 64

об «умирающем романтизме» музыки. Неужто они и впрямь думают, будто сочинение музыки, игра со звуками — это что-то реалистическое? Не в том ли дело, что романтизм вынужден отступить перед многословием, лишённым смысла?» [3, 85].

Выглядит неожиданным признание композитора, сделанное 12 мая 1947 года, фактически на закате жизни в письме дирижёру Г. Росбауду: «<...> понимаю моей музыки всё ещё постоянно мешает то, что музыканты смотрят на меня не как на нормального, архиобычного композитора, который выражает свои более или менее удачные и новые темы и мелодии не слишком убогим музыкальным языком, а как на современного диссонантного двенадцатитонового экспериментатора. Сам же я ни о чем так не мечтаю (если мечтаю о чем-либо вообще), как считать чем-то вроде улучшенного Чайковского — ради Бога: чуть-чуть улучшенного — но это и всё. Разве что еще, чтобы люди знали и насвистывали мои мелодии» [5, 35].

Шёнберг считал, что стиль не является определяющим в создании образа, произведения: автор «никогда не будет исходить из сложившегося образа некоего стиля; он будет беспрерывно поглощен тем, чтобы справиться с мыслью. Он уверен, что когда сделано все, чего требует эта мысль, внешняя форма проявления будет подобающей» [4, 66]. Но что такое «мысль» по Шёнбергу? «В самом широком значении мысль используется как синоним понятий “тема”, “мелодия”, “фраза” или “мотив”. Сам я рассматриваю пьесу в её целостности как мысль: мысль, которую хотел изложить её создатель. <...> Мысль никогда не может исчезнуть. Очень жаль, что так много современных композиторов так сильно заботятся о стиле и так слабо — о мысли» [4, 67-68].

Творчество тонального периода Шёнберга всегда вызывало интерес у музыковедов и исследователей. В основном внимание уделяется таким сочинениям как «Просветлённая ночь» ор. 4, «Песни Гурре», Камерная симфония. Шесть песен ор. 3 не становились предметом специального музыковедческого исследования. Даже в самой масштабной монографии Н. Власовой о Шёнберге на русском языке ранние вокальные сочинения (ор. 1, 2, 3, 6) рассматриваются в рамках одной главы, без детального анализа. Шесть песен, ор. 3 для среднего голоса и фортепиано⁶ — произведение не менее интересное и заслуживающее внимания, ведь его можно рассматривать как целостное сочинение, обнаружить идею романтического вокального цикла и рассмотреть его особенности.

В целом в своих ранних сочинениях композитор продолжает романтическую линию далёких предшественников и современников, в особенности представителей Австрии и Германии: Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса⁷, Р. Вагнера, Г. Малера, Х. Вольфа и других. Шёнберг является современником последних песен романтического века. В это время создают свои произведения Малер (Песни на стихи Рюкерта, вокальный цикл «Песни об умерших детях»), Вольф (Итальянские песни, Три стихотворения Микеланджело).

В музыкальном романтизме XIX века миниатюра, в особенности вокальная, становится концентратом важнейших эстетических идей эпохи, и австро-немецкая традиция сыграла в этом ключевую роль. Шёнберг не случайно объединил шесть не связанных по содержанию песен в один опус и в нём можно проследить традиции романтических циклов, о чём свидетельствуют:

– Факты из истории создания, когда композитор специально редактировал ранее написанные произведения для издания в одном опусе;

– Возникающие сквозные образы: одиночества, боли, страдания, неудовлетворённости, негодования, злости, любви;

⁶ Такое обозначение встречается только в немецкоязычных источниках.

⁷ На протяжении всей жизни Иоганнес Брамс оставался одним из любимейших композиторов Арнольда Шёнберга. Его произведения Шёнберг подробно изучал со своими учениками, неоднократно анализировал в статьях (например, ему посвящена статья «Брамс прогрессивный» в сборнике Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. — М., 2006. — С. 75-124).

- Наличие своеобразного лирического центра в круге преобладающих драматических образов;
- Развитие сквозных интонационно-ритмических мотивов.

Третий опус включает в себя шесть вокальных миниатюр на стихи немецких поэтов Рихарда Демеля⁸ и Германа фон Лингга, датского писателя Йенса Петера Якобсена и классика швейцарской литературы Готфрида Келлера⁹. Лишь первая песня цикла является исключением. Её текст взят из сборника немецких народных песен «Des Knaben Wunderhorn» («Волшебный рог мальчика»). Песни создавались в период с 1899 по 1903 гг.:

1. *Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang*, tiré de : *Des Knaben Wunderhorn*, 1903 ;
2. *Die Aufgeregten*, Gottfried Keller, 1903 ;
3. *Warnung*, Richard Dehmel, 1899 ;
4. *Hochzeitslied*, Jens Peter Jacobsen, 31.3.1900 ;
5. *Geübtes Herz*, Gottfried Keller, 1903 ;
6. *Freihold*, Hermann Lingg, 1900.

В 1903 году Шёнберг приступил к подготовке опуса в печать. Хотя песни были созданы в разные годы, Шёнберг специально отредактировал ранее написанные произведения для их издания в одном опусе. Помимо сочинений, написанных в этом году («Geübtes Herz» и «Die Aufgeregten»), композитор вернулся к более ранним песням: «Freihold» (Свободное владение), заказанное городским советником Карлом Редлихом и «созданное» в ноябре 1900 года (примечание к первой транскрипции), «Hochzeitslied» из 1901 года и «Warnung», первая версия которой датирована 7 мая 1899 года. Эта песня на текст Рихарда Демеля уже демонстрирует тенденцию придавать голосу более декламационный акцент в фразировках, частично отрывающихся от фортепианной партии. Чрезмерно драматический характер версии 1899 года был смягчен, а формальные и метрические слабости были улучшены Шёнбергом для публикации, например, за счёт более непрерывной вокальной линии.

Премьера состоялась 11 февраля 1904 г. в Вене в Банкетном зале Торговой Ассоциации Нижней Австрии. Также песни исполнялись в Вене 26 января 1907 г. и 4 ноября 1911 г.

Шесть песен, ор.3 — удивительный сплав позднеромантического стиля, современных направлений и символистских идей в прочтении Шёнберга. «*Эстетический облик Шёнберга-композитора, Шёнберга-драматурга формировался на стыке экспрессионизма, символизма и других тенденций начала XX века <...>*» [2, 160]. Третий опус отличает богатство и неоднозначность трактовки круга образов: песни пронизаны образами страдания, боли, негодования, злости, одиночества, любви, часто чувства обострены до предела. Четвёртая песня «Hochzeitslied» выбивается из этого ряда своим ослепительным светом, она является гимном Жизни, молодости, силы¹⁰.

С одной стороны, «*тематика ранних песен Шёнберга в общем вполне типична для жанра Lied: любовная лирика, темы одиночества и странничества, образы в народном и героико-этическом духе. <...> Особенность, выделяющая его на фоне предшествующей богатой традиции Lied, — возрастание роли драматических и трагических образов, сумрачных, меланхолических настроений, возбужденных, мятущихся эмоциональных*

⁸ Стихи Рихарда Демеля были положены на музыку такими композиторами, как: Рихард Штраус, Макс Регер, Александр фон Цемлинский, Антон Веберн, Курт Вайль, Кароль Шимановский. Стихотворение Демеля «Просветлённая ночь» послужило программной основой для одноимённого инструментального сочинения Шёнберга.

⁹ Готфрид Келлер был одним из любимейших авторов Иоганнеса Брамса.

¹⁰ В образном плане песня может напоминать «Весенние воды» С. Рахманинова.

состояний (в особенности в песнях “Предостережение” [Warnung] op.3 № 3, “Покинутый”). Здесь Шёнберг выступает непосредственным преемником весьма ценимого им Гуго Вольфа, который значительно обогатил эмоциональную палитру Lied и создал рафинированные образцы “художественной песни” (Kunstlied), расширившие границы жанра и изначальные представления о его предназначении» [1, 70].

Интересно признание Шёнберга в его эссе «Отношение к тексту»: «многие из моих песен я писал, до конца увлеченный звучанием первых слов текста, ни в малейшей степени не задумываясь о дальнейшем развитии поэтического сюжета, ни в малейшей степени не пытаясь овладеть им в пылу сочинительства. И лишь спустя несколько дней по окончании работы я обращался к собственно поэтическому содержанию моей песни. При этом, к величайшему моему удивлению, выяснялось, что я был предельно близок к поэту тогда, когда, увлекаемый первым непосредственным соприкосновением с начальным звучанием, я угадывал все, что должно было, очевидно, последовать затем» [6]. Подобная интуитивность процесса создания произведения отдалённо напоминает творческий метод работы сюрреалистов.

В Третьем опусе вокальная и фортепианная партия образуют дуэт, в котором каждый является равноправным носителем мысли. При этом голос и инструмент дополняют, раскрывают друг друга.

Вокальная партия представляет собой синтез традиционных песенных интонаций Lied, декламационности и интонаций, характерных для зрелых и поздних опусов композитора. Власова отмечает, что Шёнберг «<...> сочиняя для голоса, мыслит в категориях чисто инструментальных. Возможно, именно в этом заключается главная причина самостоятельности его фортепианного сопровождения: оно самостоятельно (и даже до известной степени самодостаточно), поскольку развивается в соответствии с законами абсолютной музыки» [1, 73].

Партия фортепиано выполняет не менее важную роль в раскрытии музыкальной мысли. Кроме вступлений, интерлюдий и постлюдий, которые «расшифровывают» и выводят на поверхность эмоционально-поэтическое содержание, в ней появляются и развиваются важнейшие сквозные интонационные и ритмические элементы¹¹.

Шёнберг считает, что «Великое искусство должно двигаться вперед к точности и краткости» [3, 91]. В op. 2, 3, 6 наблюдается определённое упрощение и прояснение общей композиции, что сопровождается стремлением к большему внутреннему единству, экономной и выверенной фактуре. При этом гармонический язык и композиционные приёмы становятся более сложными.

Шёнберг пользуется классической тональной системой, однако, она сильно усложнена за счёт интенсивного гармонического движения. Происходит процесс децентрализации классической ладотональной системы. Гармония «густая», функции в ней могут трактоваться неоднозначно, «наползая» друг на друга.

Рассуждая о форме произведения, композитор пишет: «Форма в музыке служит тому, чтобы усиливать доходчивость запоминаемостью. Уравновешенность, регулярность, симметрия, членение, повторение, единство, ритмические и гармонические связи и даже логика — ни один из этих элементов не создает красоту и даже не содействует ей. Но все они содействуют организации, делающей понятным изложение музыкальной мысли. Язык, в котором музыкальные мысли выражаются звуками, соответствует языку, выражающему чувства или мысли словами: его словарный запас должен быть соразмерен интеллекту, к которому он обращается, а вышеупомянутые элементы его организации функционируют подобно рифмам, ритму, метру и подобно делению на строфы, предложения, разделы, главы и т. п. в поэзии и прозе» [3, 76].

При создании своих сочинений композитор стремится избегать формального подхода в вопросах музыкальной формы: «Мне хотелось бы соединять мысли с мыслями. <...> И

¹¹О сквозных мотивах будет сказано далее на с. 7.

мысль эта с точки зрения структуры и тематизма должна выглядеть так, будто она здесь не затем, чтобы выполнять структурную задачу. Иными словами, не надо считать переход, кодетту, разработку и т.п. чем-то само собой разумеющимся. Они вообще не должны возникать, если не развивают, видоизменяют, усиливают, проясняют мысль пьесы, не освещают или не расцветчивают ее. Это не означает, что подобного рода функции могут отсутствовать в сочинении. Но означает, что чисто формальным целям [в произведении] не должно быть места. <...> Это не критика классической музыки — это, если угодно, мой собственный художественный кодекс чести, и никто другой соблюдать его не обязан» [3, 84-85].

В каждой песне композитор экспериментирует с музыкальной формой. Шёнберг ещё придерживается классических форм, ведь ему важна завершённость идеи: на музыкальном уровне это проявляется в том, что в трёхчастной форме создаётся реприза, которая как бы закругляет форму целого.

Во второй песне Шёнберг намеренно совершает изменения в поэтическом тексте стихотворения. Композитор выпускает две первых строки в третьей строфе: «In ein Tröpfel ein Tauam Butterblümchen / Stürzt' siche ine kleine Käferfrau» («В капельку росы на лютике / Маленькая женщина-жук падает...»), что, вероятно, является необходимым для создания драматургического напряжения и непрерывности развития. В завершении вокальной миниатюры Шёнберг повторяет первые строки стихотворения, хотя он отсутствует в поэтическом тексте: «Welche tief bewegten Lebenslaufchen, / Welche Leidenschaft, Welch wilder Schmerz!» («Какие глубокие, трогательные судьбы, / Какая страсть, какая дикая боль!»). Таким образом, возникает смысловая арка и резюмируется основная трагическая мысль произведения, а форму песни можно определить как концентрическую¹².

Ещё один показательный пример работы с музыкальной формой — песня «Warnung». В ней «использована инструментальная форма (промежуточная между простой и сложной трехчастной, где первая часть — период, вторая — простая двухчастная форма). Молодой композитор демонстрирует мастерское владение техникой тематической трансформации, умение получать новые характеры на основе использованного ранее музыкального материала. Так, тема средней части песни, контрастная в ладовом, регистровом, темповом отношении, представляет собой не что иное, как вариант главной темы, которая вначале проводится у фортепиано» [1, 72].

Особый интерес для исследования представляет то, что в Третьем опусе прослеживаются сквозные ритмические и интонационные мотивы. Эти мотивы не привязаны к конкретным словам, не являются устойчивой образной характеристикой, а адаптируются под нужный контекст. Поэтому они не стабильны в своём облике, постоянно видоизменяются даже в пределах одной песни, перетекают друг в друга или звучат в контрапункте. Такая последовательная мотивная работа формируется в единую драматургическую линию, что создаёт ощущение связи между песнями и позволяет рассматривать Третий опус как вокальный цикл.

Остановимся на нескольких смысловых и эмоциональных узлах, которые обозначают эти мотивы.

Концентратом всех сквозных ритмических и интонационных идей является **Первая песня «Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang» («Как Георг фон Фрундсберг пел о самом себе»)**. Сквозные мотивы даются уже в фортепианном вступлении и вокальной партии (*Пример 1*). Они представлены:

- акцентированными аккордовыми линиями в восходящем и нисходящем поступенном движении, которые в вокальной партии могут быть изложены в виде мелодической линии;
- триольным ритмом в узком интонационном диапазоне;
- синкопированным ритмом;

¹²Буквенную схему можно представить как А В С В₁А₁.

– пунктирным ритмом со скачком на ч.5 вниз.

В Первой песне композитор создаёт глубоко психологический образ и отражает сложный мир чувств лирического героя. Георг фон Фрундсберг¹³ — ландскнехт, который посвятил свою жизнь долгу, не «прокладывая себе дорогу в будущее деньгами». Но за свой честный труд, усилия и верность он не получает никакой награды и благодарности, и это ранит его сердце, вызывает в душе бурю эмоций. Раскрытию этого душевного состояния во многом способствуют сквозные мотивы. Кроме того, композитор даёт в начале яркую образную ремарку «Etwas getragen, kräftig» («несколько изношенно, сильно»).

Пример 1

Etwas getragen (♩), kräftig

1 2 3

4 5 6 7

Mein Fleiß und Müh hab ich nie ge - spart und all - zeit ge wahrt dem Herren

8

mein;

Благодаря использованию мажорной тональности (Des-dur) и аккордов, в которые «запечатано» чувство героя, возникает параллель с песней «Ich grolle nicht» («Я не сержусь») из вокального цикла «Любовь поэта» Р. Шумана. Также в среднем разделе (18-19 тт.) поступенная восходящая линия (Пример 2) вызывает ассоциации с песней Ф. Шуберта «Der Doppelgänger» («Двойник») (Пример 3).

¹³ Георг фон Фрундсберг — реальное историческое лицо, немецкий солдат и командир ландскнехтов. Его считают одним из самых важных пехотных тактиков и военных предпринимателей раннего Нового времени.

Пример 2

Пример 3

Уже в пределах одной песни все мотивы проходят путь интенсивных изменений, скрепляются между собой в разных комбинациях, перетекают друг в друга. Во втором предложении (9-15 тт.) на словах «Zum Besten sein schickt ich mich drein, / Gnad, Gunst verhofft...» («Его [господина] благу я посвятил себя, / Надеюсь на милость...») восходящая линия переходит в мотив синкопированного ритма в сочетании с фигурациями в духе брамсовской лирики. Здесь раскрывается ранимость и чувственность лирического героя. Но в т. 13 на словах «...doch's Gemüt zu Hof / Verkehrt sich oft» («...но настроение при дворе / Часто омрачается») этот же синкопированный мотив в сочетании с триольным ритмом по хроматическим звукам создаёт ощущение едкой усмешки.

В т. 33 на словах «groß Not, Gefahr» («большое горе, опасности») появляется пунктирный ритм, но уже с нисходящим скачком на м.б, в басу при этом сохраняется синкопа. В кульминационной зоне триольный мотив выходит за пределы узких хроматических интервалов и превращается в широкую фигурацию (т. 36).

Вторая песня «Die Aufgeregten» («Взволнованные») открывается пунктирным ритмом, теперь уже с восходящим скачком на м.б в динамике *fff*. Этот же ритм со скачком на ч.5 вверх и секундовым ходом появляется вокальной партии на словах «welche Leidenschaft» («какая страсть»). На словах «Welche tief bewegten Lebenslaeufchen, / Welche Leidenschaft, Welch wilder Schmerz!» («Какие глубокие, трогательные судьбы, / Какая страсть, какая дикая боль!») звучит восходящая линия.

Breit, pathetisch (♩)

Во второй и третьей частях концентрической формы пунктирный и триольные ритмы участвуют в создании общего трепещущего, в некоторой степени, даже звукоизобразительного фона (10-19 тт.).

В песнях Третьего опуса элемент (или элементы) могут стать преобладающими. Так наиболее загадочная и неоднозначная в смысловом отношении **Третья песня «Warnung» («Предостережение»)** пронизана пунктирным ритмом с интонацией восходящей м.2. В этом интонационном облике¹⁴ и общей экспрессивности Третья песня образует арку с завершающей цикл Шестой.

Иначе сквозные мотивы трактованы в **четвёртой песне «Hochzeitlied» («Свадебная песня»)**. Здесь аккордовые цепочки в ослепительном G-dur звучат торжественно, гимнически, а пунктирный и триольный ритмы создают ощущение порыва, стремления. Шёнберг даёт указание к исполнению «Mit Schwung» («С импульсом»).

Завершается песня словами «So spannt den eurer Welt tollkühne Bogen, / Die schlanken Säulen hebt zum Himmelzelt; / Füllt mit des Herzens Flammenwogen/ Die neue Welt!» («Так натяни же тетиву этого мира безрассудно смело, / Стройные колонны вздымаются к небесному шатру. / Наполните сердце огненной волной / нового мира!»). Образ всеобъемлющей жизненной силы особенно ярко раскрывает фортепианная постлюдия, вобравшая в себя аккордовый и триольные элементы. Здесь возникают некоторые параллели с темой любви Германа из оперы «Пиковая дама» П. Чайковского.

¹⁴ В Шестой песне это интонация нисходящей м.2.

Песня пятая «Geübtes Herz» («Опытное сердце») отличается самоуглублённостью, тонким психологизмом. В стилистическом плане она наиболее напоминает камерно-вокальную лирику Брамса. Композитор даёт соответствующие ремарки «Sehr innig, mäßig bewegt» («очень глубоко, умеренно двигаясь»), «sehr zart» («очень нежно»). Вся музыкальная ткань пронизана синкопированным ритмом, который придаёт звучанию чувственную, лирическую окраску.

Sehr innig, mäßig bewegt

ausdrucksvoll

Wei - se nicht von

dir mein schlich - tes Herz, weil es schon so viel ge -

p cresc.

Шестая песня «Freihold» («Свободолюбец») даёт смысловый итог циклу, раскрывая образ трагического одиночества. Последняя песня аккумулирует все сквозные мотивы. Особенно значимая роль принадлежит здесь пунктирному ритму с восходящей секундой с акцентированной сильной долей и триольному мотиву.

Пунктирный ритм появляется в октавной дублировке в партии голоса и фортепиано и образует вместе с триольным мотивом полиритмические сочетания (т. 11) на словах «Soviel Herz an Herz sich schmiegen, / Soviel Herzen fliehen mich» («Столько сердец друг к другу прильнут, / Столько сердец от меня»).

Ключевым моментом в последовательной мотивной работе и интонационной драматургии цикла является слияние триольного и пунктирного элементов в партии фортепиано (Пример 7).

Последние слова, к которым приходит лирический герой: «Blitze, schreibet auf den Stein: / “Wer will frei sein, geh’ allein!”» («Молния, высеки на камне: / “Кто хочет быть свободным, пусть идёт один!”»).

Пример 7

The image shows a musical score for Example 7, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 23 to 25, and the second system covers measures 26 to 28. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are in German. Measure 23 starts with a piano (p) dynamic. Measures 24 and 25 feature a triplet of eighth notes in the piano part. Measure 26 starts with a piano (p) dynamic, and measure 27 features a forte (f) dynamic. Measure 28 ends with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Таким образом, Шёнберг заложил ряд интонационных и ритмических идей, которые последовательно раскрывает в своём цикле. Но при этом композитор, работая со сквозным музыкальным материалом, постоянно находит новые средства для его обновления и трансформации.

С одной стороны, в этом прослеживается рациональность, свойственная Шёнбергу как личности, так и композитору. Потому не кажется удивительным, что именно такая фигура стояла за созданием додекафонного метода. И в то же время, музыка композитора наполнена самыми искренними, глубокими, яркими и живыми человеческими чувствами.

Более близкое знакомство с музыкально-эстетическими воззрениями Арнольда Шёнберга обнаруживает много неожиданных и удивительных аспектов.

При всех новациях собственного музыкального языка, Шёнберг до последних лет жизни видел в музыке прошлого непреходящую ценность. Это подтверждается его обращением к музыке композиторов других эпох на протяжении всего творческого пути, его

письмами более позднего периода, лекциями для студентов и собственными произведениями.

Шёнберг не стремился писать в каком-то конкретном стиле. Стиль для него был выражением самого себя и той идеи, которую композитор хотел воплотить в музыке.

В раннем тональном периоде, преимущественно представленном камерно-вокальной музыкой, уже проявляются основополагающие черты стиля Шёнберга — «кодекс чести», — который останется неизменным на протяжении всей его творческой деятельности, независимо от используемых музыкальных приёмов и средств композиции. Шесть песен, ор. 3 являются одной из значимых ступеней на этом пути.

Литература

1. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. — М.: ЛКИ, 2007. — 528 с.
2. Набиева Н.И. Символистские тенденции в камерном вокальном творчестве А. Шёнберга // Вестник Челябинского государственного университета. Выпуск 38. — Челябинск, 2009. — С. 160-164.
3. Шёнберг А. Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль / Пер. О. Лосевой // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. — М., 2006. — С. 58-74.
4. Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. / Пер. с англ., комментарии, вступительная статья Е.А Доленко. — М.: Прест, 2000. — 232 с.
5. Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. — Wien, 1922 (репринт: Leipzig, 1977).
6. Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme und Klavier (1899–1903) // URL: <https://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/sechs-lieder-fuer-eine-mittlere-singstimme-und-klavier-op-3-18991903> (Дата обращения 11.11.2024).

Студенческий научный вестник ВГИИ-2025.

Формат 60/84/8. Объём 5,6 усл. печ. л.

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Воронежский государственный институт искусств»
394077, г. Воронеж, ул. Генерала Лизюкова, 42.