

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
имени М. МАТУСОВСКОГО**

**МИРЫ
Д. ШОСТАКОВИЧА**

**МАТЕРИАЛЫ
ОТКРЫТОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ,
ПОСВЯЩЕННОЙ 110-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА**

12 апреля 2016 г.

Луганск

УДК 78.071.1
ББК 85.313(2Рос)
М68

Миры Д. Шостаковича : материалы Открытой республиканской научно-практической конференции, посвященной 110-летию со дня рождения композитора (г. Луганск, 12 апр. 2016 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2016. – 118 с.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы исследования творчества Д. Д. Шостаковича. Рассматривается значение личности и творчества композитора в мировой культуре, вопросы исполнительской и теоретической интерпретации его произведений в исторической ретроспективе и на современном этапе и др.

Для ученых, преподавателей, аспирантов и соискателей, студентов старших курсов высших учебных заведений культуры и искусства.

УДК 78.071.1
ББК 85.313(2Рос)

Ответственный редактор:

В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия:

В. К. Суханцева,
Е. Я. Михалёва,
С. В. Черникова,
Н. В. Колотовкина,
Н. И. Шилина

Рекомендовано к печати Ученым советом
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского
(протокол № 6 от 2 марта 2016 г.)

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,
печатаются на языке оригинала

Ответственные за выпуск:
С. В. Черникова, Н. В. Колотовкина

© Луганская государственная академия
культуры и искусств
имени М. Матусовского, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Д. ШОСТАКОВИЧ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Воротынцева Л. А.</i> Некоторые аспекты интертекстуальности в творчестве Г. Канчели.....	5
<i>Гамова И. В.</i> О полифонии в Первой симфонии Д. Шостаковича.....	11
<i>Гнилобокова П. В.</i> Моносимфония «Исповедь» В. Птушкина на стихи Б. Чичибабина для сопрано, кларнета, виолончели и фортепиано в контексте новой жанровой модели.....	16
<i>Киреева В. Г., Киреева Т. И.</i> Когнитивный, созерцательно-действенный мир трио Д. Шостаковича.....	21
<i>Мальцева Л. А.</i> «Мимолетности» С. Прокофьева как объект ладогармонического анализа.....	23
<i>Нестерова И. А.</i> Штрихи к истории создания вокального цикла Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии»... О жизни и творчестве музыковеда и фольклориста Моисея Яковлевича Береговского.....	29
<i>Орел Н. Н.</i> К вопросу о новаторской трактовке сонатного цикла (на примере Второй фортепианной сонаты Д. Шостаковича).....	33
<i>Романец М. С.</i> Прием «самозаимствования» музыкального текста в творческой лаборатории Д. Шостаковича.....	38
<i>Федько К. В.</i> Шесть романсов на стихи английских поэтов Д. Шостаковича в контексте трагического.....	43
<i>Чернова В. М.</i> «И Бог был песнопением». «Музыка для живых» Г. Канчели.....	48
<i>Щуров А. В.</i> Спектр применения группы ударных инструментов в танцевальных и фантастических эпизодах балета «Ночь перед Рождеством» Е. Станковича.....	53

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. ШОСТАКОВИЧА

<i>Воронкин А. В.</i> Тандем А. Бабаджанян – М. Магомаев как мотивация совершенной интерпретации. Исполнительские параллели.....	61
<i>Губарь Е. В.</i> Некоторые методические рекомендации по изучению биографии и творчества Д. Д. Шостаковича в курсе музыкальной литературы в школах эстетического воспитания.....	67

<i>Зайцев Г. С.</i> Д. Д. Шостакович. Квинтет <i>g-moll</i> , op. 57. Текстологический синопсис (сравнение изданных нот с автографами разной стадии работы над произведением).....	75
<i>Каримова Е. М.</i> Заслуженная хоровая капелла Дворца культуры им. В. И. Ленина г. Луганска.....	82
<i>Мальшиева Е. В.</i> Юношеские фантастические миры Д. Шостаковича, открытые В. Мержановым и В. Ашкенази в Трёх фантастических танцах, op. 5.....	88
<i>Павловская Л. Э.</i> Православная духовная музыка в современном Луганске.....	93
<i>Семенова С. А.</i> Интерпретация как отзеркаливание индивидуальности исполнителя на примере прочтения вокального цикла «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана на стихи А. Шамиссо певицами XX века Л. Леман, В. Ивановой и Е. Образцовой.....	102
<i>Теримова Т. И.</i> «Революционный держите шаг!»: К 110-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича.....	107
<i>Сведения об авторах</i>	114

Д. ШОСТАКОВИЧ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

УДК 781.6

*Л. А. Воротынцева,
г. Луганск*

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. КАНЧЕЛИ

Творчество Г. Канчели обладает богатыми возможностями для изучения проблемы интертекстуальности как на вербальном, жанровом, так и на стилевом уровнях. Сложные переплетения закономерностей создают множество вариантов сочетаний и способствуют бесконечности комбинаций образных пластов драматургии, жанровых и стилевых процессов, формируя новации композиции в каждом сочинении композитора. Здесь уместно говорить о таких явлениях, как полижанровость, полистилистика, которые в результате порождают интертекст высшего порядка.

Следует несколько уточнить определения данных явлений. Исходя из того, что полижанровость определяет взаимовлияние и разнообразные сочетания признаков различных музыкальных и немusикальных сложных профессиональных жанров, это вырастает в некий синтез высшего порядка. Данный органический синтез выражается слиянием принципов жанрового многообразия при формировании типовых гибридов или при диффузии жанровых признаков, выражением которых стали в XX веке оперы-оратории, оперы-балеты, оратории-балеты. Необходимо при этом помнить, что композиторский метод – это процесс творчества, а стиль – его результат.

По мнению Ю. Холопова: «Полистилистика (от греч. – многочисленный стиль) – намеренное сочетание в одном произведении несовместимых (или, по крайней мере, резко различных) стилистических элементов. Основные формы полистилистики – это цитата, псевдоцитата, аллюзия». Данное определение не является исчерпывающим и требует корректировки. А. Арановский, занимающийся изучением полистилистики на всех уровнях, пишет: «Полистилистика есть особая творческая концепция стиля, в основе которой принцип свободного оперирования чужими стилями как элементами с установленной выразительностью».

Ещё один известный исследователь Т. Левая называет это явление методом мышления, насчитывающим несколько этапов: первый этап – «коллажная волна», преследующая эффект стилистического шока; второй – «симбиотический» тип полистилистики, имеющий целью объединить несовместимые элементы, найти в них нечто общее; третий представляет собой попытку «заговорить» на чужом языке, уничтожив всякую дистанцию.

Понятия «коллаж», «монтаж» в музыкознании относятся к феномену интертекста. Сам термин, как известно, возник в области литературоведения, лингвистики и семиотики. Интертекст исходит из понимания литературы как текста, смысловое богатство которого заключается в месте его расположения в потенциально бесконечной цепи других текстов. Следовательно, образование художественного смысла происходит через диалог между воспринимаемым текстом и предшествующими ему текстами. Сам термин «интертекст» выдвинула и обосновала болгарская исследовательница Ю. Кристева, а в музыке – А. Арановский. С. Махлина отмечает: «Термин „интертекст” обозначает то, что любое художественное произведение несёт в себе не только собственное содержание. Оно во многом зависит от условий его создания. На автора всегда влияют какие-то случайные, попавшие в его сознание именно в момент работы над произведением социальные события (художественные явления), не всегда самые яркие и интересные». Интертекстуальность рассматривается как универсальный принцип, лежащий в основе творчества. Можно сказать, что она в некотором роде подвергает сомнениям идеи новизны. Ведь каждый автор, создавая сочинение, опирается на законы существующего уже языка, выработанного предшественниками, на закономерности построения композиции. Иными словами, каждый новый текст есть интертекст. В конце XX века интертекстуальность стала трактоваться как ведущая стратегия творческого поведения художника-Творца и обязательно становится предметом рефлексии.

В работе «Интертекстуальность в музыке» [1] А. Денисов приводит схему интертекстуальных связей в отношении интонационности, которая имеет следующие компоненты: предтекст (или их множество) – трансформация – текст. В его анализе предполагается установление: первоисточников (предтекстов), характера и степени трансформации

предтекстов, причин, объясняющих факт использования интертекстуального перехода и его конкретное воплощение.

Таким образом, интертекстуальность – всеобъемлющий термин, включающий в себя полистилистику как составную часть, поскольку текст включает все виды искусства с микроэлементами языка (А. Скрябин «Мистерия», К. Дебюсси с синтетическим пониманием мира). Исходя из вышесказанного, следует сделать вывод, что одной из форм преломления интертекстуальности становится полижанровость и полистилистика.

Г. Канчели – тонкий музыкант и человек, который при внешней традиционности своего творчества, не выходящего за рамки 12-ступенной тональной гармонии, мало использует техники постмодерна. В своих размышлениях о музыке Г. Канчели, Г. Орджоникидзе отмечал, что он как-то по-особенному ощущает пространственные процессы. Особым явлением является стереофоничность его оркестра. Композитор работает, словно архитектор. Создавая свои произведения, он сначала намечает темы, драматургический план, а затем последовательно выстраивает некое музыкальное действие, которое должно передавать незабываемое ощущение красоты, вечности, струящегося света, образы, воссоздающие сакральные идеи.

Г. Канчели постоянно экспериментирует в области жанра и драматургии. Он словно вуалирует жанровую направленность сочинений: «Стикс» (для альты, хора и симфонического оркестра), «Светлая печаль» (для двух солирующих мальчиков, хора мальчиков и большого симфонического оркестра), «Оплаканный ветром» (литургия памяти Г. Орджоникидзе для большого симфонического оркестра и солирующего альты), «Утренние молитвы» (для камерного оркестра и магнитофонной записи), «Дневные молитвы» (для камерного оркестра и восьми альтов), «Ночные молитвы» (для струнного квартета и магнитофонной записи). Данная литургическая принадлежность говорит об их религиозно-философской направленности.

Работа Г. Канчели по созданию музыки для театра в содружестве с Р. Стуруа, музыки ко многим кинофильмам других режиссёров наложила отпечаток на его дальнейшее творчество. Как известно, если композитор хотя бы однажды попробовал в своем творчестве эксперимент с синтезом высшего порядка, то обязательно продолжит его в будущих творениях. Особенность в том, что уже замысел будущего произведения содержит предпосылки к обозначенному слиянию и созданию гибридов и

инновационных жанров. Г. Канчели не использует в вокально-инструментальных сочинениях полный литературный текст, а отбирает наиболее весомые по смысловому наполнению строки и монтирует из них некий интертекст. Тем более, что именно монтажность предопределила интертекстуальность. В многослойной архитектонике целого пересечение разных смыслов монтируемых объектов в вербальных и музыкальных пластах оказывается в потенциально бесконечной цепи других текстов.

В наследии композитора немного произведений, где он указывает их жанровую принадлежность. К ним относятся Концерт для оркестра, Седьмая симфония, опера «Музыка для живых», Три песни для голоса с фортепиано на стихи Г. Табидзе. Но и в этих произведениях возникают процессы жанровых взаимодействий, например, в симфониях. Все они, кроме Первой, одночастные. Симфония для Г. Канчели – это не определённая структура произведения, а форма, в которой есть возможность максимального выражения: «В конечном итоге для меня не имеет значения, сомневается ли кто-нибудь в том, является ли симфонией моё произведение или нет. Мне кажется, главное, чтобы слушатель, который пришёл послушать симфонию, почувствовал, что в этой форме произошло многое, и пережил бы это вместе с автором».

По мнению С. Савенко, симфонии Г. Канчели подобны мозаике, где целое собирается из отдельных фрагментов [3]. Их отличает контрастность сопоставления «кадров» (жанрово-тематическая и фактурная, тембровая и динамическая). Каждый эпизод довольно краток и концентрирован. У Г. Канчели они являются элементами целого, отчасти того, что осталось за кадром.

Кинематографическое подобие проявляется у композитора не только в монтажном чередовании отдельных эпизодов, но и в приёмах параллельного монтажа, что стало характерным признаком построения формы. В киноискусстве это чередование сюжетно незаконченных действий, происходящих в разных местах. С. Савенко выделяет три основные линии в симфониях грузинского мастера, где действуют эти приёмы. Первая – громкостно-динамический план. Каждая симфония Г. Канчели представляет собой цепочку ярких динамических взлётов и резких провалов. Но сами динамические контрасты не создают ощущения параллельного монтажа, его акцентирует резкое «немотивированное» столкновение оттенков *f* и *p*. Вторая линия – фактурная, связанная с характеристикой пространственности. Противопоставление *tutti* и *solì*

напоминает чередование общего и крупного планов. Особенно наглядно это в Четвёртой симфонии автора. Третий план – мелодико-тематический и ритмодинамический. Первый связан с противопоставлением разнообразных, жанрово и стилистически неоднородных тематических элементов, последний – с музыкой тембров и идеей ритмической пульсации фактурных форм. Именно таким сопоставлением начинается Третья симфония.

Что касается организации цикла симфоний, то она восходит к романтическому типу («Гарольд в Италии», «Фауст-симфония» Ф. Листа), тяготеющему к религиозно-философским концепциям (Третья и Четвёртая симфонии И. Брамса). Для такого типа симфонизма характерна многослойность драматургии, наличие нескольких уровней, в том числе религиозно-символического. Ещё одна особенность – ярусность драматургического процесса, как в Третьей симфонии И. Брамса или в Первой симфонии Г. Малера, где первые три части экспонируют образные сферы, а финал собирает их в новом качестве. Это наблюдается в Первой симфонии Г. Канчели.

Истоки симфоний композитора в листовском моноцикле, проявившемся в его поэмах (симфония-поэма – жанр, созданный Ф. Листом и выражающий романтическую идею синтеза искусств. Это программное одночастное симфоническое произведение, основанное на взаимодействии сонатного *allegro*, сонатного цикла, вариаций, допускающее программные первоисточники). Моноцикл соединил в себе конфликтность сонатной формы и философичность симфонического цикла. За счёт монотематизма в него проникают принципы вариационности, а стремление передать поэтапность развития приносят элементы сонатно-симфонического цикла.

Таким образом, у Г. Канчели сформирован совмещённый моноцикл, ставший основой его симфонии, где показан «человек размышляющий». Отсюда особая роль медленных темпов, медитативного тематизма, лирических и философских переживаний в драматургии. У маэстро раскрыт герой-творец (Четвёртая и Пятая симфонии), герой-рапсод (Шестая симфония).

Г. Канчели использует параллельное развитие разновременных драматургических процессов через различного рода контрасты – тембровые, динамические, гармонические, интонационно-жанровые, с использованием тематических элементов разных эпох. «Вспыхивание» и

«угасание» вторгающихся в медитацию агрессивных фрагментов, построенных большей частью на основе классического тематизма, принимающего здесь отрицательный характер (по выражению А. Шнитке, «зло сломанного добра»), компенсирует отсутствие как такового сонатного *allegro*. Появление элегических вальсовых формул, трагической сарабанды, переходящей порой в траурный марш, связано с наложением на медитацию второй части, структур из третьей жанровой части и финала. В результате проявляется наслаивание фрагментарных форм, образующих, по выражению Г. Калошиной, полифонические полиструктуры [2].

Следует упомянуть так называемый эффект сосуществования нескольких пространственных пластов, ощущение множественности времён, характерное для современного художественного мышления. Это характерно для Седьмой симфонии «Эпилог», полижанровых сочинений «Lament», «Светлая печаль», «Стикс». В Седьмой симфонии в большей степени, чем в Пятой и Шестой, видны связи с образным строем советских симфоний, в частности, с симфоническими концепциями Д. Шостаковича (Пятой и Седьмой), его гротеском, «оборотничеством».

В целом следует отметить, что симфонии Г. Канчели носят ярко выраженный новаторский характер, в них раскрыт оригинальный «канчелиевский» тип драматургии. Во всех сочинениях композитора наблюдается многослойный музыкальный процесс, отражающий интертекстуальность во всех её проявлениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов А. В. Интертекстуальность в музыке : исследоват. очерк / А. В. Денисов. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. – 46 с.
2. Калошина Г. Е. Симфонизация как фактор единства полижанрового сочинения / Г. Е. Калошина // Актуальные проблемы развития культуры и искусства на современном этапе: материалы конф. – Л., 1979. – С. 36 – 43.
3. Савенко С. И. Кино и симфония / С. И. Савенко // Советская музыка 1970 – 1980-х годов. Стиль и стилевые диалоги : сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 82. – М., 1985. – С. 30 – 53.

О ПОЛИФОНИИ В ПЕРВОЙ СИМФОНИИ Д. ШОСТАКОВИЧА

Д. Шостакович – крупнейший симфонист XX столетия, возродивший тип симфонии, завещанной Бетховеном, – симфонии высокого героического пафоса и философской широкоохватности содержания. Композитор сумел развить жанр симфонии, по-своему модифицируя и обогащая его. От симфонии к симфонии изменяется и структура цикла, и его внутреннее наполнение. Многие черты зрелого симфонизма Д. Шостаковича были заложены уже в Первой симфонии, написанной девятнадцатилетним композитором к окончанию Ленинградской консерватории (1925 г.). «Симфония явила программу, завязь всего шостаковичского симфонизма и стала тем корнем, из которого развились его могучие и разнообразные побегии» [4, с. 156]. Симфонизм Шостаковича неотделим от полифонии. Некоторые принципы полифонического мышления композитора проявились уже в Первой симфонии, в подобном аспекте еще не исследованной. Этим обусловлена актуальность заявленной темы исследования и научный интерес к данной проблеме.

Первая симфония вызвала много споров по поводу содержания, строения цикла и его драматургии, музыкального языка. Д. Шостакович трактует цикл строго и классично: сонатное аллегро – I часть, скерцо – II, медленная часть – III и финал. Но драматургические функции частей изменены. В первой части отсутствует конфликт, скерцо не является «отстранением», медленная часть из лирического центра превратилась в столкновение противоборствующих сил, и финал его усиливает. В реализации симфонической драматургии важную роль играет полифония.

Д. Шостакович – крупнейший полифонист XX столетия. По выражению В. Задерацкого, «полифония – это “инструмент” симфонизма Шостаковича. Композитор вскрывает её громадные динамические возможности. Формы, отстоявшиеся в сонатно-симфоническом цикле, под воздействием полифонии меняют свой привычный облик. Им сообщается особая текучесть, величественная пластика могучих волн нагнетаний и спадов» [2, с. 268].

Полифония проявляет себя в тематизме, фактурной организации, в форме. «Полифонический тип мелоса служит прекрасным средством организации тематизма широкого дыхания, тематизма ёмкого, активного, вызывающего к жизни интенсивное развитие формы» [3, с. 120]. Темы Первой симфонии Д. Шостаковича обладают признаками полифонического тематизма: броским начальным ритмическим импульсом, постепенностью, текучестью движения, чертами скрытого голосоведения, свободой развёртывания. Вступление к I части приобретает роль сжатого эпиграфа. Оно служит интонационным экстрактом симфонии и активным фактором драматургии – его материал появляется на гранях всех разделов формы. Полифония сразу вступает в свои права – диалог трубы и фагота даёт образец контрастно-мелодического контрапунктирования. Интонационная близость тем обусловлена наличием в них нисходящей квартовой интонации, полутоновых ходов, пунктирной ритмической фигуры. Это соединение будет звучать во вступлении еще дважды с варьированием мелодий: это «ритмическое выпрямление», новая оркестровка (ц. 1); «растягивание» по горизонтали (ц. 7). В развитии тем вступления используются имитационные приёмы. Призывный мотив трубы служит мощным импульсом к дальнейшему движению, на нём основаны имитационные переключки (с оркестровым приёмом «сцепления»).

Тема главной партии – энергичная, волевая, развивает интонации темы фагота из вступления. Фактурное оформление темы – гомофонно-гармоническое. Во втором проведении к теме присоединяется контрапункт фагота, основанный на хроматических взлётах шестнадцатыми. Далее сама тема подвергается полифоническому развитию – её фрагмент предстаёт в зеркальной инверсии (ц. 10, тт. 5 – 8).

I тема вступления Скерцо отличается краткостью и высокой степенью интонационной концентрации (обнаруживает родство с III темой вступления I части, с I и II темами вступления III части). Преобладание линейности в продвижении, большая спаянность интонаций, взаимоуравновешивание скачков – все это признаки полифонической мелодии.

Мелодия кантиленной темы III части имеет бесцензурное строение. Напряженные ходы (с признаками скрытого двухголосия) на уменьшенные интервалы создают потребность в дальнейшем продвижении, вызывают к жизни уравновешивающие их постепенные заполнения. Отсутствие

излишней сложности мелодического рисунка делает её пригодной для соединения с разными контрапунктическими голосами и с темой траурного марша.

Метод развития инструментально-симфонической темы у Д. Шостаковича В. Бобровский определяет как метод «активного тематического продвижения» [1, с. 165], включающего как частные проявления «тематически концентрированное развёртывание», «вариантное развёртывание» и др. Исследователь считает, что его истоком является синтез принципов русской народной песенности и баховской полифонии. В пределах темы большую роль играет продолжающееся развитие без чёткой структурной расчлененности.

В Первой симфонии композитор использует разнотемную, имитационную и подголосочную полифонию. Разнотемная полифония проявляет себя в сочетании различных тем или их фрагментов и служит раскрытию драматургического конфликта (в контрапунктическом соединении тем реализуется столкновение антагонистических образов). В кульминационных разделах всех частей применяется также контрапункт тем для достижения образно-эмоционального единства. В III части в кульминации контрапунктически сочетаются кантиленная тема и тема траурного марша (ц. 20), причём первая тема звучит печально, скорбно. В кульминации разработки сонатного аллегро I части (ц. 24) контрастные темы главной и побочной партии (маршевая и вальсообразная) соединяются в контрапункте, при этом вальс превращается в жёсткую угловатую мелодию (за счёт ритмического выравнивания длительностей), сохраняющую интонационные контуры темы. Далее звучание тем варьируется в перестановке двойного контрапункта (ц. 28). Полифония направлена на преодоление образного контраста и создания единого образа грозной механической силы. В репризе Скерцо контрапунктически соединяются главная тема (в ритме галопа) и колыбельная (из средней части). В мощном звучании «меди» на *fff* проходит колыбельная, властно подчиняя себе стремительную главную тему.

Коду I части завершает материал вступления. Дважды проводится контрапункт первой и второй тем (трубы и фагота) в иной оркестровке: ц. 43 – кларнет + фагот; ц. 45 – кларнет + виолончель. Таким образом, разнотемный контрапункт открывает и завершает I часть симфонии. В целом, полифония пронизывает сонатную форму: прозвучав с первых же

тактов, она постепенно завоёвывает звуковое пространство и достигает апогея в разработке.

Приёмы имитационной полифонии применяются в экспонировании тем и их дальнейшем развитии. Динамизирующие свойства имитационности усиливаются введением разного рода активизирующих изменений – римического увеличения или уменьшения, инверсии, свободного интонационного варьирования респосты. Так, в Скерцо I тема вступления излагается в виде канона, в котором респоста – это ритмический вариант пропосты. Иногда имитация служит для закрепления достигнутого эмоционального уровня, что проявляется в повторении наиболее ярких оборотов темы, в допевании её окончания. Тема среднего раздела Скерцо – колыбельная, в третьем проведении изложена канонически (только I предложение). Канонические имитации и секвенции помещаются чаще всего в разработочных разделах, при подходе к кульминации. В разработке I части тема побочной партии развивается в канонической секвенции в партии струнных, деревянных духовых, труб ($Iv = -7$), которую сопровождает ритмически увеличенный вариант фрагмента темы у валторн (ц. 26). В репризе Скерцо колыбельная тема среднего раздела проводится в бесконечном каноне с последовательным сжатием пропосты (ц. 21, т. 5). В финале симфонии каноническая секвенция завершает первую волну развития темы главной партии в экспозиции (ц. 9), приводящую к кульминации. Иногда канон выполняет важную драматургическую роль, усиливая впечатление механистичности движения. Только однажды в симфонии применен фугированный принцип в изложении темы (финал, тема главной партии в экспозиции у двух кларнетов на фоне контрапунктирующего пласта струнных, ц. 6 – 8).

К приёмам подголосочной полифонии композитор обращается в Скерцо для изложения колыбельной темы. Это обусловлено самим типом мелодики, выдержанной в духе русской протяжной песни.

Полифония пронизывает форму каждой части Первой симфонии Д. Шостаковича. Как правило, первоначальное изложение тем оформлено в гомофонно-гармонической фактуре. При последующих проведениях вводятся различные полифонические приёмы – имитация, добавление контрапунктирующих голосов, варьирование соединений в вертикально-подвижном контрапункте. В разработочных разделах полностью господствует полифония в виде имитационных форм и контрастного контрапунктирования тем. В репризных разделах, которые

воспринимаются как продолжение развития конфликта и в которых подводится итог развитию, полифония не снижает своей активности. В контрапунктическом сочетании тем в репризе выражается результат предшествующей борьбы – утверждение одного из образов и трансформация под его воздействием сущности другого.

Для музыки I части симфонии характерно чередование эпизодов гомофонно-гармонического склада и полифонического. Первое проведение тем главной и побочной партий гомофонно-гармоническое. В последующих проведениях используются полифонические приёмы изложения, расположенные по степени усложнения фактуры. В кульминационных проведениях обеих тем и в разработке полностью господствует полифония. Полифонические эпизоды, рассредоточенные в сонатной форме, образуют форму второго плана – большую полифоническую форму (термин В. Протопопова). В последующих сочинениях этот синтез, найденный в Первой симфонии, приведёт к феномену «полифонической сонатности» (по определению В. Задерацкого).

Полифонические эпизоды финала, расположенные по принципу постепенности нарастания звучности, объединенные логикой развития, образуют свою большую полифоническую форму, сопряженную с драматургическим развитием конфликта. Основным стержнем её является конфликтное столкновение антагонистических образных сфер, реализуемое в контрапунктических сочетаниях тем или их элементов, постепенное вытеснение вторгающегося враждебного начала и утверждение оптимистического образа в коде.

Таким образом, к некоторым чертам полифонического стиля Д. Шостаковича, проявившимся уже в Первой симфонии, можно отнести полифоническую сущность тематизма, контрапунктическое варьирование при повторных проведениях тем, образную трансформацию тем в контрапунктических сочетаниях, синтез гомофонного и полифонического принципов, образование большой полифонической формы, процессуальное значение полифонии (формообразующее и драматургическое).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. Эволюция тематизма Шостаковича / В. Бобровский // Бобровский В. Статьи и исследования. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 159 – 178.

2. Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича / В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1969. – 287 с.

3. Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок / В. Задерацкий // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М. : Сов. композитор, 1982. – С. 108 – 157.

4. Хентова С. Молодые годы Д. Шостаковича. – Л. : Сов. композитор, 1975. – Кн. 1. – 332 с.

УДК 78.01:78.083

*П. В. Гнилобокова,
г. Луганск*

МОНОСИМФОНИЯ «ИСПОВЕДЬ» В. ПТУШКИНА НА СТИХИ Б. ЧИЧИБАБИНА ДЛЯ СОПРАНО, КЛАРНЕТА, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ

Данное исследование посвящено моносимфонии «Исповедь» В. Птушкина на стихи Б. Чичибабина для сопрано, кларнета, виолончели и фортепиано в контексте новой жанровой модели. *Актуальность* определяется недостаточной изученностью указанного произведения, поднимающего злободневные, в особенности для нашего времени, проблемы, критерии нравственности.

Объектом исследования является трансформация жанра симфонии, *предметом* – моносимфония «Исповедь» В. Птушкина на стихи Б. Чичибабина.

Цель исследования – изучение особенностей цикла, его драматургии, идеи сочинения, выраженной на вербальном уровне.

Цель, объект и предмет исследования выдвинули перед автором следующие *задачи*: определить главные образные сферы произведения и их соотношение; рассмотреть взаимодействие средств выразительности в контексте стиля композитора; осуществить целостный анализ моносимфонии в аспекте указанной проблемы.

Материалом исследования явилось симфоническое творчество В. Птушкина. Кроме того, рассмотрена роль поэзии в его вокальных циклах, романсах и песнях.

В работе над данной темой большую роль сыграли труды музыковедов М. Арановского [1], Э. Денисова [2], Е. Зинькевич,

В. Медушевского, М. Сабининой [3], И. Соллертинского, Л. Шаповаловой и других.

В статье впервые выявлена семантика сочинения в контексте мировоззрения поэта и композитора; проанализированы средства музыкальной выразительности, их взаимодействие и роль в раскрытии содержания произведения; определена методика анализа вокально-инструментальной камерной симфонии. Исследование может использоваться в специальном курсе современной музыки в высших учебных заведениях в качестве методической разработки.

Пройдя длительный этап развития протяжённостью более чем в три столетия, симфония как одна из высших форм музыкального искусства эволюционировала, породив несколько жанровых моделей. Появившись в облике четырёхчастного сонатно-симфонического цикла сначала у композиторов мангеймской школы, а затем пройдя этап совершенствования в наследии Й. Гайдна и В. Моцарта, она вышла на новый этап развития в творчестве Л. Бетховена, породившего не только симфонический метод развития, но и вместе с ним новые замыслы, образы, рождённые Великой французской революцией.

Б. Асафьев определил симфонию как «живое становление музыки на вершинах мысли и душевной глубины» [Цит. по: 3, с. 400]. С течением времени наблюдаются аномалии в области структуры цикла, а также использования исполнительского состава. Примером могут служить «Фантастическая» пятичастная симфония Г. Берлиоза, Девятая симфония Л. Бетховена с солистами и хором, а также шестичастная Симфония № 3 для контральто, женского хора и симфонического оркестра Г. Малера, Четырнадцатая симфония Д. Шостаковича для сопрано, баса, струнных и ударных инструментов в одиннадцати частях.

Большую роль в трансформации жанра имеет творчество композиторов XX века. Слияние вокального и симфонического начал наблюдается в творчестве В. Губаренко (Симфония «De profundis»), Е. Станковича (Симфония № 3 «Я стверджуюсь»).

Совершенно новую жанровую модель представляет собой моносимфония «Исповедь» В. Птушкина на стихи Б. Чичибабина. Это выражается и в количестве частей (шесть вместо четырёх), и в составе участников (сопрано, кларнет, виолончель и фортепиано). Согласно утверждению автора, название «моносимфония» выбрано им как выражение одной философской идеи в рамках циклической формы на

вербальном уровне с помощью стихотворений одного поэта Б. Чичибабина.

Наряду с обличением порочного мира автор обращает внимание на незыблемые ценности, коими являются добро, любовь, семья, искусство как вечная категория. Эта семантика поэзии Б. Чичибабина выражена в музыке с более широким диапазоном чувств и настроений. Нередко речевые импульсы определяют процесс интонирования. Широко применяются полифункциональные, политональные наложения, мажорно-минорная система, додекафония при общей тенденции к тональному центру. Большую роль играет линейная и имитационная полифония, применение различных типов фактуры.

Между частями симфонии отсутствуют паузы-остановки. Такие кратковременные цезуры естественны в традиционном сонатно-симфоническом цикле с персонифицированной ролью каждого раздела единого целого. Так, I часть *Allegro molto*, предварённая вступлением-прологом, несёт драматический конфликт героя с окружающим миром, где царят зло и фальшь, где попораны все святости, и он отказывается «любить людей, распявших Бога». II часть – *Largo* – вносит контраст своей вдохновенной лирикой, а III – *Presto risoluto* – ассоциируется со «зловещими» скерцо Д. Шостаковича, где речь идёт о лжи, растлевающей человеческие души. И наконец, IV часть – *Moderato* и V – *Largo* объединяются в лирический финал, что наблюдается в симфонии № 2 Б. Тищенко, в Симфонии № 4 Г. Малера. Музыка подчёркивает стремление к свету, обретению гармонии и блаженства «во имя добрых тайн и царственного лада». Закономерно, что в сложившейся контрастной драматургии VI часть приравнивается к коде, где подчёркивается бессмертие искусства. Таким образом, в шестичастной симфонии просматриваются черты четырёхчастного цикла.

Опираясь на литературный первоисточник, отразивший трагические коллизии современного мира, композитор создаёт сочинение, поражающее, прежде всего, философским размахом мысли о сосуществовании добра и зла, предстающего в разном облике, о вечных ценностях, где среди приоритетных – искусство.

Вступление настраивает на трагическую суть повествования. Это особо ощутимо в его заключительном разделе. Здесь после диалога виолончели и кларнета с авторской ремаркой *dolcissimo* следует тональный провал из *dis-moll* в *a-moll*, что в целом вместе с хроматическим

движением, полифункциональными сочетаниями создаёт характер напряжённого раздумья о смысле бытия, отторжения его негативных явлений.

Основной раздел **I части** воссоздаёт картину мира, в котором царят зло и фальшь. Полиритмия, движение мелодии кларнета по звукам двенадцатитоновой системы, кластерные созвучия в фортепианной партии, поддерживающие экспрессивную мелодию солистки, – всё это выражает стремление героя сбежать из этого мира, в котором «нет ничего святого». Поистине потрясает инструментальный разработочный раздел с трелями и тиратами в партии кларнета, что напоминает разгул дикой оргии в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

В инструментальном послесловии эмоциональный накал стихает. На фоне органного пункта *a-moll* в партии фортепиано как напоминание о произошедшем звучат отдельные триольные попевки у кларнета. Постепенно движение замирает, успокаивается, однако ненадолго, так как истинное обличье зла в новом ракурсе проявится в III части.

II часть представляет собой островок светлой лирики, где поэт раскрывает своё умение радоваться жизни, несмотря на окружающую его действительность. Истинное счастье герой находит в простых человеческих ценностях, в умении на склоне лет не потерять веру в мечту.

Ощущение покоя во вступлении достигается движением мелодии половинными и четвертными длительностями. Партия солистки движется преимущественно поступенно, чередуясь с нисходящими и восходящими квартовыми и квинтовыми ходами. Возникающая в инструментальном отыгрыше мелодия кларнета продолжает настроение светлой грусти. В среднем разделе повествование приобретает особую трепетность и взволнованность благодаря восходящей направленности мелодической линии, поддержанной политональными сочетаниями в фортепианной партии, использованию переменного метра. В последующем соло сопрано размашистые ходы мелодии на фоне скачкообразного движения у фортепиано и синкопированного контрапункта кларнета способствуют передаче ощущения полноты жизни, обретённого в душе счастья.

В **III части** автор обличает зло, заполонившее весь мир. Яркий контраст предыдущей создаёт вступление, где используется движение гармонической фигурации по звукам далёких тональностей, сопровождаемое щелчками по клапанам кларнета, создающими напряжённую ритмическую пульсацию. Мелодия солистки с постоянным

расширением диапазона, хроматизацией, движением по звукам D^{VII}_7 передаёт зловещую атмосферу. Инструментальный отыгрыш создаёт впечатление хаотического развития мелодии, кларнет декларирует зло в хроматических извивах двойных нот. Таким образом, в этой части композитор обращается к приёму гротеска, срывающего маску со лжи, обличая один из наиболее страшных человеческих пороков.

IV часть снова уводит нас в мир добра, своей лирической повествовательностью переключаясь со II. В жанровом отношении она близка романсу в ритме медленного вальса. Здесь композитор использует плавное движение мелодии по звукам мажорных тональностей. Применение красочных терцовых сопоставлений создаёт ощущение полного растворения в вечности.

V часть как бы продолжает предыдущую, вместе с которой они создают лирический финал симфонии. Её семантика в исключительной роли искусства как источника гармонии на земле.

Медленное развёртывание музыкальной ткани, использование тонико-доминантового органного пункта с покачивающимися секстой и квартой мотивируют осмысленность каждой интонации, следующей за поэтическим текстом. Кульминация в развитии мелодии является своеобразным выводом финала, раскрывающего великое предназначение искусства и его вечность.

VI часть – кода всего цикла, значение которой – определение жизненного кредо художника. Приподнятое состояние формируется безостановочным движением шестнадцатых в партии фортепиано, пронизывающим всю часть, использованием преимущественно мажорных тональностей. Участником партитуры становится живой голос поэта, декларирующего одну из вечных ценностей – бессмертие искусства: «Я поэт. Этим сказано всё. Я из времени в вечность отпущен». Таким образом, финал воспринимается как гимн прекрасному, а вместе с тем и художнику-творцу.

Опираясь на вышесказанное, можно утверждать, что моносимфония В. Птушкина на стихи Б. Чичибабина позиционирует себя как новая жанровая модель.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник. – Вып. 6. – М., 1987. – С. 5 – 44.

2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 206 с.

3. Сабина М. С. Шостакович-симфонист / М. С. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.

УДК 78.01.78.03

*В. Г. Киреева, Т. И. Киреева,
г. Донецк*

КОГНИТИВНЫЙ, СОЗЕРЦАТЕЛЬНО-ДЕЙСТВЕННЫЙ МИР ТРИО Д. ШОСТАКОВИЧА

Творчество великих композиторов, их полилогическое знаковое пространство, идеи, смыслы, духовно-практические ценности являются конденсатором памяти, почвой отбора композиционных, стилевых, жанровых, интонационных элементов фонда наций. Ярким тому доказательством служит творчество Д. Шостаковича.

Объектом данного исследования является трио соч. 67 композитора. *Цель* – с помощью новых аспектов изучения, включая личность в истории культуры, реконструкцию жизни и творчества, мгновения гения искусства, духовно влившееся в поток мировой культуры, приблизиться к его нравственным принципам.

Представление Личности XX века – композитора, мыслителя, педагога, эрудита в сочетании с синтезом идей и разума великих ученых, философов прошлого (Луллий, Лейбниц, Платон, Прокл, Кант, Мах, Юм), музыкальной культуры от Баха до Малера, Мусоргского, Чайковского, первооткрывателей Новой реальности – явление, в основе которого созерцание, восприятие мыслительного процесса, многообразных форм, соответствующие макрокосму человеческого ума и мегакосму мира.

От создания и исполнения трио, посвященного Соллертинскому, на протяжении 70 лет артисты мира талантливо трактуют великое драматургическое полотно. Целостность первой части достигается последовательным развитием основного образа темы главной партии: от сдержанного, мужественного до победно-ликующего в репризе и успокоения в коде. Каждое появление темы несет в себе новое, знаменая этапы ее развития, позволяет исполнителям показать широкий диапазон эмоциональных состояний в сочетании со строгой организованностью

материала сонатного *Allegro*. В разработке исполнительскими средствами выявлена индивидуальность каждого участника инструментального конфликта. Этому сопутствует энергичная акцентировка, заостренность подачи ритмического рисунка, плотное *legato*, *crescendo* до двух-трех *forte*.

Allegro con brio обнаруживают блеск мысли, богатство фантазии, исключительное мастерство творца, полнейшее соответствие содержания, текста и формы. Музыкальные мысли предельно лаконичны, изложение яркое, значительное. Восхищает многообразие исполнительских приемов. Каждому участнику ансамбля предоставлена возможность проявления сольного мастерства. Здесь ликующая сила, внезапность порыва, ирония, звуковые массы, экспрессия ритмических, штриховых переходов, метабол, метаморфоз и других видов преобразований.

В *Largo* представлено певучее развертывание музыкальных мыслей. Изучая фактуру, текст произведения, обеспечиваем новый поток информации, новые перспективы в понимании феномена автора, активно включаемся в процесс творения новых смыслов.

Финал *Allegretto* вновь ввергает в стихию активных действий. Это наиболее драматичная часть цикла. Разработка, динамическая кульминация, эмоциональный взрыв будет убедителен, если зеркальная реприза рассматривается с транспонированной темой и реминисценциями мелодий предыдущих частей.

На протяжении финала не должно быть «швов», паузы недопустимы. Общность тона и интервалики, пронизывание всей ткани единством интонационного порядка, психологическая непрерывность смыслового ориентира композиции и мотивно-стилевого развития становятся важнейшими принципами лепки исполнительской формы финала и всего трио.

Новейшее время открывает динамику новых форм мышления, дает начало новому проявлению эстетического пространства музыки Шостаковича. Фортепианное трио, интерпретация его времени талантливыми исполнителями идут в сторону широкого диапазона, пространства, заполненного масштабными соединениями с многослойным содержанием и эмоциональным проникновением в образный мир композитора. Произведение имеет мировую исполнительскую историю, формирует новых ярких интерпретаторов, духовно-символическую ценность в рамках художественных реалий, обеспечивает множество интерпретаций сочинения, рожденного гением Д. Шостаковича и образом

его друга И. Соллертинского. Синхронная и диахронная модель времени великой Личности XX века и знаково-символический язык фортепианного трио соч. 67 включает в себя научное моделирование художественных образов и повседневной жизни. Создается сложный семиотический механизм, процесс трансляции творческого наследия композитора, активно отражающего знаковые симптомы новых отношений, модернизации социума Новейшего времени.

УДК 781.41:786.2

*Л. А. Мальцева,
г. Луганск*

«МИМОЛЕТНОСТИ» С. ПРОКОФЬЕВА КАК ОБЪЕКТ ЛАДОГАРМОНИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Учебный курс гармонии для студентов теоретического отдела предполагает ознакомление с темой «Некоторые явления гармонии XX века». На знакомство с некоторыми тенденциями современной гармонии отводится 6 практических часов, и основными формами работы являются изучение теоретических сведений и гармонический анализ произведений. Изучение музыки XX века в курсе музыкальной литературы начинается с 3-го года обучения, и к концу 4-го студенты уже имеют определенный слуховой опыт в этой сфере. Однако ладогармоническая, фактурно-пространственная и фоническая новизна, неприменимость ставших привычными классических функционально-структурных соотношений, множественность направлений и стилей представляет серьезную трудность для практического понимания. Поэтому в данной работе ставится цель ладогармонического анализа произведений малых форм, иллюстрирующего некоторые явления музыки XX века. Приведенный материал может быть использован как на практическом занятии (не только в колледже, но и в вузе), так и в самостоятельной работе студентов. Для разбора выбраны «Мимолетности» С. Прокофьева № 1, № 3, № 10.

Тонально-гармоническое мышление С. Прокофьева считается одним из наиболее «гомофонно-гармонических» среди многих выдающихся композиторов XX столетия. Прокофьевское своеобразие заключается в

сочетании старого и нового, классического сохранения тоникальности с неординарной свободой включения в функциональный круг хроматических аккордов (вплоть до тритоновых), способных замещать классические функции. Вот некоторые высказывания о прокофьевской музыке Ю. Холопова: «Крепкое душевное здоровье и несокрушимый солнечный оптимизм – краеугольные камни прокофьевской эстетики» [4, с. 200]. И далее: «Прославляя «быстроту, энергию и натиск» (слова самого композитора), музыка Прокофьева в то же время всегда остается высокоартистичной при всех ее контрастах» [Там же, с. 201].

Л. Мазель обращает внимание на тонизирующее воздействие ритмики на оптимистический и жизнеутверждающий характер музыки, указывает на преемственность с традициями русской школы – Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского – и опытом Дебюсси [2, с. 528 – 535]. Юмористичность и углубленная лирика также составляют существенную сторону прокофьевских образов.

Мимолетность № 1 погружает в мир поэтично-мечтательной лирики, которую оттеняет строго-эпичная хоральность (разделы *misterioso*). Тоникальность (ми) ясно выражена малым септаккордом, в заключительной каденции тоника консонантна. Опора в первом предложении на белоклавишный звукоряд с «колеблющейся» второй ступенью, то обычной для ми-минора, то фригийской (колорит лишен обычной для этого лада трагичной заостренности), переход в локрийский звукоряд (тт. 9 – 10) указывают на модальность ладовой основы со свойственной ей переменностью. Начальный восьмитакт имеет двухголосное линейное изложение с септаккордовым утолщением нижнего голоса, что указывает на гетерофонные корни. Согласно градации сонантности Ю. Холопова [3, с. 137], диссонантность мягкая, так как преобладают септаккорды с малой септимой, большой ноной и чистой квинтой. Из общего ряда выделяется иным колоритом полиаккорд h-d-a-e, который можно представить как «свернутый» квартаккорд. Зона подобных структур во втором предложении будет расширена и подчеркнет наступление кульминации. Гетерофонное ленточное голосоведение на основе локрийского звукоряда продолжается и в тт. 9 – 13, но трезвучиями. Своеобразна срединная каденция – остановка на септаккорде фригийской ступени с большой септимой, линейно «перетекающем» в трезвучие. Сопоставление трех регистров придает этой миниатюре многозначную пространственность звучания.

Форма этой пьесы – период повторной структуры, во втором предложении усиливается диссонирование и углубляется минорная сфера. Здесь добавляется хроматизированный контрапункт нежно-хрупкого характера, расставляющий остро диссонирующие акценты. В зоне кульминации (тт. 19 – 21) появляются трех-, четырехзвучные квартаккорды и их «обращения» (d-g-e-a-d), впрочем, их чарующее звучание не нарушает спокойно-эпическую элегичность высказывания. Повторность тт. 9 – 13 сдвинута на полутон в тритоновно отдаленный от тоники *b-moll*, и каденция, аналогичная первой, начинается на этой же высоте. Углубленность регистра и ладофонических красок образует здесь «тихую» кульминацию. Выход на заключительную тонику далек от обычной аутентичности, это скорее плагальный оборот (альтерированная двойная доминанта разрешается непосредственно в тонику).

В качестве эпиграфа к данному циклу Прокофьев предпослал строки Бальмонта: «В каждой мимолетности вижу я миры, полные изменчивой, радужной игры» [1, с. 57 – 72]. Как нельзя более эти слова относятся к пьесе № 3. Народно-ладовые интонационные истоки и хроматика, акварельно-нежная лирика и ритмическая энергия, колористическая мозаика вертикальных и горизонтальных фактурных элементов, жизнерадостно-мажорное звучание и минорная тоника органично «уживаются» в пьесе. Первый такт является тематической «молекулой», из которой произрастает вся пьеса. Верхний голос ассоциируется с народной песенностью: диатонический мотив в объеме минорного тетракорда с гетерофонным утолщением параллельными сектаккордами, регулярная повторность. Ведущая мелодия в среднем голосе опирается на этот же тетракорд с заполнением проходящими хроматизмами. Соотношение этих голосов – гетерофонное, хотя контраст усилен синкопированием, остигато распространены на всю пьесу. Начальная секунда g-a в басу, повторяемая в 16 тактах из 28, приобретает функцию наиболее повторяемого высотного элемента системы.

Ладовая основа аккордики – белоклавишный звукоряд. Ярko проявлена свойственная модальным ладам переменность ладовых опор: G миксолидийский (количественно преобладает), A эолийский, C ионийский с диссонирующей тоникой (каденция 1 части), D дорийский. Тоника D (консонирующее трезвучие) на протяжении всей пьесы все же находится «в тени». Гармонические последования в условиях переменности функционально двойственны, но можно выделить опору на

аккорды минорной доминанты в виде секундаккорда и секстаккорда, дорийско-субдоминантового малого мажорного септаккорда, тонику в виде нонаккорда. В качестве приоритетной ладофонической вертикали в 1 и 3 частях выступают малый минорный секундаккорд g-a-c-e и производные из него (тт. 1 – 3, 9 – 10, 23 – 25), а также субдоминантовый малый мажорный септаккорд (g-h-d-f), который повторяется чаще, чем какой-либо другой аккорд, придавая однозначно мажорный колорит.

В середине трехчастной формы начальная секунда g-a попадает в условия неполного целотонного звукоряда, диссонирование обостряется, диатонический тетракорд хроматизируется и сужается до большой терции. Новая тема вносит контраст задиристым, иронично-игрушечным характером в духе балаганного петрушки. Ее соотношение с аккомпанементом становится полиладовым и политональным: в тт. 13 – 16 целотонность + С лидийский, в тт. 18 – 20 целотонность + А лидийский. Полиладовые сочетания не случайны, так как опираются на общность звукорядов мелодии с одной из секунд аккомпанирующего слоя.

В сокращенной репризе ярко выделяется полутоновый сдвиг аккорда из третьего такта, что звучит как последний колористический штрих. Заключительная плагальная каденция Пб-Т сохраняет шаткость и неоднозначность этого устоя.

Мимолетность № 10 столь же изысканна и рафинированна, сколь колюче-иронична и артистично-насмешлива. Элементы, составляющие ее ткань, привычны слуху по отдельности, но подаются в изобретательно-необычном ракурсе, что и составляет художественное открытие пьесы. Заметную роль в мелодии и музыкальной ткани играет секста, но ее лирический потенциал не проявлен, поскольку включен в диссонантный, в том числе увеличенный контекст. Тональный центр (b) ярко выражен, однако он далек от консонантности, т. к. колористически расцветивается дополняющими элементами. Вначале – VIб в качестве тоники (реально звучащий *Ges-dur*, «обманывающий» слуховую установку), затем остро диссонирующий, с малой секундой VI56 (с т. 3) с перечашей дорийской секстой, затем с т. 11 мелодическая тема с опорой на увеличенный секстаккорд (не что иное, как доминанта с секстой на органном пункте), пятизвучный целотонный звукоряд (нисходящая инверсия мелодического минора). «Точечное» включение политональности b/D в виде фигуративных ре-мажорных «бликов» в мелодии (тт. 16 – 17) и G9/Ges (тт. 19 – 20) служат юмористической «разбалансировкой» столь навязчиво

преподнесенной тоники. Обе каденции подчеркнуты доминантовыми по колориту аккордами, но в малотерцовом соотношении (b-g-e-b), что в конечном итоге ведет к тритоновому соотношению, как будто композитор изысканно-юмористически «промахнулся» на полтона мимо классической доминанты (т. 20 и 28). Во втором предложении происходит отклонение через D2 в тонический септаккорд *C-dur* и трезвучие *Des-dur*, далее повторяется красочный каденционный ряд первого предложения.

Итак, ладогармоническая интрига пьесы заключается в противопоставлении остродиссонантной и разнообразно колорированной тонической функции и мажорной, мягко диссонирующей сферы «не тоники», «доминантообразной» по колориту и функции, образующей аутентичные каденции. Примечательно, что «настоящая» доминанта скромно, в виде терции появляется лишь единожды, когда «все уже сказано» – в заключительной каденции. В этой игре с доминантовым колоритом не на доминантовой ступени проявляется тонкий юмор и насмешливость как существенная сторона образа. Ладотональность пьесы – диссонантный хроматический минор с включением целотонных элементов, придающих холодновато-фантастический колорит. Расширение круга гармоний, которые могут замещать обычные для старой гармонии функции, тем не менее не разрушает тональность, поскольку ярко выражена тоникальность [4, с. 203].

Проведенное исследование позволило нам прийти к ряду выводов:

1. Полифоничность музыкальной ткани, с одной стороны, является носителем образности, с другой – порождает колористически неповторимые диссонирующие вертикали и линейную гармонию.

2. Звуковысотная система объединяет хроматическую тональность и модальность. Существенную роль играют явления ладовой переменности, полиладовости, политональности, симметричный целотонный лад. Ладовая изменчивость и нестабильность свойственны модальным системам как чередование и «врастание» друг в друга элементов различных ладовых звукорядов либо как созвучание пластов ткани, каждый из которых в отдельности находится в своем ладу.

3. Градация аккордового напряжения (сонантности) соответствует разным стадиям пьесы: менее диссонантная в начале и более диссонантная в дальнейшем развитии и кульминации. Диссонансы преобладают, но завершаются пьесы, нередко и каденции внутри них, консонантными трезвучиями. Фонизм аккордовых вертикалей играет

существенную роль в звуковой «ауре», их комплекс индивидуален в каждой из пьес.

4. Степень выраженности тоникальности как осязаемого центра притяжения колеблется между полной ясностью (№ 10) и значительной неопределенностью (№ 3).

5. Все вышесказанное влияет на функциональные соотношения, которые выходят далеко за пределы классических. Альтернативой обычным неустоям, например, доминанте, может стать аккорд на любой ступени модального или хроматического звукоряда, включая малосекундовое, тритоновое, малотерцовое соотношения с тоникой.

6. Ритмическая остинатность, с одной стороны, создает жизнеутверждающее, волевое звучание, а с другой – способствует функциональной организации и централизации гармонических единиц, уравнивает сложность гармонических последований и облегчает восприятие музыки. Велика роль остинатности также и в постоянном утверждении тонального центра.

7. Пьесам свойственна графическая четкость форм, подчеркнутых яркими в ладогармоническом аспекте и удивительно разнообразными каденциями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Дельсон. – М. : Сов. композитор, 1973. – 247 с.
2. Мазель Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1972. – 616 с.
3. Холопов Ю. Задания по гармонии : учеб. пособ. для студ. композиторских отделений муз. вузов / Ю. Холопов. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.
4. Холопов Ю. Очерки современной гармонии : исследование / Ю. Холопов. – М. : Музыка, 1974. – 288 с.

УДК 784.2

*И. А. Нестерова,
г. Луганск*

**ШТРИХИ К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА
Д. ШОСТАКОВИЧА «ИЗ ЕВРЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ»...
О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ МУЗЫКОВЕДА И ФОЛЬКЛОРИСТА
МОИСЕЯ ЯКОВЛЕВИЧА БЕРЕГОВСКОГО**

Известно, что обращение Д. Шостаковича к еврейской музыке наблюдалось ещё с середины 40-х годов. Еврейские темы были использованы в финале Второго фортепианного трио (1944) и в Первом скрипичном концерте (1948), а в дальнейшем они проявились в нескольких сочинениях, включая Четвёртый струнный квартет (1949), Прелюдии и фуги для фортепиано, Четыре монолога на стихи Пушкина для баса и фортепиано op. 91 (1952).

Находясь в 1948 году в Киеве, Шостакович познакомился с замечательным собранием еврейской народной музыки. В этнографическом кабинете Института фольклора Украинской академии наук, возглавляемом Моисеем Яковлевичем Береговским, хранились 50 000 фонограмм песен. Почти всю свою жизнь М. Я. Береговский посвятил собиранию, записи, изучению и систематизации еврейской народной музыки.

Советский музыковед, исследователь еврейского фольклора Моисей Яковлевич Береговский родился 28 декабря 1892 года в местечке Термаховка, Ивановского района Киевской губернии. Учился в Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, затем в Петербургской консерватории. В 1920 году в Киеве организовал детскую музыкальную школу, где руководил хором. В 1922 – 1924 годах преподавал пение в 48-м еврейском детском доме, в Петрограде, куда собрали осиротевших и обездоленных погромами детей с Украины. Затем судьба привела его в Малаховскую опытно-показательную школу под Москвой, где работали талантливые, творческие преподаватели. Известно, что какое-то время рисование там вел Марк Шагал. С 1926 года Береговский заведовал детским отделением музыкальной школы в Киеве.

Систематическим изучением еврейского фольклора Береговский начал заниматься с 1927 года. В это время он был зачислен в штат Института еврейской пролетарской культуры Всеукраинской академии

наук, а впоследствии заведовал там Кабинетом музыкальной фольклористики. После закрытия института в 1936 году возглавил фольклорную секцию Кабинета еврейской культуры АН УССР. Еще перед войной Моисей Яковлевич записал, и тем самым сохранил для потомков, тысячи еврейских народных песен и ряд представлений из репертуара еврейского народного театра. Во время войны, в 1944 – 1945 годах, Береговский ездил с экспедицией в места еврейских гетто. От многих узников, оставшихся в живых, он услышал и записал 70 песен, созданных и звучавших в семье обречённых. Эти материалы легли в основу его работы о еврейском фольклоре военного времени.

«В 1946 году защитил в Московской консерватории кандидатскую диссертацию о еврейской инструментальной музыке «Еврейская народная клезмерская музыка». Официальным оппонентом у Моисея Яковлевича был Д. Шостакович» [6, с. 271]. Композитор с огромной симпатией относился к Береговскому. «Докторскую диссертацию писал о пуримшпилях – еврейских народных музыкально-театральных представлениях, но защитить её не удалось – началась кампания по борьбе с низкопоклонством перед Западом», – писала его дочь Эда Моисеевна Береговская, профессор кафедры французского языка Смоленского государственного университета [3, с. 4]. «Идеи этого труда, вскрывавшего глубинные связи народного театра с западным, оказались «непроходимыми», недиссертабельными, а кривить душой в угоду конъюнктуре отец не хотел» [1, с. 12]. С 1936 года М. Я. Береговский начал собирать материал о еврейском народном театре. Исследование о народно-театральных представлениях завершало капитальный труд «Еврейский музыкальный фольклор», составивший 5 томов. При жизни исследователя был опубликован только первый том.

Материал пятитомника был строго систематизирован:

Т. 1: Рабочие и революционные песни. Песни о рекрутчине и войне (М. : Музгиз, 1934).

Т. 2: Любовные и семейно-бытовые песни.

Т. 3: Еврейская народная инструментальная музыка (М. : Сов. композитор, 1987)

Т. 4: Еврейские народные напевы без слов (М. : Композитор, 1999).

Т. 5: Еврейские народные музыкальные представления [4].

Впоследствии этот пятитомный труд был передан дочерью в архив Ленинградского института театра, музыки и кинематографии – ныне Российский институт истории искусств (РИИИ РАН).

В первые послевоенные годы Береговский задумал и подготовил к печати целый ряд монографий, статей по еврейскому фольклору, а в Киевской консерватории возобновил курс музыкального фольклора народов СССР. Но М. Я. Береговский был негоден сталинскому режиму, и в 1948 году в Киеве был выдан первый ордер на его арест. Тогда Д. Шостакович срочно вызывает Моисея Яковлевича в Москву и предлагает пожить у него в квартире. Здесь его не смели арестовывать, а Шостакович не отпускал Береговского, пока не добился отмены ордера. Как раз в августе того же года Шостакович купил недавно опубликованный сборник «Еврейских народных песен», переведённый на русский язык, под редакцией Ю. М. Соколова. Эти тексты вдохновили композитора на создание вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» для сопрано, контральто и тенора в сопровождении фортепиано.

18 августа 1950 года Береговский всё-таки был арестован и приговорён к 10 годам заключения в лагерях особого режима. Он отбывал срок в лагере под Тайшетом, а выпущен был только в 1955 году «по недугу». Больше года боролся Моисей Яковлевич за свою реабилитацию. Дважды после смерти Сталина прокуратура пересматривала его дело и дважды отвечала, что осужден он был правильно. И лишь 11 июля 1956 года ученый был, наконец, реабилитирован. Последние годы прожил, приводя в порядок свои рукописи для передачи в архив. Умер от рака лёгких в 1961 году в Киеве и похоронен на Байковом кладбище. Первый посмертный сборник еврейских народных песен из коллекции М. Я. Береговского увидел свет в 1962 году [2].

Э. М. Береговская вспоминала: «Когда отец приступил к работе в Институте... там не было никаких материалов по музыкальному фольклору. Началось энергичное целеустремлённое собирание. К началу войны фонотека фольклорной секции насчитывала свыше 1200 фоноваликов – около трёх тысяч записей, из которых более 600 отец фонографировал лично. Было собрано также большое количество нотных произведений, записанных на слух непосредственно от исполнителей, – до 4000 номеров» [1, с. 9]. И далее: «Фонографическая коллекция, вывезенная оккупантами в Германию, была обнаружена там при наступлении наших войск и возвращена её законному хозяину – Кабинету еврейской культуры.

Фашисты расстреляли в Бабьем Яру всех киевских евреев, но тщательно инвентаризировали и эвакуировали, отступая, валики с записями еврейской музыки. Хрупкие эти восковые валики оказались очень прочными – они пережили Гитлера. А вот Сталина не пережили – при ликвидации Кабинета еврейской культуры эта уникальная коллекция сгинула, как и все остальные материалы, собранные в кабинете еврейского фольклора. Говорят, что валики вывезли на грузовике за город и разбили» [Там же, с. 12]. Э. М. Береговская до конца своей жизни (умерла в 2011 году) занималась вопросами сохранения архивов своего отца. В более поздних монографиях она уточняла, что «записи на валиках, которые отец сосредоточил в Кабинете еврейской культуры, не сгинули, как он сам полагал, и даже переписаны частично на компакт-диски в Институте проблем регистрации информации Академии наук Украины. А в перспективе – полная перезапись всех валиков» [5, с. 34]. Мало того, каталог фоноваликов из коллекции М. Я. Береговского внесен среди прочих культурных ценностей в Золотую книгу ЮНЕСКО.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арфы на вербах. Призвание и судьба Моисея Береговского / сост., предисл. Э. М. Береговской. – Москва – Иерусалим : Гешарим, 1994. – 232 с.
2. Береговский М. Я. Еврейские народные песни / М. Я. Береговский. – М. : Сов. композитор, 1962. – 112 с.
3. Материалы к биографии М. Я. Береговского // М. Я. Береговский. Еврейские народные напевы без слов. – М. : Композитор, 1999. – 192 с.
4. Мёд и слёзы: Еврейские народные песни из собрания Моисея Береговского / пер. с идиша Е. Баевской, М. Яснова. – СПб. : Еврейский общинный центр Санкт-Петербурга, 2007. – 112 с.
5. Береговский М. Я. Пуримшпили: еврейские народные музыкально-театральные представления / М. Я. Береговский ; вст. ст. Э. Береговская. – Киев : Дух і Літера, 2001. – 646 с.
6. Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками / Э. Уилсон. – СПб. : Композитор, 2006. – 536 с.

**К ВОПРОСУ О НОВАТОРСКОЙ ТРАКТОВКЕ
СОНАТНОГО ЦИКЛА НА ПРИМЕРЕ
ВТОРОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ Д. ШОСТАКОВИЧА**

Творчество Д. Шостаковича – одна из ярчайших страниц в истории музыки XX столетия. Конфликтность, контрастность, «несопоставимость» жанров, форм, отдельных образов, приемов высказывания и средств выразительности составили стилистическое кредо композитора. Стремление отразить всю остроту современных жизненных коллизий обусловили тяготение автора к монументальным сонатно-симфоническим циклам, среди которых – симфонии, квартеты, фортепианные сонаты. В сложном процессе развития сонатно-симфонических форм начало 40-х годов занимает особое место и ознаменовано появлением произведений двух видов. Наряду с грандиозными по замыслу и композиции Седьмой и Восьмой симфониями Д. Шостакович создает значительно более скромную, «камерную» Девятую симфонию и ряд камерных произведений – Трио ор. 67, Сонату № 2 ор. 61 для фортепиано.

Созданная в 1943 году Вторая фортепианная соната занимает особое место в творчестве композитора не только с точки зрения эволюции стиля и новаторской трактовки сонатного цикла. Эмоции скорби, элегической тоски о годах молодости, раздумья об утрате (Соната посвящена памяти учителя – профессора Л. В. Николаева, ушедшего из жизни в октябре 1942 г.), элементы лиризма выходят за рамки личного, становятся общечеловеческими, позволяя автору достичь глубины философского обобщения. Соната утверждает жанр интеллектуальной фортепианной лирики, органически синтезирующей драматическое и эпическое начало. Элегическое настроение охватывает все три части Сонаты, придавая повествованию балладный характер. Такой индивидуальный подход к трактовке сонатного цикла свидетельствует о новаторской трактовке и делает произведение объектом особо пристального исследования.

Драматургия цикла Второй сонаты, на первый взгляд, вполне традиционна. Первая часть (*Allegretto*, си минор) взволнованная, с динамичным развитием тем, написана в сонатной форме. Вторая – *Largo*, Ля-бемоль мажор (трехчастная форма), воплощает

«высокоинтеллектуальное, элегическое раздумье, сосредоточенность воспоминаний... Это – своеобразный созерцательный ноктюрн... с преобладанием матовых красок» [1, с. 116]. Эта часть может трактоваться как интермеццо, в котором наблюдается сложнейший сплав жанровых и фактурных противоречий (скорбное раздумье выражено средствами вальсовых структур), однако интеллектуальное начало подавляет эмоциональное и элементы медитативного размышления преобладают над всем остальным. Третья часть – Финал (*Moderato*, си минор), драматургическая вершина цикла. Вариационная форма, не свойственная для финалов сонатных циклов, позволяет разворачивать повествование в углубленно психологической, лирико-трагедийной манере. Вариации финала следует отнести к смешанному типу варьирования, сочетающему в себе признаки вариаций на выдержанную мелодию, к строгому классическому типу, а также к типу так называемых «свободных» вариаций (начиная с 4 вариации). Разворачиваясь из прекрасной, задумчивой народно-песенной, печально-распевной темы (простая трехчастная репризная форма с чертами микровариационного цикла), вариации устремляются к своей кульминационной вершине (8 вариация *Adagio*), выдержанной в духе трагедийной старинной сарабанды. Однако завершающая часть, 9 вариация, утверждает господство основной темы, создавая почти репризное обрамление финала.

Несмотря на самостоятельность, завершенность каждой части, логика развития всей сонаты выстраивается в единую линию, что позволяет говорить о сквозном развитии цикла, осуществляемого благодаря наличию глубоких и сложных внутренних связей на разных уровнях. Одним из наиболее важных факторов единства в Сонате является тематическое родство. Композитор использует принцип постепенного проращивания музыкального целого из первоначального тематического ядра 1 части. Своеобразным «концентратом» тематизма всей Сонаты является начальный трехтакт, конспективно намечающий основные вехи развития всего произведения. Наиболее интенсивное развитие это тематическое ядро получает на уровне Главной партии 1 части, ее развития в разработке и репризе. Интонационно-тематическое родство наблюдается и между тематизмом 1 и 2 частей: уже в первых тактах Адажио возникают интонационные ходы, напоминающие очертания тематического ядра Сонаты. Тематическое родство проявляется и в дальнейшем развитии 2 части (см., напр., тт. 5 – 6). Более того, в тт. 16 – 19 2 части, подобно

Главной партии 1 части, возникает лирический эпизод. Следует отметить, что композитор не просто перебрасывает тематические арки, но происходит постепенное усложнение, обновление качества уже знакомых элементов. В процессе глубокого размышления благодаря многократным альтерациям, хроматизации возрастает пока еще затаенный драматизм; создается внутреннее противоречие между ясной устойчивостью Ля-бемоль мажора (мягкость, светлый лиризм, умиротворенность) и напряженной экспрессией альтераций (щемящая тоска, горечь, затаенная грусть). Иные связи соединяют 1 часть с темой финала. Это прежде всего минорная окраска, углубление «жалобных» интонаций. Извилистость мелодической линии, элементы фригийского лада с IV^b ступенью – черты, идущие от 2 части Сонаты. В спокойно-просветленной 7 вариации звучит тематическая реминисценция элемента Главной партии 1 части, а в 9 вариации-коде – контуры вступительного мотива 1 части – тематического ядра всей Сонаты.

Следует обратить внимание и на реализацию линии единого образного развития Сонаты, связанного с элегичностью музыкального повествования, в каждой части окрашенного в свои тона. Так, напряженное драматическое раздумье 1 части после лирически напряженной медитативности 2 части достигает наивысшей точки развития в синтезе песенного, маршевого, декламационного начал в 3 части, в которой композитор дает обобщение важнейших черт образности предыдущих частей [2, с. 147].

Новаторство трактовки сонатного цикла во Второй сонате Д. Шостаковича проявляется и на уровне композиционных приемов. В целом вся единая тонально-тематическая композиция Сонаты развивается по оригинальному плану от первой к последней части. Соотношение Главной и Побочной партий 1 части на новом уровне повторяется в сопоставлении 1 и 2 разделов 2 части. Это единство подчеркивается и общностью тональных планов – большетерцовое соотношение тональностей указанных разделов (1 часть: си минор – Ми-бемоль мажор; 2 часть: Ля-бемоль мажор – До мажор). Тональный план финала повторяет круг тонального развития 1 части, в некоторых вариациях отягощенный политональными сочетаниями: си минор – фа минор (фа-диез минор) – До мажор (До-диез мажор) – соль минор (соль-диез минор) – Ре мажор (представлен своей доминантой) – си минор. Две ведущие образные сферы Сонаты характеризуются особым гармоническим наполнением. Так, сфера

лирики и эпика представлена диатоникой; сфера драматизма, внутренняя конфликтность воплощаются через хроматику, политональность, полиладовость. В процессе музыкального развития происходит взаимообогащение, взаимопроникновение этих двух сфер, что подкрепляет и усиливает единую линию сквозного развития цикла. Постепенное насыщение диатоники хроматикой на протяжении первых двух частей приводит к мелодической заостренности, драматической напряженности темы финала благодаря использованию минора, отягощенного пониженными II, IV и VIII ступенями (т. н. лад Шостаковича). Гармонический «концентрат» эпико-драматического начала достигает своей кульминации в 4 вариации с ее мощным аккордовым складом. После этой вспышки напряженности наступает второй этап развития, связанный с переменой типа варьирования (свободные жанровые вариации). Именно здесь наблюдается накопление жесткости, злобность. Диссонантность теперь усиливается использованием атональности, политональности, полиладовости. Этот этап развития связан с резкими контрастными перепадами настроений. Так, 5 вариация – «бездушное» скерцо, 7 вариация – глубоко затаенная, почти призрачная медитация, 8-я – взрыв горя и отчаяния. Именно в этой вариации происходит возвращение к синтезу диатоники (си минор) и хроматики, воплощающей теперь высшее выражение скорби и боли. 9 вариация в функции коды возвращает тональную ясность, лаконизм, классическую простоту, одновременно напоминает об истоках Сонаты (Главная партия 1 части) и финала (тема вариаций). Некоторая недосказанность финала ставит своего рода многоточие, оставляя возможность для дальнейшего продолжения развития.

В неразрывной связи со сквозным развитием Сонаты находится проблема жанрового содержания. Интересно, что в первых двух частях произведения жанровый аспект выражен достаточно определенно, цельно. Главная и Побочная партии 1 части носят черты маршевости, тема 2 части ноктюрновая. Усложнение жанрового содержания наблюдается в 3 части. Тема вариаций представляет собой синтез лирической протяжной и плачей; 1 блок вариаций (I – IV) развивает тема в лирико-эпическом духе (2 вариация – колыбельная, в 4 вариации – черты хоральности). После резкого тонального сдвига си минор – фа минор происходит жанровая модуляция: 5 вариация – скерцо, 6 вариация – злое скерцо, 7 вариация – скорбно-затаенная медитация, 8 вариация – контрапунктирование

жанрово-контрастных элементов (в низком регистре тема в ритмическом увеличении отражает эпические элементы, например, 4 вариация, в верхнем регистре – речитативные тираты, воплощающие все драматические речитативы предыдущего развития), 9 вариация – продолжение лирико-эпической линии развития первых двух вариаций.

Несмотря на внутренние контрасты, структура финала удивительно целенаправлена и образует трехчастный ладотональный цикл: вступление, 1 – 4 вариации – си минор – экспозиционный субцикл; 5 – 7 вариации – серединный субцикл; 8 – 9 вариации си минор – заключительный субцикл. Метод развития 3 части, исходящий из принципа тематической полицикличности, отражает некоторые черты средней части и узловые моменты развития 1 части и свидетельствует о глубоком и органическом единстве всего цикла. Подобный тип образно-драматургического развития связан с последовательной симфонизацией не только вариационного цикла, но и всей Второй сонаты в целом. Сложнейшее образное и жанровое содержание, особенности композиции и драматургии сонаты, реализация принципа сквозного развития, симфонизация цикла не только делают это произведение особенным с точки зрения эволюции стиля композитора, но и свидетельствуют о новаторской трактовке сонатного цикла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича / В. Ю. Дельсон. – М. : Сов. композитор, 1971. – 247 с. : нот. ил.
2. Николаев А. А. Фортепианная музыка Д. Д. Шостаковича / А. А. Николаев // Вопросы музыкознания : сб. тр. – М. : Сов. композитор, 1954 – . – Т. 2. – 1956.

УДК 791.43.049.1.067

М. С. Романец,
г. Донецк

**ПРИЕМ «САМОЗАИМСТВОВАНИЯ»
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА
В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ Д. ШОСТАКОВИЧА**

Работа с собственным материалом как один из векторов творческого процесса, связанный с применением метода автоцитирования, характерен для многих композиторов XX века, среди которых видное место занимает Д. Шостакович. К этому приему композитор прибегает на разных этапах творческой деятельности, используя различные варианты автоцитата – от кратких вкраплений до целостных тем или даже разделов формы, что во многом характеризует особенности его творческого метода.

Прием автоцитирования получил широкое распространение в творческой практике композиторов различных национальных школ и стилевых направлений. К нему обращались: Ф. Шуберт, Ж. Бизе, Й. Брамс, А. Брукнер, А. Дворжак, Э. Григ, К. Дебюсси, М. Равель, Г. Малер, Р. Штраус, Дж. Пуччини, А. Шенберг, С. Рахманинов, Н. Лысенко, В. Косенко, Б. Лятошинский, А. Шнитке, Р. Щедрин, Л. Грабовский, В. Губаренко, В. Сильвестров и др. Для Дмитрия Шостаковича многократное обращение к одному и тому же музыкальному материалу в различных произведениях, то есть «самозаимствование», является одним из ведущих творческих методов.

Упоминания о произведениях, содержащих автоцитаты в творчестве Д. Шостаковича, можно найти в целом ряде работ, однако комплексно данная проблема до сих пор не рассматривалась в музыковедческой литературе – в этом заключается **новизна** настоящего исследования.

Автоцитирование невозможно рассматривать в отрыве от более общей проблемы цитирования, во главе угла которой находится идея диалогичности, основанная на соотношении «старого» и «нового» текстов. Являясь разновидностью цитирования, прием *автоцитирования* занимает особое место в этом текстовом диалоге, выводит межтекстовое соотношение за пределы «своего» и «чужого». Следовательно, автоцитата, с одной стороны, является разновидностью цитаты и связана с «воспроизведением в <...> тексте фрагментов другого» [3]; с другой – автор имеет дело не с «чужим» высказыванием, а со своим собственным,

ранее созданным.

Несмотря на родственную связь цитаты и автоцитаты, степень их изученности в музыковедении различна. Исследованию цитаты посвящены работы М. Арановского [1], Л. Крыловой [4], А. Денисова [2; 3], Л. Гавриловой, С. Лавровой, А. Кудряшова [5] и др. Что же касается проблемы автоцитирования в ее целостном охвате, то здесь дефицит аналитического внимания со стороны музыковедов очевиден, так как до сих пор данная проблема не получила комплексного освещения в музыкальной науке, что свидетельствует об **актуальности** избранной темы.

В работе нами была предпринята попытка выявить специфику автоцитаты как особого типа заимствования, дифференцировать автоцитаты на виды по совокупности различных параметров, проследить формы их функционирования в художественном творчестве.

Материалом исследования стали симфонические и камерно-инструментальные сочинения Д. Шостаковича: Одиннадцатая симфония «1905 год»; Восьмой квартет; Пятнадцатая симфония; Четырнадцатый квартет; Соната для альты и фортепиано.

В музыковедении сложилось два подхода к рассмотрению феномена цитирования – узкое и широкое понимание. Цитирование в узком понимании представляет собой «точное воспроизведение темы (или характерного её фрагмента) “чужой” музыки на преобладающем фоне своей» [5, с. 377]. Широкое понимание подразумевает «вообще любое заимствование, неважно чего именно и с какой степенью точности» [3].

Ввиду отсутствия в музыковедении четкого определения понятия «автоцитата», нами, на основании изученной литературы по проблеме цитирования, было выведено рабочее определение автоцитаты в конкретном, специализированном понимании. Итак, под *автоцитатой* понимается *точное или относительно точное воспроизведение фрагмента собственного художественного текста (произведения), выступающего в «новом» тексте в качестве важного семантического знака.*

Признаки, определяющие сущность цитаты, условно можно разграничить на две группы. Первую группу составляют признаки, относящиеся к «*тексту-донору*», т. е. тексту, являющемуся источником цитаты, признаки второй группы репрезентируют «*текст-реципент*» – новый текст, в котором цитируемый материал находит свое воплощение

(термины «текст-донор» и «текст-реципиент» принадлежат А. Денисову). Спроецировав признаки, определяющие сущность цитаты, на феномен автоцитаты, мы выявили, что в условиях единства авторства текста-донора и текста-реципиента наиболее значимыми являются *границы автоцитаты*, указывающие на «количественное» соотношение «старого» и «нового» текста, и *степень ее узнаваемости*, фиксирующая внимание на «скорости» идентификации заимствованного материала. Именно в опоре на эти параметры была произведена дифференциация автоцитат в творчестве Д. Шостаковича.

Избрав критерием дифференциации границы автоцитаты, мы выделили три классификационных группы: *макроавтоцитаты*, имеющие место при полном либо частичном совпадении границ текста-донора и текста-реципиента, т. е. когда значительная часть «старого» текста становится значительной частью «нового»; *микроавтоцитаты*, связанные с воссозданием в новом тексте минимального структурного элемента первоисточника; *автоцитата-фрагмент*, которая характеризуется воспроизведением в тексте-реципиенте небольшой, но четко узнаваемой структурно-семантической единицы текста-донора. В творчестве Д. Шостаковича находят претворение все вышеперечисленные типы «самозаимствований».

Совпадение границ цитаты и «нового» текста, характерное для *макроавтоцитаты*, наблюдается в «Скерцо» Альтовой сонаты, где композитор апеллирует к своей незаконченной опере «Игроки». Поместив крупные тематические блоки первоисточника (вступление к опере, диалог Ихарева и трактирного слуги Алексея, сцену трактирного слуги Алексея и Гаврюшки, сольную песню Гаврюшки) в новые жанровые и тембровые условия, лишив их сюжетной конкретности, Д. Шостакович трактовал исходный материал в более обобщенном плане, как воплощение низменного, пошлого, бездуховного, что всегда вызывало негативную авторскую оценку и служило объектом острой издевки.

Микроавтоцитаты, связанные с воссозданием минимального репрезентирующего элемента текста-донора, имеют место в финале Пятнадцатой симфонии и III части Четырнадцатого квартета, где сохранены наиболее узнаваемые интонационные абрисы «темы нашествия» из Седьмой симфонии и начальной фразы диалога Катерины и Сергея из последней 9 картины оперы «Катерина Измайлова»: «Сережа! Хороший мой!» Вместе с тем обе автоцитаты даны в завуалированном

виде, они словно «растворены» в ткани нового сочинения, поэтому их можно классифицировать как квазицитаты, выполняющие функцию знака-символа.

Промежуточный вариант соотношения «старого» и «нового» текстов, характеризующийся воспроизведением в тексте-реципиенте небольшой четко узнаваемой структурно-семантической единицы текста-донора и названный нами *автоцитата-фрагмент*, имеет место во II части Одиннадцатой симфонии, текстом-донором которой являются две темы («Гой ты, царь наш батюшка» и «Обнажите головы») из шестого номера («Девятое января») цикла «Десять хоровых поэм» для смешанного хора *a capella*. Первоисточник, имеющий вокальную природу, воспроизведен в «новом» тексте чисто инструментальными средствами, что, однако, не снизило коэффициент семантической конкретности автоцитат. При слуховом восприятии данного материала в сознании слушателя как подтекст непременно возникает словесный текст, музыкально воплощенный в хоровой поэме, что позволяет говорить о двух уровнях передачи информации – вербальном и музыкальном.

Семантические функции автоцитат, на наш взгляд, целесообразно разделить на две группы – *общие* и *специальные*. Общие функции определяются исключительно художественным контекстом и в целом пересекаются с аналогичными функциями цитат (например, номинативная функция, программно-конкретизирующая, символическая). Так, например, в Одиннадцатой симфонии автоцитаты выполняют *программно-конкретизирующую* функцию, «опредмечивая» содержание произведения; в Четырнадцатом квартете «самозаимствование» выполняет *номинативную* функцию, «называя» адресата посвящения (Сергея Ширинского); *символическую* функцию автоцитата выполняет в Пятнадцатой симфонии, где «тема нашествия» является своеобразным семантическим кодом «неотвратности судьбы».

Привлечение же автоцитат в их специальных функциях рассмотрено на примере Восьмого квартета Д. Шостаковича, в котором «самозаимствование» возведено в ранг основополагающей концептуальной идеи. У Д. Шостаковича значение автоцитат связано не с тем внемузыкальным явлением, которое стояло за ними в первоисточнике, а с жизнью самого автора – этапами, событиями, переживаниями, к которым были «привязаны» эти произведения, и в этом своем качестве автоцитаты выполняют функцию автобиографических маркеров. Не

случайно композитор отбирает фрагменты из этапных для его творчества произведений и воспроизводит их в хронологическом порядке: в I части – темы Первой (1925) и Пятой симфоний (1937); во второй – Восьмой симфонии (1943) и Фортепианного трио № 2 (1944); в III части – темы из Десятой симфонии (1953) и Первого виолончельного концерта (1959); в четвертой – тема из оперы «Леди Макбет Мценского уезда».

Автоцитаты в Восьмом квартете дифференцируются не только по границам, но и по материалу (текстовые и жанрово-стилевые автоцитаты). Так, *текстовых автоцитат-фрагментов*, воспроизводящих целостную тему, в Квартете две: тема вступления из I части Симфонии № 1 и вторая тема главной партии финала Фортепианного трио № 2. В обоих случаях число сохраненных параметров достаточно велико, поэтому по степени родства текста-реципиента с первоисточником данные автоцитаты можно классифицировать как точные.

К группе *текстовых микроавтоцитат* Восьмого квартета относятся: вторая тема главной партии I части Пятой симфонии, вторая тема III части Десятой симфонии и начальный мотив Виолончельного концерта № 1, начальная фраза диалога Катерины и Сергея из 9 картины оперы «Катерина Измайлова». Вышеперечисленные случаи автоцитирования объединяет незначительная степень переосмысления первоисточника, что обеспечивает их безошибочную идентификацию и атрибуцию.

Жанрово-стилевая автоцитата в Квартете № 8 Шостаковича представлена токкатой из его Восьмой симфонии. Сопоставив тексты (донор и реципиент), а также рассмотрев их драматургические функции, мы пришли к выводу, что они оба вписываются в контекст стиля композитора, одним из характерных знаков которого является «зловещая» токката, олицетворяющая «образ наглого торжествующего, победившего зла» [7, с. 224].

Представленные в данной работе разнообразные варианты функционирования автоцитат в творчестве крупнейшего русского композитора XX века не исчерпывают всех аспектов исследования сложной и многогранной проблемы «самозаимствования». Дальнейшие направления ее изучения видятся, прежде всего, в расширении аналитического материала за счет привлечения других сочинений композитора, что послужит источником для новых выводов и теоретических обобщений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. 15-я симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики / М. Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1977. – Вып. 15. – С. 55 - 94.
2. Денисов А. Музыкальные цитаты : справочник / А. Денисов. – СПб. : Композитор : Санкт-Петербург, 2013. – 224 с.
3. Денисов А. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования [Электронный ресурс] / А. Денисов. - Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm
4. Крылова Л. Функция цитаты в музыкальном тексте / Л. Крылова // Советская музыка. – М. : Сов. композитор, 1975. – Вып. 8. – С. 92 - 97.
5. Кудряшов А. Полистилистика и символика в музыке второй половины XX века (А. Пярт, А. Шнитке, С. Губайдулина). «Необарокко» и приметы будущего / А. Кудряшов // Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи музыки XVII – XX веков. – СПб. – М. – Краснодар : Лань, 2006. – С. 376 - 419.
6. Письма к другу : Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и коммент. И. Д. Гликмана. – М. : DСH. – СПб. : Композитор, 1993. – 336 с. : ил.
7. Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.

УДК 784.3

*К. В. Федько,
г. Луганск*

**ШЕСТЬ РОМАНСОВ НА СТИХИ АНГЛИЙСКИХ ПОЭТОВ
Д. ШОСТАКОВИЧА В КОНТЕКСТЕ ТРАГИЧЕСКОГО**

Д. Шостакович – величайший композитор-трагик. Само время выбрало его оракулом, честно стремившимся поведать людям ошеломляющую правду бытия. Великий гуманист с высоким статусом совестливости, композитор остро реагировал на все негативные явления XX века и, пройдя дистанцию гения, определил доминантой своего творчества борьбу со злом во всех его проявлениях: большим и малым, общечеловеческим и скрытым в индивидуальных чертах характера. Он не наблюдал трагические события своего столетия со стороны – он был их участником. Отсюда к числу трагических относится большая часть его сочинений. Если взять довоенный период, то это Четвёртая, Пятая, Шестая симфонии, опера «Леди Макбет Мценского уезда», музыка к спектаклям «Гамлет» и «Король Лир», откуда перебрасывается мостик к Седьмой,

Восьмой, Тринадцатой, Четырнадцатой симфониям, циклу из «Еврейской народной поэзии», к сюите на сонеты Микеланджело.

Остро чувствующий и мгновенно откликающийся на трагические коллизии своего времени, Д. Шостакович в 1940 году пишет романс на стихи У. Шекспира в переводе Б. Пастернака «Сонет 66». Возможно, что год создания этого сочинения, вошедшего затем в цикл «Шесть романсов на стихи английских поэтов» (1942), позволил некоторым критикам не связывать его с событиями Великой Отечественной войны. Это, на наш взгляд, является ошибочной точкой зрения, потому что в 1940 году гитлеровский сапог топтал многие страны Европы и погибали тысячи людей, пока ещё не на территории СССР. «Сонет 66» требовал обрамления, и оно появилось в облике романса «Сыну» на стихи У. Ралея, трёх романсов на стихи Р. Бёрнса – «В полях под снегом», «Макферсон перед казнью», «Дженни» и песенки «Королевский поход» (слова народные).

Концентрация трагизма в «Сонете 66» позиционировала его как кульминацию цикла, к которой композитор в процессе становления контрастной драматургии продвигается по драматическим вершинам романсов «Сыну», «Макферсон перед казнью», оттенённых возвышенным лиризмом второй части «В полях под снегом» и простодушием, светлым колоритом четвёртой части «Дженни».

В романсе «Сыну», посвящённом Л. Атовмьяну, фортепианное вступление настраивает на философское размышление о том, что обыденные вещи, окружающие человека, могут обернуться скрытой в них страшной сущностью: роща превратится в брёвна для виселицы, трава – в верёвку для захлёсток. Насыщение фортепианной партии хроматизмами с элементами додекафонной техники проводит к тональности *a-moll* с качающимися квинтами.

Мелодия декламационного склада звучит на фоне скупого аккордового сопровождения, повествуя о двоякой сущности любого явления, которое в любой момент может обнажить зло. Её сопровождают аккорды мажоро-минорной системы с приматом минорных трезвучий. Постепенно расширяя диапазон, насыщаясь хроматизмами на *crescendo*, мелодия в сопровождении партии фортепиано с крайними регистрами звучания приходит к первой кульминации на звуке d_1 , в момент страшного прозрения «Повеса и подросток – это ты» (тт. 28 – 32) звучит *D-dur*. Сухие акцентированные аккорды, исполняемые *staccato*, пугающие своей

непреложностью, ставят точку в первом разделе романса. И словно отталкиваясь от них, возникает нисходящая пунктирная мелодия, дублируемая в сексту нижним голосом. Всё это завершается двумя кластерами (т. 37). Триольные попевки в фортепианной партии с нисходящими октавными ходами баса сопровождают начало второй волны развития с движением к следующей кульминации (тт. 50 – 52), указывая на то, что всё готово, чтобы три вещи показали свой злобный лик: «В соку трава, и лес, и сорванец». Кульминационный всплеск на звуке *cis* с предшествующей медитацией на звуке *fis* подчёркивает семантику текста – зло может проявиться в любой момент, и «юнцу конец». Вторая кульминация звучит в *A-dur*. Тональное движение от *a-moll* к *A-dur* с просветлением в конце звучит как надежда на избежание трагедии.

Романс «В полях под снегом», посвящённый Н. Шостакович, отстраняет трагедийность первой части цикла – это песнь о любви, готовности к самопожертвованию ради неё. Куплетная форма, гитарный аккомпанемент позволяют отнести его к жанру серенады. Оstinатная повторность малосекундовой нисходящей интонации на словах «Пускай сойду во мрачный дол» (тт. 35 – 37) вносит сумеречное настроение, но ненадолго. В этом убеждает последующее развитие в тт. 41 – 43, где герой повествует о способности с любимой вдвоём обрести солнце во тьме.

Третий романс «Макферсон перед казнью» с посвящением И. Гликману – следующая ступень в движении к трагической кульминации цикла. Доминирующим приёмом в раскрытии образа народного героя, с улыбкой шествующего на собственную казнь, является *ostinato*. Едкая издёвка над сложившейся ситуацией звучит уже во вступлении, где, отталкиваясь от тоники *e-moll*, весело подпрыгивают *b2* (*H-cis*). Они подстёгивают озорную мелодию с синкопами, пунктирным ритмом – это и есть характеристика бесстрашного Макферсона, который не боится посмотреть смерти в глаза и презирает рабство. Своеобразие этого танца-марша подчёркивают квадратные структуры, нехарактерные для письма Д. Шостаковича. В тт. 23 – 27, 34 – 41 на знакомом басу звучит острая тоническая терция, которая, поддерживая размашистую мелодию, придаёт словам героя уверенность и смелость. Продолжительное басовое *ostinato* в тт. 67 – 74 со стонущей нисходящей малой секундой, пропеваемой *legato* на *pp*, обнажает то, что спрятано за бравадой героя и отчётливо обозначено в тексте: «И перед смертью об одном душа моя болит: что за меня в краю родном никто не отомстит». От этого романса тянутся нити к

Четырнадцатой симфонии, где смерть представлена в разных ипостасях. «Композитора не заботит «чистота жанра». Он не ограничивает себя условиями и традициями. Воображение ведёт к жанровым взаимопроникновениям. Романс «Макферсон» – это и танец, и марш, и баллада: разные элементы, слившись в единстве, создают многокрасочный образ – биографию героя» [2, с. 130 – 131].

Светлым, лирическим отступлением звучит посвящённая Г. Свиридову «Дженни» – «песенка в народном духе» [Там же], рисующая изящный образ юной доверчивой девушки. Пластичная незамысловатая мелодия вокальной партии и мягкий лидийский *F-dur* насыщают её шотландским колоритом, а кокетливые звенящие форшлаги, лёгкое острое *staccato* в остигатном ритме (♩♩) и мимолётные модуляционные блики звучат игриво и свежо: «Получился интересный сплав – и русское, и иноземное, однако близкое, как близки все народные корни» [Там же, с. 131].

И наконец, трагическое в цикле приходит к своей кульминации – звучит «Сонет 66», шекспировское развенчание всех негативных сторон бытия. Здесь это не только смерть. Разве не ужасна ситуация, когда «мается бедняк и шутя живётся богачу», когда «хода совершенствам нет», «мысли заткнут рот, и разум сносит глупости хулу»? Всё это мы слышим в исповеди отчаявшейся чистой человеческой души. Именно так воспринимается «Сонет 66» на слова У. Шекспира, посвящённый И. Соллертинскому. Звучит философский монолог страдающего, обречённого на смерть человека, который больше не в силах выносить безумие окружающего мира, человека, которому не даёт уйти в вечность дорогая дружба: его сердце должно биться ради неё.

В романсе нет свойственных письму Д. Шостаковича ярких контрастных сдвигов и сопоставлений. Мажорная тональность возвеличивает трагизм этого сочинения, вызывая аллюзию на *Adagio* из сюиты *D-dur* И. С. Баха, средней части похоронного марша из сонаты *b-moll* Ф. Шопена. Благородная мелодия разворачивается в сопровождении мерных шагающих аккордов на фоне тонического органного пункта. Возникает спокойная отрешённость траурного шествия, в итоге развитие формулирует семантический вывод страданий героя: «Измучась всем, не стал бы жить и дня, но другу будет трудно без меня». «В вокальном творчестве Шостаковича впервые с такой глубиной прозвучало чувство

благостной печали, впервые возникла столь совершенная песня сердечного просветления, исповедь человека, верного дружбе» [Там же].

Завершение цикла присказкой «Королевский поход», посвящённой В. Шебалину, немногословно. Трагизм преломляется через гротеск, что нередко встречается в симфониях Г. Малера. Он срывает с лица правителя маску благодушного полководца, который ведёт свой народ к гибели. Невольно возникают контуры эпизода фашистского нашествия из I части «Ленинградской симфонии». На их близость указывает общая тональность *Es-dur*, ещё более оттеняющая весь ужас происходящего. Пунктиры, чередующиеся с синкопами, ритмическое *ostinato*, имитирующее барабанную дробь, и монотонная механическая маршевость музыки воссоздают образ людей, шествующих напрямик к смерти. В момент кульминации на *ff*, словно скатываясь с горы, ужасающе звучит нисходящий пассаж, после чего музыка, как ни в чём не бывало, вновь приобретает своё первоначальное механистическое звучание. За ним утверждение типологического: король, бездумно губящий народ, скорее норма, а не исключение.

По мнению Н. Спектор, в цикле главенствует единая нравственная идея: «преодоление зла силой и богатством человеческого духа», при мучительном осознании «непримиримых конфликтов правды и благородства с воинствующим злом и пошлостью» [1, с. 213]. Трагедия, гротеск насыщают не только данный вокальный цикл, но и большинство произведений Д. Шостаковича. Дерзкий бунтарь, яростный борец против зла, композитор с невероятной смелостью обличает жестокость, несправедливость, безразличие, пошлость, наглость – всё безумство внешнего мира, указывая нам верное направление, открывая нам глаза на правду и пробуждая в нас непреодолимое желание – сделать этот мир лучше.

ЛИТЕРАТУРА

1. Спектор Н. «Сонет 66» Шекспира в творчестве Д. Шостаковича / Н. Спектор // Из истории русской и советской музыки : сб. ст. – М. : Музыка, 1978. – С. 210 – 217.
2. Хентова С. Д. Шостакович и творчество : монография : в 2 кн. / С. Д. Хентова. – Л. : Сов. композитор, 1986. – Кн. II. – 624 с.

**«И БОГ БЫЛ ПЕСНОПЕНИЕМ».
«МУЗЫКА ДЛЯ ЖИВЫХ» Г. КАНЧЕЛИ**

Долгое время предметом «любви и ненависти» [2, с. 158] одного из этапов творческого пути грузинского композитора Г. Канчели был его симфонический макроцикл, после которого закономерно наступило творческое затишье. «Я кажусь себе вылезшим из шахты человеком, которому впору броситься под душ. И проходит много времени, прежде чем явится новая идея. И она должна тебе казаться невероятной, невыполнимой, но ты должен её выполнить...» [1, с. 8]. Как раз такой идеей и стала «Музыка для живых». Споры о жанре данного сочинения ведутся до сих пор. Сам автор в некоторой степени сомневался, что «Музыка для живых» – это опера. И тем не менее Г. Канчели и Р. Стуртуа создали не имеющую аналогов в мировом музыкальном театре оперу как сценическое произведение, выстроенное по законам музыкальной драматургии, причем через призму художественного Я. И композитор, и либреттист ставили перед собой конкретную задачу. Этой музыке были изначально противопоказаны слишком конкретная, остросюжетная фабула и избыточное сценическое действие, поскольку в произведениях Г. Канчели зримость, образное и смысловое пространство, пластика языка и богатство красок – качества чисто музыкальные.

Можно сказать, что героем здесь стала сама музыка, место действия – мир, сюжетная основа – притча, а жанр приближается к мистерии. Композитор очень хотел, чтобы на сцену вышли дети – ангелы в лохмотьях, не ведающие о своей ангельской сущности. Именно звучание детских голосов придало поразительное качество – наивность, «нечто очень чистое, без малейшей подделки» (Д. Дидро), наделенное врожденной грацией.

Центральный образ оперы – песнопение детского хора, струнных, низких альтовых флейт и звенящих ударных. Он обнаруживает себя уже в первой картине «Рождение музыки» как олицетворение простой и сокровенной сути искусства, его бессмертной души – мелодии. Данное песнопение пронизывает оперу подобно образному тембровому рефрену, подчиняя себе все уровни формы, движущейся вперед и устремленной

ввысь – от небытия к жизни, от «Рождения музыки» к её финальному «Торжеству». Всё проистекает из этого кристального источника.

Действие оперы происходит в вымышленной стране во время кровопролитных войн. В полуразрушенном здании театра, храма, в лагере смертников (на усмотрение слушателя) укрываются от взрывов Слепой Старик и Мальчик-поводырь. Последний находит уцелевшую скрипку и, случайно задев струну, впервые в своей жизни слышит музыкальный звук. Старик настраивает инструмент и начинает играть. На зов её собираются дети. Выросшие в мире зла и насилия, они лишены человеческого тепла, даже средства общения – речи. Вместе с первой мелодией они усваивают первые слоги древнего шумерского наречия. Слепой Старик становится отныне их Учителем, а музыка – проводником на пути к познанию добра и красоты, к овладению духовными ценностями. Эта музыка несёт смертельную угрозу поборникам тоталитаризма – Офицеру в красных перчатках и наполеоновской треуголке и чёрной, демонически прекрасной Женщине с хлыстом. Они немые, а значит, лишены творческой созидательной силы, а главное – Духа (обе роли пластические).

Сюжет произведения основан на цепи поединков между могущественным, но немым злом и слабыми, беззащитными, но верными своему долгу людьми, встающими на защиту музыки. На кону – *tabula rasa* детских душ, не познавших диалектики мира. Но искры сопротивления множатся, становятся всё более яркими и долговечными и зажигают свет финала: белые одежды хора, ковёр зелёной травы, которым дети укрывают кровоточащую землю, и мягкие хлопья первого снега...

Идеей пустоты как потенциально всеобъемлющего Абсолюта пронизано всё творчество Г. Канчели. Это ощущается не только за счёт зыбкости и прозрачности его музыкального языка, но и в союзе музыкальной драматургии с либретто. Герои оперы безлики, безымянны. Словно пустые сосуды, постепенно заполняемые музыкально-смысловой содержательностью.

В различных религиозно-философских системах Пустота означает божественное начало, первоисточник мироздания, из которого рождается высший аспект Создателя. Всё в этой музыке имеет своё значение, всё движется к основному вектору – это преображение Женщины с хлыстом в светлого ангела. Приверженность композитора определенной жанровой модели не нарушена и в данном случае: характеристика «живых» – стройный хорал. На медленном и тихом звучании струнных дети выводят

свою прежнюю мучительницу, снимая с неё черное и облачая в белое. Именно в этот момент возникает диссонантное звучание, изломанное хроматическими подголосками, разрешающееся спокойным и глубоким аккордом *e-moll*, а над ним, словно луч света, зажигается солирующий гобой. Таким образом, формируется еще одна ключевая мысль сочинения: от пассивного объекта дети эволюционировали до верховных судий в извечном споре добра и зла, а самый главный постулат – вершить без насилия.

Одним из основных номеров оперы с точно расставленными содержательными акцентами является регтайм – заключительный номер в I действии. Это критический момент в развитии образа детей. Женщина пытается пародировать шекспировский вопрос, который ранее поставил перед детьми Старик (3 картина). Она исполняет на этот текст регтайм, одновременно обольщая и издеваясь над мальчиком и в конце концов заставляет его взять хлыст и ударить скрипку. Некоторые критики уподобили использование джаза миру «антимузыки», а его исполнение детскими голосами – «похабщине». Но ведь сам по себе этот жанр не «антимузыкален» – в нём есть и грация, и полётность, интонационно он вырос из предыдущего «Блестящего вальса» (а для Г. Канчели, как известно, вальс был отражением чего-то прекрасного, но утраченного). Можно даже сказать, что регтайм был написан специально для детского исполнения (в «прикладной музыке» композитор с помощью этого жанра часто воплощал образы, связанные с юностью). Создается ощущение, что зло маскируется с целью обмана. Мальчик уступил не женщине, а мелодии, и лишь после искупления мальчик получает второй шанс – из его уст снова звучит хорал.

Впервые песнопение формируется из, казалось бы, бесконечно длящегося исходного звука – первая точка опоры, далее к нему присоединяется еще один, из них кристаллизуется интонация стога – зерно всех будущих тем (эта микрофабула служит интертекстуальным звеном абсолютно всех сочинений композитора). Здесь же формируется первая гармоническая формула (t-II7-D9-t). Так, после длительной подготовки, рождается «первая мелодия в мире» (ц. 7).

Кода первой картины тихая, отчасти усыпляющая, с первыми ростками мажора. Именно она станет связкой всех последующих картин.

«Трагическая пауза» (2 к.) – антипод первой картины. Это экспозиция сил контрдействия. Она открывается «явлением из ада», наполненным

символикой средневековых мистерий. Из театральной ямы появляется свита офицеров и ударники в концертных фраках, исполняющие жесткий марш в зловещих восточных масках. Вся картина построена на голом ритме, немой сцене и пластике: Офицер и Женщина противопоставляют себя всему искусству и терпят первое поражение. Оркестранты бросают им в лицо свою дерзкую музыку. Офицер отправляет на расстрел сначала одну половину музыкантов, потом – другую. Внезапно появляется Старик и играет свой робкий вальс. Офицер стреляет в него, но пули утрачивают свою смертоносную силу. Простой наигрыш, основанный на всё той же интонации *m2*, в темпе *Largo*, в высоком регистре, очерчивает призрачный *c-moll*. Мелодия насчитывает всего лишь три звука, но представляет собой ёмкий символ – Музыка сильнее Смерти (ц. 24).

Во многих темах оперы слышатся и отголоски напева гобоя, оплакивающего гибель оркестрантов (ц. 23, ц. 33, 3 т. до ц. 69). Первый осознанный поступок детей – появление мотивов мажорного песнопения, когда они берут из рук погибших инструменты.

Первое семя, брошенное Стариком в души детей, – извечный вопрос Гамлета. Это очень тонкая картина. У оркестра разложенные трезвучия, словно мы присутствуем при настройке инструментов, ведь слушатель находится на уроке, где Учитель простыми средствами пытается донести суть, и дети не колеблются, они выбирают добро – до-мажорная тема песнопения воплощает обретенный идеал во всём блеске.

«Блестящий вальс» словно ядовитой пылью забвения проникает в сознание детей и вынуждает забыть животворящее мелодическое зерно Старика и его вопрос. В кульминации картины на изможденных танцовщиц, пляшущих под удары хлыста будто бы самого дьявола, вдруг обрушивается сопротивление – в оркестр возвращается тема бунта из второй картины, а вслед за ней – трепетный вальс Старика. Реприза «Блестящего вальса» словно вращается на месте, гонимая живительным напевом Слепого. Заключительную картину I акта открывает проведение вальса – медленное и тихое, словно омраченное тягостью борьбы добра со злом.

«Странная кода первого акта» по-другому расставляет акценты. Возвращение *до-мажора* не несёт устойчивости. Вместо того чтобы наказать восставших, диктаторы выковали оружие, с помощью которого будут уничтожены они сами. Г. Канчели вводит спектакль в спектакль: посреди военного госпиталя появляется итальянская оперная труппа в

венцианских карнавальных костюмах. Это представители вечного искусства. Композитор соединяет итальянское *belcanto* с городским романсом, бродвейским мюзиклом. Здесь мелькают очертания темы *allegro* из Пятой симфонии, аллюзии из киномузыки, отголоски грузинского фольклора, жестокое танго, переходящее в канкан. Это самый яркий в опере пример монтажного мышления автора. Это решающий драматургический перелом. Все темы «итальянской оперы» («Любовь и долг») выведены из микроинтонации полутона и уже упомянутой гармонической формулы.

Раздаётся последний удар – снаряд разрушает госпиталь, уничтожая всех. На обломках погубленного мира появляется шанс переписать историю заново. Хор скандирует шумерские слоги, приводя к кульминации на словах «Да будет музыка», поэтому так естественно в финальную картину «Музыки для живых» вошли перефразированные строки из Евангелия:

Вначале было Песнопение.
И Песнопение было у Бога.
И Бог был Песнопением.
И пути Твои, и следы Твои освети нам...

Финал оперы не похож на традиционные апофеозы – музыка призрачна, наполнена сакральной тайной. Она созвучна *Largo* Первой симфонии. Оркестр стереофоничен, фактура насыщена воздухом, островки молитвенного сосредоточия выделены ритмически – четырёхдольностью посреди трёхдольного метра, а далее пустыми аккордами из квинт и октав, над которыми звенит детский голос. Эти островки окружает полная насыщенная гармония, с редкими диссонантными звучаниями грузинских песнопений: растушеванное *um53*, септ- и нонаккорды, ими автор подменяет тонику. В строфической форме «Торжества музыки» прослеживается сжатие. Оркестровые вкрапления разбавляют хоровое движение (оркестровая прелюдия, оркестровое *crescendo* между второй строфой и генеральной кульминацией).

Опера на этом не заканчивается. *Post factum* – четверостишие Галактиона Табидзе, последнюю строчку которого повторяет хор много раз:

Идет опера «Лакме».
Лавины бутафории.
Разве это дело?

Я думаю совсем о другом.

Вот оно, знаменитое канчелиевское многоточие, оставляющее слушателя наедине с собой и позволяющее сделать исключительно свой выбор: способна ли красота спасти мир? Ведь, по словам С. Эйзенштейна, насилие можно объяснить, можно узаконить, можно обосновать, но его нельзя оправдать, тут нужно искупление, если ты человек.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах / Н. Зейфас. – М. : Музыка, 2005. – 587 с.
2. Зейфас Н. Песнопения. О музыке Гии Канчели / Н. Зейфас. – М. : Сов. композитор, 1991. – 278 с. : ил.

УДК 789:792.8

*А. В. Щуров,
г. Луганск*

СПЕКТР ПРИМЕНЕНИЯ ГРУППЫ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ И ФАНТАСТИЧЕСКИХ ЭПИЗОДАХ БАЛЕТА «НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ» Е. СТАНКОВИЧА

Балет «Ночь перед Рождеством» Е. Станковича – монументальное полотно, обусловленное собственными взглядами композитора на гоголевскую прозу, открывающее новое представление о жанре. Созданное в 1992 году сочинение, появившееся на сцене Национального театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко во второй редакции в 2008 году, – уникальное прочтение современного автора гоголевской повести «Вечера на хуторе близ Диканьки». Композитор в точности отображает сюжет и, опираясь на универсализм Гоголя, следует заложенному в его прозе монтажному принципу, характерному для искусства кинематографа, появившегося в XX веке. Он «почувствовал всепроникающую роль гоголевского смеха – со всеми его «регистрами»: от лёгкой улыбки до раскатистого хохота, от простодушного веселья до острого гротеска» [1, с. 117].

Партитура пронизана ассоциативно-пародийными линиями, усиливающими смеховую фабулу сочинения. Е. Станкович использует жанр балета-пастиччо, с применением разных стилевых пластов, а также цитаты «Рио-риты», «Розамунды», «Лебеда» К. Сен-Санса и других

сочинений. Гоголевский юмор представлен широким спектром смеховой образности (пародии, гротеск, карикатурное преувеличение). Стилистика тембровой выразительности произведения значительно расширяется благодаря использованию автором неограниченных ресурсов ударных инструментов, играющих важную роль в драматургии балета, характеристике его образов, в основных сюжетных поворотах. В отличие от партитуры оперы П. Чайковского «Черевички», где ударные применяются эпизодически, в музыке Е. Станковича они почти не паузируют.

«Вступление», погружающее в фантастическую ауру спектакля, представляет собой оркестровые вариации на мелодию *ostinato*, основанную на интоне «Щедрика». Знакомая колядка звучит в темпе *Allegro molto, molto ritmato*, подчёркивая заложенное в ней танцевальное начало. Её тембровое перекрашивание напоминает смену колядующих групп в обрядовом действе-игре. Балет начинается стуком коробочек (*legno*), проговаривающими ритмоформулу «Щедрика»; к ним присоединяются треугольники (отличающиеся друг от друга высотой звучания), дублируемые *pizzicato* струнных. Композитор широко применяет тембральные свойства ударных для иллюстрации картины зимнего пейзажа, на фоне которого происходит предпраздничная суматоха с участием парубков, девушек, дьяка, Головы и Чуба. Появление последних представлено темой колядки «Щедрый вечер» в низком регистре контрафагота, контрабасов и басового кларнета в сопровождении звона тарелок и треугольников. Звуки бубенчиков (*sonagli*) сопровождают тему «Щедрика», порученную вибрафону. Мерцание флажолетов струнных в тт. 19 – 32 расцветается тонкими пейзажными штрихами за счёт применения колокольчиков, воссоздающих неповторимую волшебную атмосферу. Помимо тембровых находок разнообразных фоновых пластов, автор использует колокола, ксилофон, бубен, бонги, коробочки, тарелки и малый барабан, состязание которых сопровождают мистические речитативы литавр. Появление Вакулы позиционируют солирующие литавры, проговаривающие мелодию щедрилки.

№2 «У Оксаны» начинается оstinатным контрапунктом, построенным на нисходящей фразе у вибрафона. Лирический облик героини характеризует прозрачность фактуры, постепенно обрастающей волшебными подголосками ансамбля струнных и мягких ударов колокола.

Тонкая динамическая нюансировка, сопровождаемая постоянной сменой размера, создает ощущение невесомости.

Краткая зарисовка № 3 «Вакула возвратился домой» представлена семнадцатитактовым музыкальным построением. Мелодия, построенная на интонациях Оксаны, раскрывает мужественный образ парубка.

После представления главных героев Оксаны и Вакулы, где звучат вибрафон и колокольчики, следует первый фантастический эпизод «Вакула и Чёрт». В музыкальном развитии преобладает диалогичность, продиктованная столкновением тем-образов. Тему Чёрта, складывающуюся из окарикатуренной мелодии у деревянных духовых и остинатных диссонирующих аккордов низких струнных, перебивают удары колокола. Вместе с тамтамом они олицетворяют мистику номера. Кульминацией эпизода становится призывная фанфара меди, сопровождаемая канонем колокольного звона и литавр вместе с угрожающим тремоло трещотки.

В следующем номере к Чёрту присоединяется Солоха, их появление в небе изображается грозными ходами меди и ритмическим сопровождением малого барабана. Музыкальное пространство содержит автономный пласт, построенный на певучих репликах сопрано саксофона. Выражая общую направленность музыкального движения, композитор противопоставляет изломанному мелодическому рисунку духовых диссонирующие интервалы труб, подчёркнутые точечными ударами коробочек. Каждое последующее предложение саксофона расцветивается автором всё новыми красками. Так, в тт. 30 – 32 *glissando* кларнета дублируется флексатоном, что придаёт эпизоду особый таинственный колорит.

Контрастом к предыдущему музыкальному материалу является юмористическая зарисовка с вывалившимися из шинка Чубом, Головой и дьяком. Веселая троица изображается *glissando* тромбонов. Танцевальную ритмику, напоминающую гопак, подчёркивают синкопированные удары большого барабана, утрированно указывая на нетрезвость героев. Начиная с т. 33, квадратность метроритмики несколько видоизменяется, ритмика напоминает канкан. Новая мелодия, звучащая в унисон тубе, контрафаготу и контрабасу, активно подчёркивается акцентуацией большого барабана.

В № 7 «Чёрт крадёт месяц» волшебную звуковую картину звёздного неба композитор передаёт при помощи диалога вибраксона и колокольчиков. Их чарующий тембр точно характеризует эпизод. В музыкальное движение внедряется тематический материал,

олицетворяющий появление лукавого, он представлен диссонансными репликами гобоев, синтезаторов и трио труб. Непосредственный момент похищения месяца сопровождается нисходящим ходом у оркестра на фоне тревожного тремоло трещотки (*ragnella*), подчёркивающей неординарность ситуации.

№ 8 «Чуб, Голова и дьяк в темноте возвращаются домой» является видоизменённым повторением шестого, с более развитым контрапунктом высокого дерева. В конце эпизода возникает яркий изобразительный эффект: тремоло трещотки, подвесной тарелки и тамтама предвосхищают следующий номер, иллюстрируя момент появления героев из печи.

В фантастическом номере «Солоха с Чёртом влетает в трубу» неповторимую окраску вносят колокольчики. Их истеричное вступление, украшенное трелями, точно изображает общее состояние суматохи героев.

Один из самых ярких эпизодов первого действия балета – сцена у Солохи, где деревенскую ведьму поочередно посещают её поклонники. Композитор находит меткие штрихи в характеристике каждого из них, подчёркивая неповторимость каждого персонажа и связанной с ним ситуации с помощью ударных. Так, в гротескном танго, которое Солоха танцует с Чёртом, коробочка фиксирует окончание фраз, флексатон с ударами литавр делает героев неуклюжими. Сменяет этот танец пошлая цыганочка, узнаваемая не только благодаря своей мелодии, но и ударам бубна, на которые наслаиваются пассажи ксилофона. Финал номера завершает фрагмент танго с чётко прорисованным ритмическим рисунком у литавр и бубна. Действие прерывает стук в дверь, изображённый тяжеловесными ударами большого барабана.

Последний нарочито дублирует ритмоформулу струнных, звучащую на фоне дробы малого барабана, предвеляя появление Головы. Большой барабан выступает в роли лейтмотива, подчёркивающего значимость высокопоставленного чиновника. С помощью ударных инструментов композитор точно раскрывает детали комических персонажей, нередко характеризуя их сущность. Музыкальное развитие номера построено на совмещении разножанровых стилевых пластов. Призывам фанфарной меди, наделённой маршеобразной ритмикой, в сочетании с легким галопом противопоставлены удары литавр на сильные, а затем слабые доли такта. Следует отметить, что Станкович мастерски сочетает тембральную и технологическую идентификации ударных инструментов. Так, непосредственно перед самым галопом автор пользуется техническим

приёмом *glissando* у литавр, тем самым эффектно подготавливая шуточный танец, сопровождаемый подвесной тарелкой. Кульминацией номера становится пародийный марш сельского правителя, где весь гротеск и мнимая значимость героя передается «грязным» унисоном меди, сигналами труб и дублирующим их ритмику малым барабаном. Тревожные пассажи ксилофона предвещают появление нового ухажёра.

Визит каждого из гостей персонифицируют и соответственно характеризуют представители группы ударных. Например, о приходе трусливого дьяка, старающегося скрыть свои похотливые намерения, повествует диалог коробочек и фагота. Легкомысленность духовного лица прослеживается на протяжении всего эпизода. Музыкальный материал содержит заискивающие, подобострастные речевые интонации, воплощённые в танцевальных жанрах гопака и мазурки, звучащие у колокольчиков и дерева *staccato*.

Стук в дверь и приход Чуба композитор изображает с помощью обода малого барабана (*rim. click*), что подтверждает многообразие его тембральных возможностей. В эпизоде с Чубом коробочка звучит в дуэте с большим барабаном. Исполняемый им пародийный гопак сопровождают треугольник и эффектное тремоло бубна как неотъемлемые атрибуты украинского танца.

О появлении Вакулы возвещают литавры, их решительные удары перерастают в оглушительные звуки большого барабана и тарелок, символизирующие непосредственно момент прихода кузнеца. Номер завершается хоралом тромбонов и тяжеловесными ударами большого барабана, изображающими вынос ухажёров.

Завершающая первое действие балета жанровая сцена «Улица» приобретает фантастический оттенок благодаря появлению Чёрта. Мотивные образования, связанные с древними календарными песнями, указывают на подлинность изложения народно-праздничной стихии в целом. Танцы девушек и их пересуды с первых звуков сопровождает бубен, затем коробочки, дублирующие ритмику духовых инструментов. Художественному пространству, открытому в космос, согласно утверждению Е. Зинькевич, с панорамными взглядами на землю, присущи таинственно-пейзажные штрихи, нередко выдвигающиеся автором на второй план. Так, звучание в унисон колокольчиков и флейт, сменяемое волшебным встряхиванием *sonagli* и бубна, рисует рождественскую атмосферу мерцания звезд и серебра хрустящего под ногами снега. Именно

тембрально-колористические функции ударных инструментов способны передавать подобные явления в музыке, сохраняя при этом подлинность и контрастность противопоставления природных факторов и народно-праздничных гуляний.

Первый речитатив литавр, сопровождаемый громким циклом вариаций на тему «Щедрика», возвещает о появлении парубков, где в шумном обрядовом круговороте происходит столкновение звучавших ранее песенных ритмов и лейтмотивов женихов ведьмы, поочерёдно появляющихся из мешков. Это действие сопровождается *tutti* оркестра, в кульминации вновь звучит уже второй речитатив литавр, за которым следуют навязчивые звуки колокола, треугольника, колокольчиков, вибратона и *sonagli*.

Эпизод Вакулы, таскающего Чёрта за хвост, представлен композитором в виде комедийного гопака, нарочито поддерживаемого *glissando* литавр и синкопированным ритмом коробочек. Иллюстрация потасовки усиливается включением в партитуру малого барабана, подчёркивающего контрапункт оркестра, чья линия легко прослеживается у бонгов в последующем контрапункте, изложенном на фоне объёмного соло тубы. Необычайно выразительное звучание флексатона и вибратона, нежно завывающих в унисон со струнными, резко прерывается грубым *frulato* меди и грозными, маркированно-глитсандируемыми ударами литавр. В окончании номера синтезаторы, колокольчики, челеста и вибратон живописно обрамляют звуковую ауру небесного пейзажа.

Вторая часть балета начинается сценой полета Вакулы, оседлавшего Чёрта, в Петербург. Автор не перестаёт погружать слушателя в удивительный мир фантастики, наполненной декоративными планами музыкальных ассоциаций. Звучание струнных, сопровождаемое волшебными переборами вибратона и колокольчиков, рисует картину звёздного неба. Танец звёзд композитор изображает при помощи мелодического элемента рождественской песни «Радуйся, земле» (тт. 9 – 14), звучащей у ансамбля деревянных духовых инструментов на фоне параллельных квинт труб (*con sord*). Дробь малого барабана в конце номера иллюстрирует непосредственный момент приземления героев.

Современная трактовка фольклорного тематизма в музыкальной лексике является признаком неофольклорного направления мышления художника. На протяжении всего балета рукой мастера запечатлены малейшие детали: мелодические фразы – точные характеристики,

тебрально-колористические функции инструментов – олицетворение живой природы.

Короткий семитактовый номер «Приход запорожцев, Вакулы с Чертом» посвящён всеобщей пляске, характеристике удалых запорожцев. Их музыкальным портретом становится бравурный танец «Малый казачок», которому присуща типичная для украинской пляски акцентуация слабых долей. Сцена начинается с настойчивых ударов коробочек (*legno*), неутомимо декламирующих ритмоформулу «Щедрика», сопровождающуюся с т. 5 «бубнящим» речитативом засурдиненных литавр. Довольно часто автор применяет в народных танцах ударные на слабые доли, намекая на традицию исполнения «тройстих музик», что имеет место в украинском гопаке. Посредством тембровой индивидуализации инструментов в звуковом пространстве заметно выделяются отдельные фактурные пласты, формирующие музыкальную ткань сцены. Энергичные танцевальные ритмы, мелизмы, звучные акценты ударных инструментов поражают шириной размаха народной пляски.

Обстановка дворца Екатерины охарактеризована с помощью полонеза. Его предваряет звучание бонгов, литавр и тарелок, настраивающих на появление высокопоставленных лиц. Степень остроты гротеска в формировании характеристики образа нередко воссоздаётся при помощи тембровых решений тематизма. Это подтверждает формирование слуховой модели музыкальной характеристики образа Потёмкина. В момент его появления звучит целый оркестр ударных инструментов – одинокие удары литавр изящно подчёркивают чеканный, маршеобразный ритм малого барабана и кастаньет; посредством тембровой окраски большого барабана и тубы высмеивается «надменное величие» героя, что находит место в «Вариации Одноглазого».

Дробь малого барабана, тремоло трещотки, призывные фанфары труб и ритмическое проведение темы полонеза у литавр знаменуют «Выход Царицы». Указанным комплексом музыкально-выразительных средств автор мастерски создаёт имитацию придворного величия. Основой в *Adagio* Царицы, танцующей со свитой, является мелодия, имеющая интонационное сходство с ранее излагаемой темой Головы. Она проходит у струнных, звучащих на фоне колористических переборов арфы, вибратона и челесты (тт. 1 – 16). Подобное полифоническое развитие воссоздаёт иную грань образа, придавая ему женственность и грациозность.

Партитура балета насыщена изобилием танцевальных жанров, формирующих как портретные, так и коллективные характеристики.

В пародированном танго «Розамунда», исполняемом Екатериной, прослеживается ряд юмористических штрихов в портрете Царицы. Выбор данного жанрового сегмента в проекции на образ главного представителя власти, безусловно, опровергает весь пафос предшествующей музыкальной характеристики. Комичность чувственному танцу сообщает аккомпанемент темы, изложенный нисходящими секундами у гобоев и разрозненными виртуозными репликами кларнетов и флейт. О завершении номера повествуют фанфары труб, напряжение угасает, о темпераментном танце напоминают лишь одинокие звуки малого барабана, литавр и трещотки, вторящих характерный ритмический аккомпанемент.

В результате анализа следует констатировать, что применение ударных инструментов в традиционной для них ритмической функции преобразуется вследствие широких возможностей современной ритмики. Для музыки балета «Ночь перед Рождеством» Е. Станковича характерен принцип трансформации ритма посредством отступлений от темпа, свободных ритмических пассажей, акцентов, которые имеют специфику мелодического развертывания. Последовательные ритмические увеличения, уменьшения превращают ритмическое развитие в самостоятельную выразительную линию. Ритм приобретает отчетливую семантику и наравне с мелодией и гармонией имеет собственную динамику, ему нередко поручается изложение тематизма. Сонорно-колористическая функция ударных не уступает, а иногда превосходит по значимости функциональные возможности других оркестровых групп.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича : монография / Е. Зинькевич. – 2-е изд. – Ужгород : Лира, 2002. – 208 с.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Д. ШОСТАКОВИЧА**

УДК 791.43.049.1.067

*А. В. Воронкин,
г. Луганск*

**ТАНДЕМ А. БАБАДЖАНИЯ – М. МАГОМАЕВ
КАК МОТИВАЦИЯ СОВЕРШЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ.
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

История знает немало примеров творческого содружества композитора и вокалиста, результатом которого является точное прочтение авторского нотного текста, преломлённого через своеобразие его исполнительского стиля. Достаточно вспомнить тандемы Н. Богословский – М. Бернес, А. Пахмутова – И. Кобзон, И. Николаев – А. Пугачёва и другие.

В данной работе на примере песен разных лет представлена попытка рассмотрения симбиоза А. Бабаджаняна и М. Магомаева, которому композитор доверял премьеры своих сочинений, ставших «с лёгкой руки» вокалиста популярными.

Одна из самых признанных песен – «**Чёртово колесо**» на ст. Е. Евтушенко – датирована 1968 годом. Незатейливый сюжет стихотворения, который ведет слушателя по аллеям зимнего парка, где «Дискобол, грустя, в снегу так увяз, танцплощадке под снежком снится вальс», оборачивается незабываемыми воспоминаниями о первой любви, именно с ней связан парк и его аттракцион «Чертово колесо». Куплетная форма с контрастным припевом передаёт два различных состояния человека. Куплет – это обращение к прошлому, напоминающее рассказ в темпе *andante* в тональности *c-moll*, герой песни погружается в свои воспоминания.

Основной мотив выразительной мелодии с мягкой восходящей секстой опирается на тонико-субдоминантовую гармонию, развиваясь секвенционно (нисходящая секвенция с шагом на б. 2). Он звучит в сопровождении арпеджированных аккордов, чередующихся с мягкими

басами, благодаря чему аккомпанемент напоминает переливы арфы (тт. 9 – 27).

Припев сохраняет тот же секвенционный принцип развития, однако основной мотив, начинающийся со звуков тонического трезвучия (каждый из них выделяется фермой), как бы предупреждая о смене темпа и тональности, переводит музыкальное действие в *As-dur*. *Poco a poco accelerando e crescendo* приводит к повторению припева на *f* в темпе *vivo* на слоге «ля, ля, ля» (тт. 36 – 43). Модуляция из *c-moll* в *cis-moll* при повторении припева делает звучание более насыщенным и экспрессивным.

Исполнение М. Магомаева отличается удивительным проникновением в суть авторского замысла о незабываемой первой любви, которую герой песни пронёс через годы своего жизненного пути. Вокалист поёт с тёплой, задушевной интонацией, с любовью воспроизводя каждый изгиб мелодии А. Бабаджаняна, сопрягающейся с высокой художественностью стихотворения Е. Евтушенко. Его вдохновенная исповедь как бы перелистывает странички памяти о самом дорогом. Это ощущается в его пении, как в первом, так и во втором куплетах.

М. Магомаев чётко придерживается авторских указаний темпа, нюансировки. В его прочтении припев, с постепенным ускорением движения, выстраивает изобразительный ряд: вращающиеся качели словно уносят героев его истории на крыльях любви к воображаемым звёздам. Всё, о чём говорится в песне, ставшей шлягером, имеет очень глубокий смысл, понятый и близкий каждому человеку.

Как важно, что А. Бабаджанян нашёл такого выдающегося интерпретатора своей песни, оставившего после себя её эталонное прочтение! Это особенно ощущается, когда слышишь «Чёртово колесо» в разных концертах у других исполнителей. Достаточно обратиться к программе «Старые песни о главном», где анализируемую песню представляет Л. Лещенко.

В припеве, в его голосе слышатся тёплые лирические интонации, соответствующие воспоминаниям о былых днях. Однако припев, порученный трём девушкам в цыганских костюмах, лишает песню её семантики и уводит к пляскам цыганского табора, после чего повторение куплета певцом воспринимается также легковесно. Это и есть бич современной эстрады, когда смысл подменяется обязательным присутствием подтанцовок, наличием фейерверков и прочей мишуры, компенсирующих бессодержательность стихотворного текста.

В данном случае в основе песни А. Бабаджаняна высокохудожественное стихотворение гениального поэта Е. Евтушенко, требующее вдумчивого и внимательного отношения исполнителя, что и продемонстрировал М. Магомаев.

Песня «**Пока я помню, я живу**» на стихи Р. Рождественского родилась в 1976 году, сразу же пополнив число хитов благодаря прекрасному исполнителю. Её традиционная для данного жанра куплетная форма состоит из 2-х куплетов, включающих запев и припев. Содержание сочинения выражено в его названии. Герой песни предаётся воспоминаниям о любимой, бережно хранимой в памяти. Они рассказывают о светлых днях его жизни.

Авторское определение «спокойно, повествуя» сразу же настраивает на лирическую тональность песни, и запев напоминает романс. Мягкая скользящая по соседним ступеням и аккордовым звукам мелодия в *d-moll* развивается секвенционно. Её расцвечивают выразительные восходящие септимовые скачки в тт. 2, 4, 9, 11, изящные закругления в конце фраз мелодического минора.

Припев образует яркий контраст, соответствуя содержанию текста, воспевающего любовь как самое прекрасное чувство, украшающее жизнь, дающее «надежду и спасение». Новое настроение подчёркивается появлением одноимённого *D-dur*, сменой нюанса *mf* на *f*, а затем при повторении предложения в т. 25 на *ff*, пафосным звучанием при сохранении ритмической формулы запева. Здесь преобладает высокая тесситура со стремлением к вершине *d2*.

После второго куплета тональный сдвиг на м. 2 вверх в *Es-dur* повышает градус экспрессии. Повторение в коде звука *es2* на словах «Я живу!» звучит торжественно, величаво.

М. Магомаев абсолютно точно придерживается авторского текста относительно темпа, нюансов, формы, вкладывая в каждый звук этого проникновенного высказывания А. Бабаджаняна свою искреннюю интонацию. В минорном запеве у вокалиста нет даже намёка на грусть, его воспоминания несут свет былого счастья. Очень тепло, бережно он интонирует опевания устойчивых звуков, легко и непринуждённо произносит мотивы речитативного склада с повторяющимися секундами.

Припев в его прочтении напоминает торжественную оду любви, особенно при повторении после проигрыша в тональности *Es-dur*. В этом убеждает код, где он делает большое замедление на восклицании «Я

живу!», перед этим удлинняя фермату, чтобы сосредоточить внимание на последней фразе-выводе.

Точность авторского прочтения М. Магомаевым песни «Пока я верю, я живу» особенно ярко выглядит в сравнении с интерпретацией В. Вуячича. Обладая большим, красивым голосом, белорусский певец исполняет запев с сентиментальными придыханиями, выделяя *crescendo* отдельные звуки, что мешает естественному течению мелодии. Это дополняется чётким ритмом с подчёркнутой ударником сильной долей, и романсовая доверительность, присущая исполнению М. Магомаева, исчезает. Песня буквально закована в «ритмические латы», в ней нет свободы дыхания. Причём контраст, заложенный между запевом и припевом, также в известной степени сглаживается за счёт нарочито подчёркнутой мерной ритмической пульсации.

Таким образом, не только природный певческий дар М. Магомаева, но и богатейшая интуиция художника, знающего законы музыкального искусства, его средств выразительности, лежат в основе интерпретации вокалиста.

Одна из самых совершенных песен А. Бабаджаняна «**Ноктюрн**» имеет инструментальный первоисточник и сначала в 1964 году была представлена в виде фортепианной пьесы. В 1985 году, уже после смерти композитора, на эту мелодию были положены стихи Р. Рождественского, и она обрела бессмертие в облике лирической песни.

Жанр ноктюрна изначально в трактовке его создателя Дж. Фильда являлся не чем иным, как ночной песней в инструментальном изложении, предполагающей созерцание ночной природы. В творчестве Ф. Шопена ноктюрн уходит от салонности и, наряду с созерцательностью, позволяет выразить глубокие мысли. К шопеновской трактовке близок вокальный «Ноктюрн» А. Бабаджаняна на стихи Р. Рождественского.

Песня рассказывает о невозполнимой утрате – навсегда ушедшей из жизни возлюбленной. Она написана в куплетной форме, её предтеча обусловила в рамках куплета простую 2-частную репризную форму, характерную для инструментальной миниатюры.

Основная тема, начинаясь с квинтового тона тональности *h-moll*, напоминает причитание благодаря повторности звуков, скорбным секундовым интонациям вздоха, которыми насыщено поступенное движение. Подъём мелодической линии к вершине *cis2* в конце первого предложения (т. 10) воспринимается как попытка выйти из состояния

оцепенения, вызванного большим горем. Во втором предложении (тт. 11 – 18) мелодия, сопровождающая настойчивую просьбу героя песни «вспомни обо мне», насыщается восходящими скачками и размашистым движением по звукам полного тонического трезвучия от нижнего терцового тона к верхнему, обнажающего трагизм *h-moll*. Опевание тоники в заключительной каденции ставит точку в изложении основной темы (тт. 17 – 18).

Развивающая середина с отклонением в тональность *D-dur* уводит повествование в мажорную сферу, расширяя диапазон звучания, вызывая ощущение пространства на словах «а между мною и тобой века, мгновенья и года, сны и облака», за которым во втором предложении следует признание в неумирающей любви. Середину, изложенную в виде 2-х предложений, можно трактовать как припев (тт. 18 – 26).

Репризное повторение второго предложения основной темы завершает первый куплет (тт. 27 – 34).

Окончание второго куплета, выражающего свет, зов и боль любви героя песни, завершается на тонике. На её фоне в коде в аккомпанементе звучит начальная фраза песни, приближающейся по структуре, силе эмоционального наполнения к романсу.

Прочтение М. Магомаева в сопровождении эстрадно-симфонического оркестра Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением А. Михайлова отличается глубиной постижения авторского высказывания, вниманием к каждой детали музыкального и поэтического текста. Песня звучит как проникновенный монолог раненого сердца. Основная тема первого куплета поётся очень медленно, совершенно без вибрации в голосе на *pp*. Это скорее мелодизированный разговор, пение, в котором мольба. Припев исполняется на том же нюансе, только в голосе исполнителя появляется вибрация, сообщающая ему задушевное тепло. Поражает легато с перетеканием одного звука в другой, удивительная плавность голосоведения.

Исполнение начала второго куплета не отличается от первого. Та же проникновенность тихого высказывания, адресованного только ей одной. И только в конце периода появляется *mf* на звуке *d2*, готовя припев, где голос М. Магомаева звучит во всей красоте своего тембра на *f*. Кажется, что герой песни всему миру хочет поведать о своей вселенской любви. Аранжировка этого сочинения включает появление третьего куплета с тональным сдвигом в *c-moll*, где основная тема в облике вокализа звучит

на *ff* у хора, а её повторение исполняет солист, не убирая силы звука и экспрессии на троекратном повторении пожелания: «Счастливо живи всегда!» И только в самом конце он возвращается к начальному состоянию и нюансу *pp*.

Такое прочтение следует отнести к числу выдающихся в области песенного жанра, поднимающего его на уровень большого искусства. Это особенно очевидно в сравнении с трактовкой других исполнителей.

Дуэт «Georgia» поёт песню в ускоренном темпе, где живущая в памяти героя любимая становится явью, требуя к себе внимания. Нечто подобное наблюдается и в дуэте Д. Дюжева и Т. Гвердцители. Киноактёр поёт песню лирично, с большой теплотой в голосе, в то время как специфический тембр Т. Гвердцители с повышенной вибрацией, динамика *mf* выбиваются из общего исповедального тона сочинения. Кроме того, изменён текст в расчете на дуэт, что окончательно идёт в разрез с авторским замыслом. У Евгения Кунгурова сочинение звучит на одном нюансе от начала до конца, без малейшей попытки разнообразить движение музыкальной ткани, дать возможность осмыслить глубину содержания поэзии Р. Рождественского. В припеве певец переходит на откровенный крик.

Бесспорно, интерпретация М. Магомаева эталонна. Таким образом, можно констатировать, что тандем А. Бабаджанян – М. Магомаев в равной мере обогатил как композитора, вдохновляя его на новые сочинения, так и исполнителя, открывающего в песенном жанре широкий спектр глубоких мыслей и чувств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аршакян С. Г. Грани творчества Арно Бабаджаняна / С. Г. Аршакян // ВЕСТНИК КемГУКИ. – 2012. – № 18. – С. 89 – 94.
2. Григорян А. Р. Воспоминание об интервью, которого не было / А. Р. Григорян // Музыкальная академия. – 2011. – № 1. – С. 133 – 134.
3. Магомаев М. М. Живут во мне воспоминания / М. М. Магомаев. – М. : ПРОЗАиК, 1998. – 405 с.
4. Русская советская эстрада, 1946 – 1977 : очерки истории / ВНИИ искусствознания ; ред. Е. Д. Уварова. – М. : Искусство, 1981. – 527 с., ил.
5. Сохор А. Н. Путь советской песни / А. Н. Сохор. – М. : Сов. композитор, 1968. – 108 с.

**НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
ПО ИЗУЧЕНИЮ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА
Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В КУРСЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛАХ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ**

Изучение творчества композиторов XX века в курсе музыкальной литературы в школах эстетического воспитания имеет немаловажное значение для общегуманитарного формирования современного подрастающего поколения. Темы, связанные с музыкой XX века и с положением музыкальной культуры на современном этапе, завершают курс изучения музыкальной литературы в школах эстетического воспитания. Цель данного раздела – дать учащимся представление о многообразии музыкальной культуры данного исторического периода, принимая во внимание его современную объективную трактовку.

Одними из наиболее значительных разделов курса являются монографические темы, связанные с изучением жизненного и творческого пути Д. Д. Шостаковича. Учебной программой на данную тему отводится 4 часа: на изучение биографии – 2 часа, Симфонии № 7 «Ленинградской» – 2 часа (программные требования по украинской и зарубежной музыкальной литературе – Киев, 2008). Российские программы предполагают также дополнительные 2 часа на изучение Фортепианного квинтета ор. 57.

Приступая к разработке данной темы, преподавателю необходимо определить основные задачи, вокруг которых будет группироваться известная информация. Логическая схема объяснения нового материала по творчеству Д. Д. Шостаковича может выстраиваться следующим образом: от социально-исторической обстановки и особенностей культурной жизни к биографическим данным художника, главным вехам его творческого пути, к ведущим темам, образам, жанрам, к наиболее примечательным чертам стиля. При этом, изучая творчество композитора, необходимо актуализировать все ранее полученные знания, связанные с изучением симфонической музыки, понятийную и терминологическую базу знаний учащихся, приобретённых в курсе музыкальной литературы.

Для того, чтобы дать наиболее полное представление о творческом портрете Д. Д. Шостаковича, следует особое внимание уделить отбору

музыкальных иллюстраций во время изучения биографии композитора, учитывая идейно-художественную ценность сочинения, его характерность, типичность для стиля, доступность его содержания (средств музыкальной выразительности) для возраста учащихся и их музыкальной подготовки. При этом произведения должны подбираться с учётом разнообразия содержания, форм и жанров.

Рассказ педагога должен быть содержательным, образным и доступным по форме. Необходимой составляющей современного занятия является привлечение инновационных технологий, что способствует более глубокому пониманию общественно-исторического процесса и раскрытию музыкального содержания изучаемых произведений, помогает активно и сознательно запоминать факты биографии и музыкальный материал.

Подчеркивая огромную работоспособность и ответственность Д. Д. Шостаковича, педагог тем самым воспитывает в учащихся трудолюбие, стимулирует творческую активность. «Я буду работать не покладая рук в области музыки, которой я отдам всю свою жизнь», – говорил Д. Д. Шостакович [5, с. 4]. Можно процитировать учащихся и следующее высказывание композитора: «Если у меня хорошо идет работа, то пишу почти всё время: и утром, и днём, и вечером» [7].

Большое воспитательное значение для учащихся имеют многие высказывания Д. Д. Шостаковича и его современников. Грамотное использование цитатного материала поможет создать более полный образ художника. «Любителями и знатоками музыки не рождаются, а становятся. Чтобы полюбить музыку, надо прежде всего её слушать. Любите и изучайте великое искусство музыки...» – говорил композитор [1, с. 304].

Есть целый ряд документальных сведений о том, что Д. Д. Шостакович бесконечно интересовался судьбами разных людей, никогда не оставался равнодушным к чужим проблемам, помогал своими советами коллегам-композиторам, был благожелателен и щедр в оценках их творчества. Отношение к этике гуманизма подтверждает следующее высказывание композитора: «Любовь к человеку, идеи гуманизма всегда были главной движущей силой искусства. Только гуманистические идеи создавали произведения, пережившие их творцов» [4, с. 242]. Прекрасным штрихом к портрету Д. Д. Шостаковича могли бы стать слова Г. М. Козинцева о композиторе: «Музыка была для него не профессия, а необходимость высказаться, выразить то, чем жили люди в его век, на его родине. Природа наградила его особой чуткостью слуха: он слышал, как

плачут люди, он улавливал низкий гул гнева, режущий сердце стон отчаяния. Он слышал, как гудела земля: шли толпы за справедливостью, гневные песни закипали над пригородами, ветер доносил напевы окраин...» [2, с. 426]. Изучая Седьмую симфонию, можно привести пример высказывания А. Н. Толстого: «Седьмая симфония возникла из совести русского народа, принявшего без колебаний смертный бой с черными силами. Написанная в Ленинграде, она выросла до размеров большого мирового искусства, понятного на всех широтах и меридианах, потому что она рассказывает правду о человеке в небывалую годину его бедствий и испытаний» [7]. Рассуждения на тему «исторического места творчества Шостаковича» могут подкрепляться, например, высказыванием теоретика Л. А. Мазеля: «Он раздвинул границы самого музыкального искусства и создал в области инструментальных форм новый тип художественного мышления, повлиявший на композиторов разных стилей...» [3, с. 274]. Занимательные рассказы о жизни и творчестве композитора педагог может найти в книге Элизабет Уилсон «Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками», вышедшей на русском языке в издательстве «Композитор» в Санкт-Петербурге к 100-летию юбилею композитора [6].

Использование на уроках видеофрагментов из документальных фильмов также формирует представление о композиторе, о круге его общения, расширяет кругозор учащихся. Так, например, на уроках можно использовать фрагменты из фильма «Мой Шостакович» сценариста и режиссёра Валентина Тернявского, который вышел на канале «Культура» ГТРК (Россия) в 2006 году [8]. В основе ленты лежат воспоминания о композиторе Мстислава Ростроповича, Галины Вишневской, Родиона Щедрина, Геннадия Рождественского, Дениса Мацуева, Алексея Ратманского. В фильме использованы архивные киносъемки с выступлениями В. И. Немировича-Данченко и Е. Мравинского. В частности, можно использовать на уроках видеофрагменты, где Немирович-Данченко и Шостакович работают над премьерным спектаклем «Леди Макбет Мценского уезда» в 1934 году, акцентируя внимание учащихся на фразе, произнесённой Немировичем-Данченко: «Наш театр получил музыку гениального музыканта, и наша задача – дать увидеть глазу то, что слышит ухо». Таким образом, можно познакомить учащихся с целой плеядой выдающихся мастеров, как современников Шостаковича, так и нынешних молодых исполнителей – пианистом Денисом Мацуевым,

артистом балета Алексеем Ратманским. Можно добавить к просмотру некоторые комментарии, например, тот факт, что Алексей Ратманский в 2004 году получил Национальную премию «Золотая маска» в номинации «Лучший балетмейстер, постановщик» (сезон 2002/2003) за постановку в Большом театре балета «Светлый ручей» Д. Шостакович. Или рассказать учащимся о том, что Денис Мацуев является обладателем премии им. Шостаковича, учреждённой Международным благотворительным фондом Юрия Башмета, и о том, что Мацуев пожертвовал премию на благотворительность.

Еще целый ряд документальных лент можно задействовать на уроке в качестве иллюстративного материала, создав соответствующий видеомонтаж. Можно использовать фрагменты фильмов: «Гении. Дмитрий Шостакович» [9], «Вокзал мечты. В честь Дмитрия Шостаковича» [10], документальный фильм «Сотворение Шостаковича» (2006) [11], где в основе картины лежит сценарий биографического фильма о Шостаковиче, написанный его близким другом профессором Исааком Гликманом в 1960-е годы и в свое время не реализованный, «Шостакович смеётся. Антиформалистический раёк» (1993) [12], учебный фильм о Д. Шостаковиче для 7 класса [13].

В урок биографического типа можно также включить видеофрагмент исполнения Денисом Мацуевым Концерта № 2 Д. Шостаковича для фортепиано с оркестром (дирижер – Валерий Гергиев), знаменитый «Вальс» Д. Шостаковича, романс из к/ф «Овод», отдельные песни из вокальных циклов, отрывки произведений, содержащих монограмму Шостаковича DSCN (например, из Десятой симфонии, Первого Скрипичного концерта или Квартета № 8) и др.

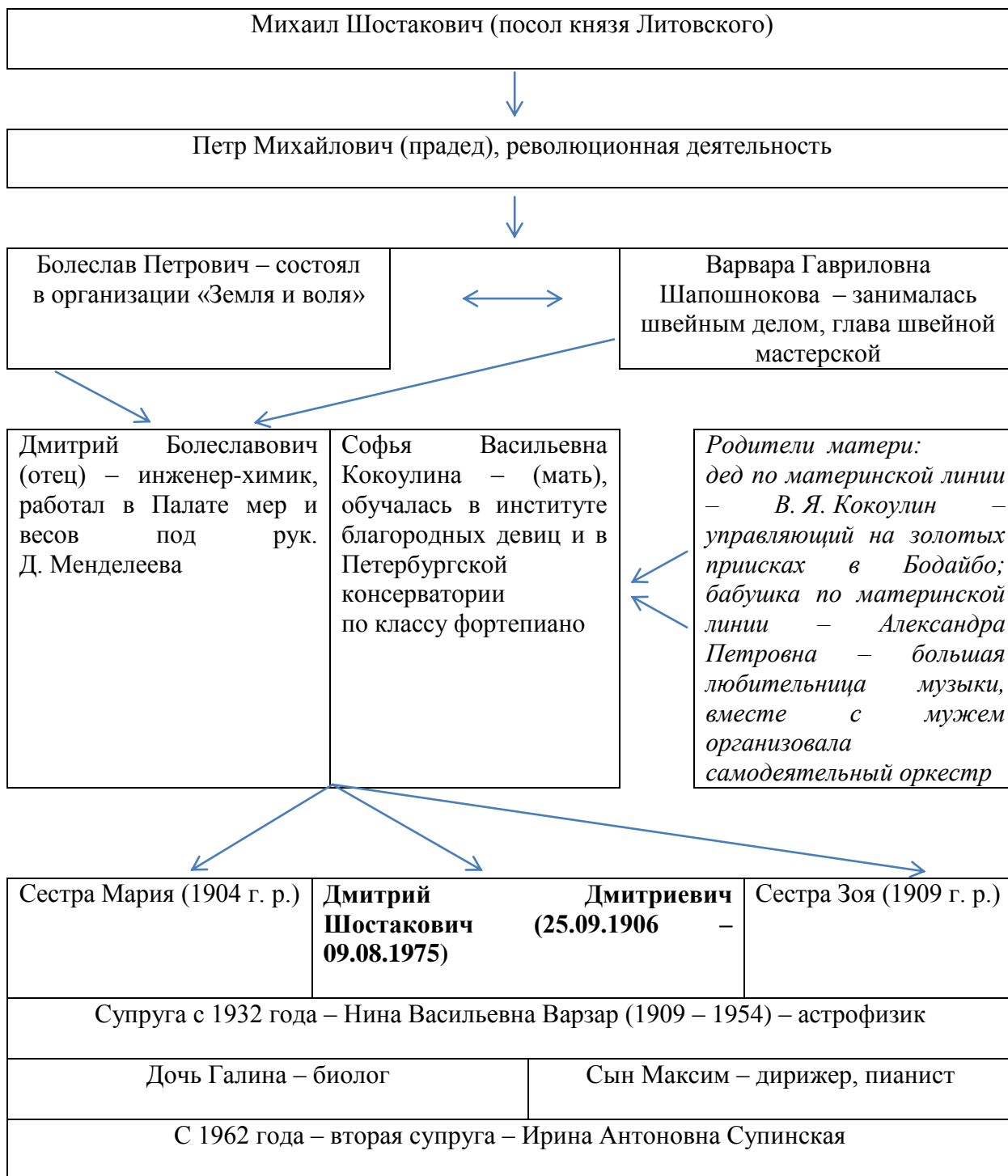
Для усвоения темы полезным может быть использование на уроках таблицы родословной Шостаковича (см. приложение 1), хронологической таблицы по биографии композитора (см. приложение 2), схемы анализа 1 части Симфонии № 7 и т. д.

Всякий раз, творчески подходя к разработке планов занятий, готовясь к очередному уроку, стремясь увлечь ребят данной конкретной темой, педагог делает шаг навстречу с прекрасным миром музыки, познание которого не имеет границ.

ЛИТЕРАТУРА

1. В мире мудрых мыслей / науч. ред. А. Г. Спиркин. – М. : Знание, 1962. – 362 с.

2. Козинцев Г. М. О Д. Д. Шостаковиче / Г. М. Козинцев // Козинцев Г. М. Собр. соч. : в 5 т. – Л. : Искусство, 1983. – Т. 2. – 433 с.
3. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1982. – 306 с.
4. Шостакович о времени и о себе / сост. М. Яковлев. – М. : Сов. композитор, 1980. – 375 с.
5. Шостакович Д. Собр. соч. : в 42 т. / Д. Д. Шостакович. – М. : Музыка, 1979 – 1987. –
 - Т. 1 : Симфония № 1, Симфония № 2 «Посвящение Октябрю» : партитура. – 1987. – 224 с.
6. Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками / Э. Уилсон. – СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2006. – 536 с.
7. DSCN. Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
<http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1966/> – Дата обращения: 23.03.2016
8. «Мой Шостакович», «Культура» ГТРК (Россия), 2006 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
<https://www.youtube.com/watch?v=ybeVi7hY7Qk>
9. Документальный фильм «Гении. Дмитрий Шостакович» [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
<https://www.youtube.com/watch?v=vK6wM1ee7nA>
10. Документальный фильм «Вокзал мечты. В честь Дмитрия Шостаковича» [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
<https://www.youtube.com/watch?v=wL88-0ajFDA>
11. Документальный фильм «Сотворение Шостаковича», 2006 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
<https://www.youtube.com/watch?v=ioN364BLkB8>
12. Документальный фильм «Шостакович смеётся. Антиформалистический раёк», 1993 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
<https://www.youtube.com/watch?v=bDjYvMyTJI0>
13. Учебный фильм о Д. Шостаковиче для 7 класса [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
<https://www.youtube.com/watch?v=odVO7ci1eVI>



Дата	Период	Событие	Творчество
1906 – 1918	Детство	Родился 25 сентября в Петербурге. Отец – инженер-химик, мать имела музыкальное образование	Музыкой начал заниматься в 9 лет, мать стала давать уроки игры на рояле. Успехи. Занятия в музыкальных классах И. Гляссера. Первые сочинения: пьесы «Солдат», «Гимн свободе», «Траурный марш памяти жертв революции»
1918 – 1925	Консерваторские годы	Поступление в Петербургскую консерваторию. Педагоги: по фортепиано – класс проф. А. Розановой, затем проф. Л. Николаева, по композиции – проф. М. А. Штейнберг. Окончание консерватории в 1923 году по классу фортепиано, в 1925 году – класс композиции	Сочинения: 2 басни Крылова для голоса (меццо-сопр.) с фортепиано ор. 4, 3 фантастических танца для фортепиано ор. 5; Скерцо для оркестра ор. 7; Трио для скрипки, виолончели и фортепиано ор. 8. Дипломная работа – Первая симфония ор. 10
1926 – 1934	Расцвет творчества	1927 г. – участие в Международном конкурсе пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве, почетный диплом. Постановка в Ленинградском Малом оперном театре оперы «Леди Макбет» («Катерина Измайлова»). Статья «Сумбур вместо музыки». Женитьба на Нине Варзар	Цикл «Афоризмы» ор. 13; Вторая симфония «Посвящение Октябрю» ор. 14; опера «Нос» по Гоголю, ор. 15; Третья симфония «Первомайская» ор. 20; Балеты «Золотой век» ор. 22 и «Болт» ор. 27; музыка к к/ф «Встречный» ор. 33; Опера «Катерина Измайлова» ор. 29; 24 прелюдии для фортепиано ор. 34; Первый концерт для фортепиано с оркестром. Ор. 35. Балет «Светлый ручей» (ор. 39)
1935 – 1941	Довоенные годы	1937 г. – приглашение в Ленинградскую консерваторию в качестве профессора по классам композиции и оркестровки	Четвёртая ор. 43, Пятая ор. 47 и Шестая ор. 54 симфонии; Фортепианный квинтет. Первый струнный квартет. Ор. 49

МИРЫ Д. ШОСТАКОВИЧА

1941 – 1945	Военные годы	В августе в Ленинграде сформировал симфонический оркестр; впоследствии эвакуировался с семьей в Куйбышев (Самара). Исполнение Седьмой симфонии в Куйбышеве, Ленинграде и за рубежом (партитура доставлена боевым самолётом в Нью-Йорк). 1943 – переезд в Москву	Седьмая «Ленинградская» симфония ор. 60, Восьмая симфония ор. 65 (посв. Мравинскому); 6 романсов для голоса и фортепиано, ор. 62; Второе трио памяти И. Соллертинского
1945 – 1953	Послевоенные годы	Постановление «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» (о т. н. формализме в искусстве, постановление коснулось и Шостаковича), 1948 – увольнение из консерватории	Девятая симфония (ор. 70); Третий квартет ор. 73; музыка к к/ф «Молодая гвардия» ор. 75; Первый концерт для скрипки с оркестром, ор. 77; Десятая симфония. Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» ор. 79; 24 прелюдии и фуги ор. 87
1953 – 1975	1953 – «хрущевская оттепель»	1961 – 1970 – заметное ухудшение здоровья, два инфаркта, болезнь центральной нервной системы; 1975 – переезд в Репино под Ленинградом – Дом творчества композиторов. 9 августа 1975 года Шостакович умер в Москве, похоронен на Новодевичьем кладбище	Симфонии №№11 – 15; музыка к к/ф «Гамлет»; симфоническая поэма «Казнь Степана Разина». Последнее сочинение – Соната для альта и фортепиано ор. 147

УДК 781.5

Г. С. Зайцев,
г. Москва, Российская Федерация

**Д. Д. ШОСТАКОВИЧ. КВИНТЕТ G-MOLL, ОР. 57.
ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЙ СИНОПСИС
(сравнение изданных нот с автографами разной стадии работы
над произведением)**

Несмотря на тот факт, что квинтет Д. Д. Шостаковича входит в «золотой фонд» камерно-ансамблевой литературы XX века и является одним из наиболее исполняемых камерных сочинений композитора, тем не менее по сей день многие разночтения, имеющиеся в нотном тексте квинтета, так и не были представлены широкой аудитории, а оставались лишь достоянием архивов композитора. Мало кому известно о том, что в изданные ноты партитуры квинтета (1941 г.) Д. Д. Шостакович своей рукой внес целый ряд помет, лишь часть из которых была отражена в последующих публикациях. По этой причине данный текстологический синопсис может представлять существенную ценность как для музыковедов – исследователей творчества Д. Д. Шостаковича, так и для исполнителей его музыки.

Материалы, включенные в компаративный анализ:

Автограф 1. Рукопись клавира 1 – 3 частей (ВМОМК ф. 32, ед. хр. 276, 4 л.).



Автограф 2. Эскиз. Фрагмент чистой записи партитуры Скерцо (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 27, 4 с.).

Автограф 3. Чистовая рукопись партитуры (ВМОМК, ф. 32, ед. хр. 11, 38 л.).

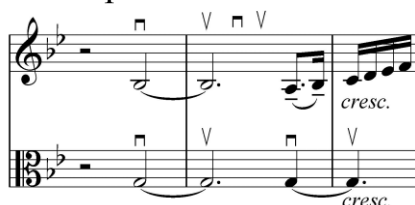
В качестве дополнительного материала для сравнения использовался печатный вариант партитуры (1941 г.) с пометками Д. Д. Шостаковича из московского архива композитора.

Первая часть

• В партитуре автографа темп *Lento* м. м. четверть = 58, в изданных нотах четверть = 72.

• В автографе во втором такте цифры **1** в партии V-но I выставлены следующие штрихи:  в изданных нотах они иные: .

• Там же (во втором такте цифры **1**), в партиях второй скрипки и альты имеются разночтения в штрихах. В изданных нотах стоит обозначение «вниз смычком» – в автографе партитуры выписано более дифференцированное штриховое решение:



• Два такта до цифры **3** в автографе было указание *rosso rit.*, позже слово *rosso* вычищено бритвой.

• В цифре **3** *Rosso più mosso* – написано поверх вычищенного бритвой другого темпового обозначения (м. м. четверть = 52).

• В цифре **3** в левой руке партии рояля авторское указание «*тише*» – слово впоследствии зачеркнуто.

• В цифре **5** в изданных нотах обозначения *crescendo* и *diminuendo* вычеркнуты рукой композитора.

• Обозначение *p* в партии альты в цифре **6** вписано позже – карандашом.

• В третьем такте цифры **6** в изданных нотах в партию рояля рукой композитора вписана динамика *p*.

• Обозначения *rosso rit.* за два такта до цифр **8** и **9** вписаны позднее – карандашом.

• Во втором такте до цифры **11** в партии V-но I (в автографе 3) чернилами написано *p espr.*, но карандашом вписано *mp* (второе обозначение вошло в изданные ноты квинтета – 1941 г.).

• В цифре **12** – в изданных нотах – вписано обозначение четверть = 80 м. м. рукой композитора синими чернилами.

• 4-й такт **14** цифры (3/4) в партии V-но II первоначально были выписаны следующие ноты:



Однако они были (не полностью) вычищены бритвой и заменены на те, что вошли в изданный вариант партитуры:



• 1-й такт цифры **15** выписан в автографе партитуры дважды. Первый вариант зачеркнут. Отличия первого варианта от второго: в нижней строчке партии рояля:

было



стало



• 2-й такт цифры **15** – в партии *V-no I* первоначально был другой ритм:

было



стало



• 3-й такт цифры **15** последняя доля такта – в партии альты были другие ноты – вымараны бритвой (восстановить исходный текст не удалось).

Вторая часть

• В партитуре автографа темп *Adagio* м. м. четверть = 72, в изданных нотах (1941 г.) четверть = 84. В изданных нотах рукой композитора красными чернилами вписано: четверть = 72.

• В цифре **18** в партии *V-no II* первоначально были иные штрихи (причем сразу два их варианта) – позднее они вымараны и написаны те, что вошли в изданные ноты:



• В 5 – 6-м тактах цифры **18** в партии *V-no I* первоначально были иные штрихи – они вымараны и написаны те, что вошли в изданные ноты:



• В партии виолончели в 4-м такте цифры **21** было больше нот (вычищено бритвой, восстановить не удалось).

• Два такта до цифры **32** в партии *V-no I* первоначально были иные ноты:



• В 3-м такте цифры **33** в каденции виолончели обозначения «вниз смычком» (П П) в автографе отсутствуют.

• В 4 – 6 тактах цифры **33** в автографе партитуры совершенно иное фактурное решение. Весь материал был изложен в партии виолончели, а не в партиях виолончели и альты, как в изданных нотах:



• Динамические обозначения: *cresc.*, > , *pp*, $\text{>} pp$ в цифрах **36 – 38** поставлены в автографе партитуры позже – карандашом.

• Во втором такте цифры **43** в автографе во всех голосах стоит > в изданных нотах данное обозначение отсутствует.

Третья часть

• В партитуре автографа темп *Allegretto* м. м. четверть = 160, в изданных нотах (1941 г.) половинка с точкой = 84. В изданных нотах рукой композитора вписано красными чернилами: половинная с точкой = 96.

• В цифре **50** в партиях скрипок обозначение *sul G* (имеющееся в изданных нотах) в автографе 3 – отсутствует.

• В цифре **52** во всех партиях струнных встречаются невозстановимо вымаранные ноты.

• В 31-м такте **53-й** цифры в партии *V-no II* первоначально были иные ноты. Над нотным текстом был поставлен знак вопроса и вписаны карандашом те ноты, которые вошли в изданный вариант квинтета:



• В цифре **54** в изданных нотах рукой композитора вписано и подчеркнуто обозначение *p* (синими чернилами).

• В цифре **55** обозначения штрихов в автографе отсутствуют.

• 3-й такт цифры **55** записан в автографе партитуры дважды. Один из вариантов такта зачеркнут. В зачеркнутом варианте были иные ноты в партии альты:



• В цифрах **55** (такты 8, 10) и **56** (8-й такт) много вымаранных нот в партиях скрипок. Во всех этих случаях первые доли состояли не из четверти (как в изданных нотах), а из двух восьмых.

• Один такт до цифры **60** во всех голосах вымаран нюанс *p* и переставлен в цифру **60**.

• В автографе партитуры в партии *V-no I* нет обозначений «*pizz.* левой руки» (+) – эти обозначения появляются только в изданных нотах.

• В тактах 11 – 12 в цифре **62** в нижней строчке рояля (*m.s.*) были другие ноты (вымараны – невозстановимо для прочтения).

• 8 тактов до цифры **63** в первых изданных нотах были пропущены ля-бекары (в партии рояля) – вписаны рукой композитора синими чернилами. В последующих изданиях это исправлено.

• Три такта до цифры **63** в партии *V-no I* нота ми 3-й октавы не флажолет – флажолет появляется только в изданных нотах.

• В цифре **65** обозначения играть акцентированные ноты вниз смычком появляются только в изданных нотах – в автографе отсутствуют.

• В цифре **67** обозначения играть соседние ноты дважды вниз смычком (**П П**) появляются только в изданных нотах – в автографе отсутствуют.

Четвертая часть

• В цифре **72** в партии *V-no I* ноты в автографе записаны не флажолетами – флажолеты появляются только в изданных нотах.

• 4-й такт цифры **72** в автографе выписан дважды, первый вариант зачеркнут – очевидно, просто описка.

• В цифре **73** после 5-го такта в автографе партитуры следуют ещё два зачеркнутых такта, в которых композитор по ошибке выписал струнные инструменты не синхронизированно с роялем. То есть суть описки в том, что партия рояля (в двух зачеркнутых тактах) точно повторяет 6-й такт **73-й** и 1-й такт **74-й** цифры, а партии *V-no II*, *V-la*, *V-c.* повторяют материал на такт позже (1 – 2 такты **74-й** цифры). Партия первой скрипки в зачеркнутых тактах не выписана.

• В 5-м такте цифры **76** первоначально альт дублировал в октаву партию второй скрипки, однако позднее это было вымарано.

Пятая часть

• В партитуре автографа темп *Moderato poco allegretto* м. м. половинная = 72, в изданных нотах (1941 г.) *Allegretto* половинная = 96.

• Первоначально в самом начале пятой части в верхней строчке партии рояля лиги были короче – по два такта (вымарано уже в автографе):



• В автографе в цифре **80** нет обозначений *rit.* и *poco a poco a tempo* – эти обозначения появились только в изданных нотах.

• В первых изданных нотах в цифре **84** красными чернилами рукой композитора вписан темп: половинная = 108.

• Мотив в партии рояля в 3-м такте цифры **84** первоначально был выписан с соль-диезом (однако вымаран уже в автографе партитуры):



• В 6-м такте цифры **88** первоначально в партии рояля в нижней строчке (*m.s.*) мотив был выписан несколько иначе (исправлено уже в автографе):



• В цифре **95** первоначально чернилами написано *col legnio* – исправлено карандашом на *col legno*.

• В цифре **97** лиги у струнных инструментов в автографе иные, чем в изданных нотах:



• Один такт до цифры **103** – карандашом стоит *rit.*, а во втором такте цифры **103** – *a tempo*. В изданных нотах один такт до цифры **103** – *rit. poco a poco*, а обозначение *a tempo* перенесено в один такт до **104** цифры.

• В 4-м такте цифры **107** в партии *V-no I* в автографе партитуры глissандо отсутствует – обозначение появилось лишь в изданных нотах.

• Два такта до цифры **109** в партии *V-no I* первоначально были иные ноты (исправлено уже в автографе партитуры):



• В цифре **109** в партии виолончели стоит обозначение *con sord.* В изданных нотах оно перенесено в цифру **105**.

• В 4-х тактах до цифры **112** в партии *V-no I* в автографе партитуры не было глиссандо и флажолетов – это позднейшие добавления (появились в изданных нотах).

• В 7-ми тактах до конца в автографе партитуры в партиях *V-no I, II* обозначение *sul D* отсутствует – появилось в изданных нотах.

• На последней странице надпись: *14 IX 1940 Ленинград.*

УДК 784.96

*Е. М. Карамова,
г. Луганск*

ЗАСЛУЖЕННАЯ ХОРОВАЯ КАПЕЛЛА ДВОРЦА КУЛЬТУРЫ им. В. И. ЛЕНИНА г. ЛУГАНСКА

Городской Дворец культуры им. В. И. Ленина – памятник архитектуры местного значения, центр культурного досуга, народного творчества и прекрасная концертная площадка. Он по праву считается старейшим зданием Луганска, которое ведет свою историю с далеких 20-х годов XX века, когда правление паровозостроительного завода им. Октябрьской революции приняло решение построить для клуба рабочих новое большое здание. Дворец строился методом коммунистических субботников и комсомольскихстроек. Первых гостей Дворец культуры им. В. И. Ленина (далее – ДК им. В. И. Ленина) встретил на октябрьских торжествах в 1929 году.

В настоящее время в ДК им. В. И. Ленина работают 10 коллективов художественной самодеятельности: Народный ансамбль танца «Рапсодия», основанный в 1933 году; Народный ансамбль танца «Зіронька» (1945), Образцовый детский театр песни и танца «Зернышко» (1976). Более молодыми коллективами являются Народный вокальный ансамбль «Стожары», Образцовая детская театральная студия «Бенефис», Образцовый ансамбль эстрадного танца «Аквамарин», вокальный ансамбль «Апрель», вокально-эстрадный ансамбль «Группа № 1» и другие [1].

Самым первым самодеятельным коллективом при ДК им. В. И. Ленина стал хор завода им. Октябрьской революции,

организованный в 1926 году простыми рабочими: электриком Николаем Волощенко, слесарем Николаем Рудем, табельщиком Львом Пуплиным, токарем Артющенко. С первых дней своего существования коллектив постоянно выступал в цехах завода и общежитиях. В 1932 году коллектив хора (40 человек) принял участие в городском смотре художественной самодеятельности.

На республиканском смотре в Харькове (1934 г.) хор занял II место. Через год на республиканском смотре в Киеве коллектив завоевывает I место. Как лауреата его направили в Москву для участия во Всесоюзном смотре художественной самодеятельности ВЦСПС, посвященном 20-й годовщине Октябрьской революции, где хор становится победителем. В 1938 году ВЦСПС направил в этот коллектив хормейстера Бориса Сироткина. И уже в 1939 году хором были исполнены отрывки из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского. В 1940 – 1941 годах коллектив подготовил оперы «Алеко» С. Рахманинова и «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского [2].

Великая Отечественная война прервала работу хора. Многие ушли защищать Родину и не вернулись. Смертью храбрых погиб бывший руководитель хора Борис Сироткин.

После Великой Отечественной войны хоровой коллектив возглавили Алексей Лебедев, ставший впоследствии заслуженным работником культуры УССР, и Михаил Дунаевский. Они получили под свое руководство, с одной стороны, успешную творческую мастерскую, вокалисты которой неоднократно доказали, что рабочие без музыкального образования достойно исполняют сложный классический репертуар. С другой же стороны, хор нужно было заново поднимать на ноги, как и все, что было разбито четырьмя годами жестокой войны, – набирать новых участников, вспоминать и обновлять программу. Послевоенный период стал временем настоящего подъема для самодеятельного коллектива.

В целях повышения профессионального уровня певцов в коллективе проводится постоянная учебно-воспитательная работа под руководством разностороннего музыканта (пианиста, хормейстера, теоретика, композитора) Гурия Сергеевича Архангельского. Он преподавал участникам хора нотную грамоту, сольфеджио, музыкальную литературу.

В 1950-х годах самодеятельный хор луганского ДК им. В. И. Ленина насчитывает в своем составе около 80 человек – пели в нем целыми семьями, наряду с молодежью и ветераны труда.

В 1951 году хоровой коллектив под руководством М. Дунаевского на республиканском смотре в Киеве завоевал I место. Росло мастерство, пополнялся репертуар. В программе хора становится все больше произведений отечественной и зарубежной классики, русских и украинских песен, песен народов СССР, произведений советских композиторов. Приказом Президиума Верховного Совета УССР от 14 апреля 1954 года хору ДК им. В. И. Ленина присвоено почетное звание Заслуженной капеллы УССР.

К 300-летию воссоединения Украины с Россией (1954 г.) хор подготовил кантату украинского композитора Германа Жуковского «Дружба народов». Коллектив исполнил это произведение вместе с заслуженной академической хоровой капеллой УССР «Думка» в сопровождении симфонического оркестра Ворошиловградской филармонии на торжественном заседании, посвященном этой дате [3].

В декабре 1957 года состоялась премьера оперы «Иван Сусанин». В тот же день вечером по всесоюзному радио было объявлено: «Впервые в Советском Союзе силами самодеятельности ворошиловградских тепловозостроителей показана опера Михаила Глинки „Иван Сусанин“» [2].

Дирижер харьковской оперы, заслуженный деятель искусств Латвийской ССР Л. Худoley выразил свое восхищение так: «Когда-то М. И. Глинка писал, „что создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем“. После спектакля „Иван Сусанин“ мне хочется добавить: народ не только создает музыку, но и воплощает на сцене произведения, созданные великими композиторами». Это был подлинно народный спектакль. Интерес к спектаклю был так велик, что его в течение двух месяцев давали каждую неделю, он неизменно шел при переполненном зале [4].

В опере принимали участие свыше 400 человек. Главную роль в опере сыграл Анатолий Котов – электрослесарь, 26-летний рабочий завода им. Октябрьской революции. Талант певца позволил ему в дальнейшем исполнить куплеты Мефистофеля из оперы «Фауст», при этом он почти не знал музыкальной грамоты. В составе групп советских самодеятельных артистов А. Котов побывал в Норвегии, Японии, во многих городах СССР.

В 1963 году капеллу возглавил Евгений Иванович Попков. Выпускник Харьковской консерватории в 1959 году был направлен на работу в Луганское музыкальное училище преподавателем хоровых дисциплин.

Параллельно Попков активно развивал самодеятельное хоровое искусство. В 1965 году он был официально переведен на основную работу в ДК им. В. И. Ленина. Благодаря Евгению Ивановичу коллектив становится лауреатом Всесоюзного и республиканского фестивалей.

С 1973 года в течение 27 лет художественным руководителем самодеятельного хора при ДК им. В. И. Ленина был Илья Аркадьевич Браверман [1]. У 36-летнего руководителя заслуженной капеллы за плечами имелось серьезное музыкальное образование: Кировоградское музыкальное училище и Харьковский институт искусств. Свои первые успехи Илья Аркадьевич делил вместе с хором ДК им. В. И. Ленина города Красный Луч, с которым активно принимал участие в городских и областных мероприятиях. Одно из важных выступлений произошло на сцене Луганской филармонии, где хор вместе с филармоническим оркестром исполнил «Патетическую ораторию» Г. Свиридова.

С переводом Попкова на работу в ДК железнодорожников большая часть коллектива следует за Евгением Ивановичем и продолжает петь под его руководством. Илья Аркадьевич вместе с женой Лилией Сергеевной восстанавливают хоровой коллектив ДК им. В. И. Ленина, проводя прослушивания в цехах тепловозостроительного завода. Благодаря их работе коллектив увеличился до 60 певцов.

В мае 1974 года Заслуженная хоровая капелла выступила с творческим отчетом перед республиканским жюри и подтвердила свое высокое звание.

За свою многолетнюю историю капелла дала тысячи концертов не только в нашей области, но и в Москве, Киеве, Ленинграде (Санкт-Петербург), Волгограде, в Болгарии, республиках Прибалтики, по Всесоюзному Центральному телевидению и радио. Успехи коллектива обусловлены не только его высоким профессиональным мастерством, но и идейно-художественным содержанием обширного и разнообразного репертуара. Браверман включает в программы сложные многоплановые музыкальные произведения русской, украинской и зарубежной классики, современных советских авторов. В репертуаре капеллы – сочинения разных стилей, жанров, эпох: масштабные оратории, кантаты, хоровые поэмы, обработки народных песен.

В концертных программах коллектива видное место занимает народное творчество. Любят и помнят самодеятельные артисты

жемчужины фольклора, берегут как святыню, ценят за простоту и душевность, мелодичность и искренность поэтического и музыкального языка. В исполнении капеллы звучат русские народные песни «Степь да степь кругом», «Ах ты, степь широкая» (обработки А. Свешникова); украинские «Ой, на Івана Купала» (обработка И. Бидака), «Косив косар сіно» (обработка И. Мартона). Песня «Чотири воли пасу я» (обработка А. Кос-Анатольского) исполнялась капеллой при участии солистки областной филармонии народной артистки УССР Джульетты Якубович.

Коллектив много работает и над произведениями классики: с трепетным чувством несет слушателям фрагменты из хорового концерта Г. Свиридова «Пушкинский венок», переложенные на язык музыки стихи С. Есенина, А. Блока, исполняет сочинения Дж. Россини, Ш. Гуно и других композиторов [5].

Илья Аркадьевич Браверман, заслуженный деятель искусств Украины, зарекомендовал себя как талантливый, целеустремленный, грамотный руководитель. Он профессионал, жесткий, бескомпромиссный, знающий, чего хочет от исполнителей, и добивающийся результатов.

В 2000 году Илья Аркадьевич вместе с женой Лилией Сергеевной уехал в Израиль (г. Ашдоде). Там организовал мужской вокальный ансамбль «Мелодия», женский вокальный ансамбль «Вдохновение» и камерный хор «Адас». Эти коллективы получили широкую известность в городе, принимали участие во многих мероприятиях, конкурсах и концертах по всей стране [6]. В 2010 году Браверман был одним из номинантов премии «Человек года» в категории «деятели искусства и культуры» [7].

С 2001 года коллектив возглавил преподаватель Луганского колледжа культуры и искусств Павел Тихонович Мальцев, кропотливый труд которого привел капеллу в 2002 году к успешному подтверждению звания заслуженной [8].

В 2006 году капелла прекратила свое существование из-за отсутствия финансирования.

За 80-летнее существование Заслуженная хоровая капелла УССР была награждена золотыми и серебряными медалями, дипломами ВДНХ СССР и УССР, удостоена звания лауреата фестивалей и конкурсов за глубокое постижение исполняемых произведений, сценическую культуру. «Самодейтельные певцы раскрывают душу песни, ее образный строй и заслуживают самых высоких оценок» (художественный руководитель хора

студентов Киевской государственной консерватории и хора Украинского радио и телевидения народный артист УССР П. Муравский). «Поют, как дышат. Какая поэтическая мелодичность...» (главный хормейстер Киевского академического театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко народный артист СССР Л. Венедиктов) [5].

Ряд одаренных исполнителей хоровой капеллы в дальнейшем связали свою судьбу с профессиональной сценой: Михаил и Степан Дольновы, Павлинский, Никонов выступали с Краснознаменным ансамблем Советской Армии имени А. Александрова, бывший токарь паровозного цеха Василий Тузиков стал солистом оперы в г. Горьком (Нижний Новгород), слесарь Кравченко – солист Киевского оперного театра, Голобородько – артист Киевского театра музкомедии. Солист Ворошиловградской (Луганской) филармонии, заслуженный артист УССР Петр Шаповалов в прошлом тоже выходец из капеллы [9].

Творческая деятельность капеллы может служить образцом того, как нужно работать над собой, любить песню, а значит – любить людей, для которых поешь [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. История ДК им. В. И. Ленина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dklenina.com.ua/about/history>
2. Луганск в фалеристике [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://snachki.narod.ru/tvorchestvo.htm>
3. Гайворонская Б. Наш Дунаевский [Электронный ресурс] / Б. Гайворонская // Наша газета.net. – Режим доступа : <http://nashagazeta.net/297-nash-dunaevskiy.html>
4. Ворошиловгр. правда. – 25.10.1987. – № 205 (19509).
5. Ворошиловгр. правда. – 06.05.1986. – № 90 (19144).
6. Вести из Ашдода [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.travellerstar.com/ashdodnews/ashdod_13.htm
7. Кто он, ашдодский «Человек года-2010»? [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.sem40.ru/index.php?newsid=213677>
8. Жизнь Луганска. – 26.05.2004.
9. Прапор перемоги. – 11.04.1954. – № 77 (2124).

**ЮНОШЕСКИЕ ФАНТАСТИЧЕСКИЕ МИРЫ Д. ШОСТАКОВИЧА,
ОТКРЫТЫЕ В. МЕРЖАНОВЫМ И В. АШКЕНАЗИ
В ТРЁХ ФАНТАСТИЧЕСКИХ ТАНЦАХ, ОР. 5**

Гениальность Д. Шостаковича отчетливо просматривается уже в его ранних опусах. Среди них Три фантастических танца ор. 5, написанных композитором в шестнадцать лет на III курсе Петроградской консерватории. Неординарность творческого мышления, внешняя изысканность в симбиозе с мудрой простотой привлекают к этому сочинению не только юных пианистов, но и выдающихся мастеров. Интерес начинающего композитора к сфере фантастики мотивирован не только поиском своего «Я», который впоследствии выльется в музыкальное обличение негативных сторон действительности в симфониях, операх, вокальных циклах, но и юношеским взглядом на мир. Он всегда непредсказуем, полон неожиданностей и всевозможных сюрпризов.

Избрав для своих миниатюр название «Фантастические танцы», композитор изначально закодировал ассимиляцию танцевальности и непредсказуемости. Это просматривается уже в первом номере трехчастного цикла.

Внутритактовая синкопа как основная ритмоформула сопровождения в сопряжении с полифункциональностью *C-dur es-moll* трезвучий образует фон для полётных пунктирных секунд, с первых тактов погружая в необычное. Двигаясь по очертаниям гипофригийского лада, секунды выстраиваются в закругленную линию, поддержанную динамической волной. Остановка на *c2* сопровождается усилением диссонантности, словно пытаясь вырваться из её напряженной сферы, полётность захватывает диапазон терцдецимы (т. 3). Триольный ритм, ускорение движения шестнадцатыми делает её искрометной, возникает ощущение появления призрачных, таинственных существ, исчезающих с молниеносной быстротой, они как будто приоткрывают дверь в мир сказочной фантастики, приглашая последовать за ними. После повторения этого тематического материала во втором предложении наконец возникает долгожданная тональность *C-dur* (т. 8).

Если в первом разделе простой трёхчастной формы объединяющим началом разворачивающегося «действия» была синкопированная формула, то в середине в качестве организующего начала намечающейся хаотичности выступает мерный ход четвертей в тт. 9, 11, 13, 15, их поступательность движения разрушают низвергающиеся фигурации по звукам увеличенного трезвучия тридцать вторыми. Контраст ритма и регистров сопровождается динамический – *p, f*. Создаётся впечатление, что таинственное существо пытается кого-то напугать (тт. 9 – 11). В короткий временной промежуток возникает целый каскад волнений, эмоциональных всплесков. В тт. 14, 16, 17, 18 мелодия неистово взлетает в высокий регистр, опираясь на увеличенные трезвучия тональности *b-moll*. Она вступает в единоборство с параллельным *Des-dur*. Восходящее октавное движение по его звукам утверждает в конце середины эту тональность. *Crescendo*, самый высокий регистр, воспринимается как вспышка яркого света. И словно пытаясь осмыслить происходящее, композитор вводит такт паузы.

И снова появляются порхающие секунды как знакомое видение. Облачённая в контуры лёгкой дымки, возникает реприза, а в конце в четырёхтактовой коде мерные аккорды на два *pp*, в самом низком регистре, сложились в фантастическое шествие. Штрих *staccato* сообщает ему черты таинственности. В исполнении В. Мержанова первый танец представлен как фантастическое действие с внезапным появлением и таким же молниеносным исчезновением сказочных призраков. Следует отметить, что пианист вместо авторского *allegretto* играет *vivo*, благодаря чему обостряется пунктир в волнообразном полёте шестнадцатых и конец каждой фразы замедляется. Пианист не выделяет акцентом *c2*, и в целом возникает картина нежных, добрых существ. В середине он абсолютно точно выполняет проставленную автором динамику (в тт. 10 – 12), что соответствует новому нюансу на каждой спускающейся из верхнего регистра в нижний фигурации (от *f* до *mp*); заключительный аккорд с нисходящей малой секундой звучит поразительно мягко, подчёркивая волшебство момента.

Раздел *a tempo* с поступенным движением к кульминации звучит в точном соответствии с авторскими указаниями. Заключительное восхождение октавами по звукам трезвучия *Des-dur* напоминает патетическое восклицание, радостный призыв. В репризе благодаря

изначально ускоренному темпу в тт. 25 – 26 *C-dur* звучит утвердительно и светло.

В коде В. Мержанов, следуя авторскому тексту, играет очень острое *staccato* на *pp*, словно провожая шествие фантастических героев «действия».

Трактовка В. Ашкенази в корне отлична от прочтения В. Мержанова. Пианист в первой части пьесы волнообразные очертания пунктирных попевок играет в более замедленном темпе на одном нюансе, окончания фраз на звуке *c2* он подчёркивает акцентом, как бы сглаживая контраст между пунктирной мелодической линией и полётными триолями, которые словно отталкиваются от акцентированного звука в своём восходящем движении. Такое восприятие мотивировано исполнением на *mf* с отсутствием динамических волн. В середине (тт. 10, 12) он точно выполняет авторские нюансы, но акцентирует *h1* в заключительном аккорде, подчёркивая интонацию вдоха. Восходящее движение по звукам трезвучия *Des-dur* (т. 19) в его исполнении звучит радостно, однако не так призывно и восторженно, как у Мержанова.

В коде пианист убирает *staccatto*, придавая напевность аккордовому изложению, что соответствует его лирической трактовке первого танца.

Второй танец – лирический вальс. Его размеренное движение в темпе *andantino* на фоне выдержанного среднего голоса, который словно замер на малосекундовом интонировании, выполняющем функцию баса; скользят устремлённые вверх фигурации из шестнадцатых. Они логично переходят в октавные вопросительные возгласы, следующие один за другим, останавливаясь в каденции, где устанавливается тональность *C-dur* (тт. 1 – 8).

Отсутствующая тональная устойчивость в экспозиционном разделе сразу же уводит в мир фантазии, что совсем не логично, потому что ярко выраженный *C-dur* звучит в середине простой трехчастной формы (тт. 17 – 40). Здесь возникает атмосфера блестящего, экспрессивного вальса, его мелодическая линия, насыщенная тритоновыми попевками и хроматизмами, приобретает загадочно-таинственный характер. Сначала она повествует о чём-то утончённом (тт. 17, 18), затем грациозно шутит (тт. 19, 20) и в разделе *Piu mosso* (тт. 21 – 24) обрушивается утверждающими непререкаемыми интонациями. Они сплетаются в один узел из трех хроматических линий. После буквального повторения этого раздела возникает стремительное *allegretto*, здесь знакомые мотивы

вовлекаются в водоворот фантастического, вальсообразного движения (тт. 33 – 40). Акцентировка, обозначающая синкопы, модифицирует вопросительные окончания фраз в утвердительные (тт. 34 – 36).

Постоянная смена темпа и динамики, огромные скачки из регистра в регистр воссоздают черты стремительного танца фантастических героев.

В репризе снова возникают очертания плавного вальса, который, словно растворяясь, уводит в неведомый мир. Арпеджио долгожданной тоники *G-dur* как бы приостанавливает это призрачное «действие».

Второй танец в интерпретации В. Мержанова воспринимается как лирический вальс танцующих эльфов, с мягкими восклицаниями октав в верхнем регистре, к которым подводят нежные, легкие фигурации шестнадцатых. Пианист делает замедление в конце каждого предложения начального периода.

В начале середины В. Мержанов подчёркивает контраст между разделами простой трехчастной формы, нюансом *f*, ускоренным темпом, грациозным звучанием острого *staccatto* прыгающих в разном направлении октав. Не отступая от авторских указаний, он играет раздел *piumosso* (в тт. 21 – 24, 29 – 32). *Allegretto* в его исполнении приобретает утвердительный характер, благодаря выделенным акцентам в тт. 34, 36, а затем на аккордах первой доли каждого такта. Реприза снова вносит лирическое настроение с истаивающей звучностью в конце.

Интерпретация В. Ашкенази не менее интересна, хотя отмечена отступлениями от авторского текста. Прежде всего это касается динамики.

Первую часть танца пианист исполняет *mf*, тщательно выигрывая каждый звук фигурации и таким образом утяжеляя её перед вопросительной октавной интонацией. После небольшого замедления в конце первого предложения второе звучит без изменений.

В. Ашкенази не подчёркивает контраст между разделами простой трехчастной формы, начиная середину на том же нюансе, в том же темпе, продолжая своё лирическое высказывание в облике фантастического вальса. Динамический и темповый контраст вносят только разделы *piumosso*. В *Allegretto* он несколько сдерживает темп и акцентированные на сильной доле, на *f* аккорды звучат не так напористо, как у В. Мержанова.

В репризе В. Ашкенази буквально пропевает фигурации шестнадцатыми, облегчая их звучание перед вопросительной интонацией, в которой на первом звуке участвует квартовый септаккорд, исполняемый на *p*, он звучит таинственно, завораживающе.

Подобно В. Мержанову, в конце пианист уводит звучность на *pp*. Неторопливо разложенное арпеджио последнего аккорда звучит как своеобразное резюме. В целом прочтение В. Ашкенази отличается более лирической трактовкой вальса, чему способствуют сглаживание контраста между разделами, попытка объединить повторяющиеся фразы в крупные построения.

Третья часть цикла образует яркий контраст стремительностью движения, жизнерадостным, шуточным характером. Сочетание грациозной шутки и назидательности выражается в стремительных спусках и подъёмах мелодии шестнадцатыми и остановками на акцентированных, альтерированных аккордах (тт. 1 – 4). Синкопированный ритм аккомпанемента, октавные скачки баса активизируют и без того стремительный полёт фантазии. Таинственная мелодия, словно растворяясь в конце, завершает первую часть танца (тт. 9 – 12).

Середина (тт. 13 – 30) поражает своей красочностью, она загадочная, несёт черты таинственности благодаря расцвечивающим музыкальную ткань хроматизмам, резким тональным сопоставлениям, охвату крайних регистров. Это неистовая пляска добрых фантастических существ, заражающих весельем и озорством окружающий мир.

В динамической репризе основной тематический элемент раскрашивается разными тональными и тембральными красками. Согласно авторской ремарке *quasi campanelli* она воспроизводит звучание волшебных колокольчиков, постепенно звучность замирает в высочайшем регистре, и кажется, будто танцующие растворились в пространстве. Снова возникает генеральная пауза, после которой два такта *a tempo* возвращают в реальность, завершая цикл светлым, утвердительным *C-dur*.

Исполнение В. Мержановым третьего танца отличается радостным, скерцозным характером, что заложено в его тексте. Равно как и в первом танце, пианист играет в ускоренном темпе (вместо *allegretto – vivo*), с подчёркнуто яркими акцентами в тт. 2, 6. Изначально он начинает *mf* вместо *p*, и динамический контраст возникает только на грани 10 – 11 тактов, где перенесённый октавой выше тематизм начала середины звучит на *p*, в хрустальном верхнем регистре. Далее нисходящие и восходящие терцовые линии верхних голосов с пунктирами и акцентами на слабую долю в ускоренном темпе звучат хаотично и, начиная с т. 17, выливаются в хроматизированные, восходящие фигурации, повторяющиеся в ускоренном темпе. Возрастающее напряжение

закономерно разрешается в репризе. В. Мержанов ещё более подчеркивает оптимистический тонус этой миниатюры с помощью ускоренного темпа и авторского нюанса *f*, замедляя в т. 30, перед фермой.

Трактровка В. Ашкенази в корне отличается от мержановской. Не утрачивая своей скерцозной направленности, танец сочетает в себе грациозность и непреложность высказывания, изящество и фантастические наложения диссонирующих терцовых взлётов и падений. Всё это прочитывается благодаря темпу *allegretto*, точным исполнением каждого штриха, акцента, паузы и нюанса.

Покоряет своим изяществом начало середины с контрастом динамики и регистров. Если у В. Мержанова терцовые наложения вызывают ощущения хаоса, то у В. Ашкенази их пропевание в умеренном темпе воспринимается как появление чего-то необычного, непредсказуемого, связанного с миром фантастики.

Неторопливое исполнение репризы с точной акцентировкой позволяет сравнить верхний регистр фортепиано со звучанием колокольчиков, что соответствует авторскому указанию *quasi campanelli*. Это даёт возможность подчеркнуть выразительность каждого регистра, выделить пикантность гармонических и мелодических оборотов.

Прочтение третьего танца В. Ашкенази представляется более убедительным.

Три фантастических танца отзеркаливают полет воображения юного Д. Шостаковича. Он создаёт светлые, добрые и в то же время таинственные образы, мастерски сочетая простоту, изысканность и грациозность. У композитора мир фантастики помещен в атмосферу света и радости, что привлекает к этому опусу внимание исполнителей самых разных возрастов и рангов.

УДК 783.6

*Л. Э. Павловская,
г. Луганск*

ПРАВОСЛАВНАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ ЛУГАНСКЕ

В начале XX века вся церковная жизнь оказалась в сложных условиях. С приходом к власти большевиков для церкви началось время гонений.

Богоборческая власть объявила церковь «пережитком прошлого» и объявила ей беспощадную войну, принесшую огромные страдания верующему народу. Кроме террора и подрыва экономических устоев церкви советская власть использовала и разжигала внутрицерковные противоречия. При поддержке власти раскольнические объединения смогли захватить многие приходы. Власти, расчленив церковь на части, приступили к ее уничтожению.

Многие храмы стали использоваться как склады, клубы, воинские части, сельские дома, мастерские, некоторые закрывались и от времени разрушались. Многие памятники архитектуры, которые представляли духовную и культурную ценность, были варварски взорваны. В Луганске 20 – 30-х годов остались лишь единицы действующих храмов.

В 1991 году началось возрождение церковной жизни на Луганской земле. Во вновь образованной епархии правящим архиереем остался владыка Иоанникий (Кобзев). Его трудами стала возрождаться монашеская жизнь в епархии, строятся новые храмы. В современном Луганске действует 55 храмов [7].

На современном этапе возрождение церковной жизни и, как следствие, возрождение церковного пения на приходах, в обителях и духовных школах идет постепенно. Появляются новые церковные композиторы и регенты. Среди них можно отметить: архимандрита Матфея (Мормыля), диакона Сергея Трубачёва (сочинения, гармонизации распевов в монастырском стиле), архиепископа Ионафана (Елецких), архиепископа Илариона (Алфеева), игумена Силуана (Туманова), Юрия Толстокулакова, игумена Романа (Подлубняк). Причем среди регентов профессиональных и любительских хоров чаще встречаются женщины. Активность женского состава перешла из исполнителей не только в регента, но и в композиторов духовной музыки: Ирина Денисова, Наталья Колесниченко и др.

Архимандрит Матфей (в миру **Лев Васильевич Мормыль**, 1938 – 2009) – священнослужитель Русской православной церкви, церковный композитор, аранжировщик, заслуженный профессор, кандидат богословия, член Синодальной богослужебной комиссии. Многие годы нёс послушание главного регента Свято-Троицкой Сергиевой лавры.

Родился о. Матфей 5 марта 1938 года на Северном Кавказе, в бывшей Терской области, в казачьей станице Архонская под Владикавказом, в

благочестивой семье потомственных певчих. По воспоминаниям о. Матфея, он представлял уже четвертое поколение певчих в своем роду.

Религиозное, церковное воспитание о. Матфей получил в семье. В возрасте семи лет он уже прислуживал в алтаре и начал петь на клиросе. Сильное впечатление произвело на него пение слепых певчих из хора станичной церкви. Еще до поступления в семинарию Лев был назначен псаломщиком, и этот год при храме дал ему теоретическую богослужебную основу, очень пригодившуюся затем во время учебы.

В 1956 г. Лев поступает в Ставропольскую духовную семинарию, где в классе церковного пения В. П. Пестрицкого – регента, знатока и любителя обиходных мелодий получает специальные музыкальные знания, осваивает клиросный репертуар, приобретает профессиональные навыки и первый опыт управления хором. Здесь формируется и названный им впоследствии очень важным навык «работать, готовить стихиры, расписывать, пропевать». Во время обучения в семинарии Лев Мормыль несет послушания псаломщика и регента левого клироса в Никольском храме г. Ессентуки и там встречается с известным на Северном Кавказе регентом дьяконом Павлом Звоником. По воспоминаниям о. Матфея, его привлекала «не система дирижирования, не техника, а необыкновенная церковная распевность», что, несомненно, повлияло на формирование его собственного регентского стиля.

С 1959 по 1963 год обучался в Московской духовной академии.

Летом 1961 года принимается послушником в Троице-Сергиеву лавру и назначается уставщиком и старшим регентом монастырского хора.

С 1961 года – уставщик и старший регент хора Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, руководитель объединённого хора Свято-Троицкой Сергиевой Лавры и Московских духовных академии и семинарии.

В декабре 1962 года пострижен в монашество с именем Матфей в честь апостола и евангелиста Матфея. В 1963 году рукоположен во иеродиакона, а в 1964 – во иеромонаха.

В 1963 году успешно защитил кандидатскую диссертацию на тему: «Воскресение Христово в изложении русских богословов-апологетов». С 1963 по 2005 год – преподаватель МДАиС и регентской школы (Церковный устав, Священное писание Ветхого и Нового Завета и Литургики).

В 1968 году возведён в сан игумена, а в 1971 – в сан архимандрита.

С 1969 по 1974 год – преподаватель регентского класса. В марте 1984 года присвоено звание доцента. В январе 1988 года утверждён в звании профессора. В 2004 году ему присвоено звание заслуженного профессора Московской духовной академии.

Скончался в 2009 году, похоронен за алтарем Церкви Св. Духа в Троице-Сергиевой лавре.

Особой его заслугой является создание и распространение особой культуры пения больших мужских церковных хоров, воспитание и раскрытие певческого таланта у десятков тысяч семинаристов, ставших священнослужителями Русской православной церкви. Как церковный композитор создал ряд новых литургических песнопений, в том числе приуроченных к знаменательным датам истории Русской православной церкви:

- Установлению празднования Всем Святым, в земле Российской просиявшим (1963);
- 50-летию восстановления Патриаршества в Русской православной церкви (1967);
- 1000-летию Крещения Руси (1988 – 1989);
- 2000-летию христианства (2000).

Как литургист и канонист (уставщик) участвовал в подготовке некоторых поместных соборов РПЦ и составлении служб (богослужебных текстов) новопрославленным святым. Награжден орденами и грамотами [8].

На сегодняшний день во время богослужения в храмах Луганска исполняются следующие его произведения: Первый и второй антифон на литургии, Великая ектения, стихира «Се Жених», стихира Русским святым «Земле Русская», а также обработки, переложения и гармонизации различных распевов: «Величит душа» московского распева, Предначинательный псалом Д. Аллеманова в переложении для мужского хора.

Сергей Зосимович Трубочёв (26 марта 1919 года, село Подосиновец Великоустюжского уезда Северо-Двинской губернии, ныне Подосиновского района Кировской области – 25 октября 1995 года, Сергиев Посад, Московская область) – советский дирижёр, педагог, церковный композитор, православный регент, диакон Русской православной церкви. Заслуженный деятель искусств Карельской ССР (1957).

Сергей Зосимович Трубачёв родился в семье священнослужителя. Помогая отцу, Сергей с юных лет пел в церковном хоре и прислуживал за богослужениями в алтаре.

В 1926 году вместе с отцом он совершил паломническую поездку в Саровскую обитель и Дивеево на празднование обретения мощей преподобного Серафима. Эта поездка оставила в душе мальчика неизгладимый след.

В 1932 году семья репрессированного протоиерея Зосимы поселилась у родственников в Сергиевом Посаде, и с тех пор вся жизнь Сергея Трубачёва была неразрывно связана с этой твердыней русского православия. Здесь в годы учёбы началась его дирижёрская деятельность. Он руководил созданным при оптико-механическом заводе хором, выступления которого были вполне на профессиональном уровне.

В 1937 году поступил в Музыкальное училище имени Гнесиных по классу фортепиано, но учёба была прервана на 3-м курсе в связи с призывом его в Красную Армию в 1940 году и в дальнейшем войной. Участвовал в советско-финской войне, а во время Великой Отечественной войны воевал артиллеристом на Белорусском фронте. Был награждён орденами и медалями «За отвагу», «За взятие Кёнигсберга» и орденом Красной Звезды. Позднее был награждён орденом Отечественной войны 2-й степени и «знаком Почёта», медалями «За победу над фашистской Германией» и «За победу над Японией».

В 1946 году Сергей Трубачёв продолжил прерванное обучение и был зачислен сразу на 2-й курс историко-теоретического и композиторского факультета Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, который окончил с отличием в 1950 году. В 1954 году, также с отличием, окончил оперно-симфоническое отделение Московской государственной консерватории (по классу профессора А. В. Гаука). После окончания консерватории в 1955 году был приглашён на работу главным дирижёром симфонического оркестра Карельского радио и телевидения. Сергей Трубачёв возглавлял Карельское отделение Хорового общества, под его руководством была создана Петрозаводская народная хоровая капелла. С различными музыкальными коллективами он осуществил фондовые записи произведений карельских композиторов.

В 1961 году С. З. Трубачёв возвратился в Москву и начал вести преподавательскую деятельность на кафедре оркестрового дирижирования в Государственном музыкально-педагогическом институте имени

Гнесиных, а в 1967 году был назначен заведующим этой кафедрой. В 1973 году ему было присвоено учёное звание доцента. За годы преподавания он воспитал многих оркестровых дирижеров, внёс ценный вклад в теоретическое обобщение педагогического опыта. Ему принадлежит целый ряд статей, посвящённых дирижёрскому мастерству, теории и истории дирижёрского искусства, а также учебных программ и методических пособий по дирижированию.

В 1980 году Сергей Трубачёв завершил музыкально-педагогическую деятельность, вышел на пенсию и поселился в Сергиевом Посаде рядом с Троице-Сергиевой Лаврой. Как человек глубоко верующий и больше не связанный служебным положением, но переживший и помнящий страшные гонения на церковь, он только теперь смог свободно реализовать свои музыкальные способности и дарования и внести достойный вклад в церковную музыкальную сокровищницу.

Особым желанием Сергея Зосимовича было, следуя примеру отца, послужить в священном сане. В 1995 году он подал прошение Святейшему Патриарху Алексию о рукоположении его во диакона. Указом Святейшего Патриарха Алексия II диакон Сергей Трубачёв был определён «к служению в Троице-Сергиевой Лавре и её скитах сверхштатным диаконом».

25 октября 1995 года о. Сергей скончался от обширного инфаркта миокарда. На отпевании руководство хорами – лаврским, академическим и Регентской школы – осуществлял архимандрит Матфей (Мормыль). Погребён диакон Сергей на сергиевопосадском «новом» кладбище близ села Благовещенского.

В нотной библиотеке церковных хоров нашей епархии имеются и исполняются следующие произведения: «Хвалите имя Господне», гармонизация афонского распева в редакции для смешанного и для мужского хора; «Милость мира», гармонизация знаменного распева в редакции для смешанного и двухголосного мужского хора; «Херувимская песнь» для женского трио; «Свете тихий» валаамского напева в гармонизации для мужского хора; тропарь Пасхи для смешанного хора.

Архиепископ Ионафан (в миру Анатолий Иванович Елецких) – автор многочисленных музыкально-духовных сочинений и обработок (более 1600 страниц нотного текста). Издательство «Музыкальная Украина» опубликовало его нотные сборники: «Христос рождается», «Степенные антифоны утрени», «Православные церковные песнопения». Впервые

использовал для написания литургической православной музыки сегменты древних западных григорианских хоралов («Литургия Мира»), а также евангелическо-лютеранский хорал (песни причастников с его же словами). Камерный хор «Киев» под управлением известного дирижёра Николая Гобдыча исполнил и выпустил компакт-диск со звукозаписью «Литургии Мира». Некоторые духовно-музыкальные сочинения архиепископа Ионафана были опубликованы и записаны на компакт-диски в зарубежных странах и вошли в сокровищницу классических духовных песнопений Православной церкви («Степенные антифоны древних напев», «Чертог Твой», «Плотию уснув», «Ныне силы небесные»). Автор «Гласовой литургии», в основу которой положены обиходные напевы церковного осьмогласия, и «Чернобыльской литургии», посвященной памяти героев-ликвидаторов последствий чернобыльской атомной техногенной катастрофы на Украине.

Владыке принадлежат три опыта переложения на русский язык (в том числе метроритмическое) Великого покаянного канона Андрея Критского, «Толковый путеводитель по Божественной литургии» – учебное общеобразовательное пособие с обширным историко-богословским комментарием и изложением молитвословий Евхаристии на русском и украинском языках.

Музыкально-исследовательскую деятельность архиепископа Ионафана дополняет кропотливый поиск малоизвестных духовных сочинений послереволюционного периода и украинских монодий XVI – XIV столетий, целью которого является сохранение духовного наследия великой православной славянской культуры. Также Владыка трудится над книгой, которую намерен представить Ученому Совету Академии на соискание степени магистра богословия, в основе которой описание и анализ найденных архиепископом Ионафаном двадцати больших неизвестных церковно-музыкальных хоровых акапельных сочинений русского церковного композитора В. Фатеева, ученика Римского-Корсакова. Сочинения датированы периодом от 1916 г. до конца 40-х годов XX столетия.

Научно-литературная деятельность архиепископа Ионафана представлена кандидатской диссертацией, в которой прослежена жизнь и труды византийского поборника православного иконопочитания IX столетия преп. Феодора Студита, переводами на русский язык чинопоследований Божественной Литургии св. Иоанна Златоуста,

св. Василия Великого, песнопений из Октоиха св. Иоанна Дамаскина, стихами на религиозную тематику. Он – автор богословских статей, которые публиковались в церковной печати на Украине и в некоторых зарубежных журналах. В 2003 году архиепископ завершил пятилетний труд по переложению на русский язык обширной духовной поэмы VII века – Покаянного Великого Канона св. Андрея Критского в четырёх литературных версиях (проза, стихи).

К 55-летию архиепископа Ионафана издательство Херсонского государственного университета выпустило обширный нотный сборник его духовно-музыкальных сочинений, который автор благодарно посвятил своему духовному наставнику и попечителю, Предстоятелю Украинской православной церкви Блаженнейшему Митрополиту Киевскому и всея Украины Владимиру.

В течение более десяти лет архиепископ Ионафан исполнял церковное служение на разных епископских кафедрах, одновременно был управляющим делами УПЦ, членом жюри Международного фестиваля церковной музыки в г. Хайнувка (Польша). Открыл и возглавил в Сумской области знаменитую Глинскую Пустынь, а позднее – Сумское пастырско-богословское училище. Награжден орденами [4].

Многие произведения разучиваются и включаются в исполнение за богослужением: «Плотию уснув», «Чертог Твой», «Великая ектения», Первый антифон на Литургии, переложение для смешанного хора, Грузинская «Херувимская» в изложении для смешанного хора, «Херувимская» для смешанного хора [3].

В репертуар хоров как концертные и произведения для сопровождения богослужения включаются произведения Ирины Денисовой (монахини Иулиании) – дирижёр, композитор, лауреат многочисленных фестивалей, автор более 150 песнопений и гармонизаций, старший регент Праздничного хора Минского Свято-Елисаветинского монастыря. Вырастила троих детей, получила признание в мире музыки. В ноябре 2007 года стала послушницей, а затем приняла монашеский постриг с именем Иулиания в Минском Свято-Елисаветинском монастыре. О ней сняты фильмы «Регент» и «Инокния» [1]. Изданы сборники песнопений «Всеумиленное пение», Собрание песнопений в двух томах, в которые вошли уже всем известные и исполняемые произведения: «Иже херувимы», «Трисвятое», Великие и Сугубые ектении, «Единородный Сыне», «Во царствии Твоем» на тему С. В. Рахманинова, «Милость мира»,

«Достойно есть», «Пение всеумиленное», «Со всякою скорбию» и многие другие [1].

Большой интерес для исполнения представляют произведения Геннадия Лапаева [5; 6], Ивана Валяева, Владимира Файнера и других. Все произведения различной исполнительской сложности, написаны для разного состава исполнителей.

Произведения многих современных авторов отличаются красочностью, использованием неклассических гармонических созвучий, различных технических приемов, разных видов хоровой фактуры. Все это требует от исполнителей определенной подготовленности. Наряду с клиросными хорами существуют профессиональные или полупрофессиональные церковные коллективы, в которых певчие имеют среднее или высшее музыкальное образование. В Луганске действует Богословский университет, который готовит будущих священнослужителей и уставщиков. Для подготовки певчих и руководителей церковного хора открыта специализация «регент» в Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского, где можно получить не только музыкальное образование, но и основы богослужебных знаний. На данном этапе развития церковно-певческого искусства хоровые коллективы не только принимают участие в богослужениях, но и показывают своё исполнительское мастерство на концертах духовной музыки и музыкальных фестивалях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисова И. Пение всеумиленное. Нотный сборник православных песнопений / И. Денисова. – Минск : Свято-Елисаветинский монастырь, 2005. – 100 с.
2. Денисова И. Собрание песнопений : в VI ч. Ч. I. Литургия / И. Денисова. – Минск : Свято-Елисаветинский монастырь, 2015. – 103 с.
3. Елецких И. Херувимская песнь [Электронный ресурс] / И. Елецких. – Режим доступа : <http://bogoglasnik.ru/board/5-1-0-113>
4. Елецких И. Пойте Богу разумно [Электронный ресурс] / И. Елецких. – Режим доступа : <http://ikliros.com/category/kompozitorraspev-obrabotka/ionafan-eletskikh-arkhiiepiskop?page=2>
5. Лапаев Г. Несложные песнопения Божественной Литургии : брошюра / Г. Лапаев. – М. : Православный Центр «Живоносный источник», 2001. – 88 с.

6. Лапаев Г. Всенощное бдение : нотный сборник / Г. Лапаев ; под ред. Г. Лапаева. – М. : Православный Центр «Живоносный источник», 2000. – 68 с.

7. Луганская епархия / авт. кол. : Сумишин Ю. С., Корнеев Е. С., Брель Я. М., Кравченко А. Н. – Луганск : Максим, 2011. – 600 с. : ил.

УДК 78.071.2

*С. А. Семёнова,
г. Луганск*

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ОТЗЕРКАЛИВАНИЕ
ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЯ НА ПРИМЕРЕ
ПРОЧТЕНИЯ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «ЛЮБОВЬ И ЖИЗНЬ
ЖЕНЩИНЫ» Р. ШУМАНА НА СТИХИ А. ШАМИССО
ПЕВИЦАМИ XX ВЕКА Л. ЛЕМАН, В. ИВАНОВОЙ
И Е. ОБРАЗЦОВОЙ**

Вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана на стихи А. Шамиссо привлекает внимание многих известных исполнителей XX столетия, тем не менее избранный в работе аспект остался не затронутым в музыкологии, что мотивировало её **актуальность**. Особый интерес вызывают прочтения Л. Леман, В. Ивановой, Е. Образцовой, представляющих разные школы и поколения певцов.

Предмет исследования – вокальный цикл Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» на стихи А. Шамиссо, **объект** – проблема интерпретации вокального цикла композиторов-романтиков на примере шумановского наследия исполнителями XX века.

Теоретическая основа работы опирается на исследования Д. Житомирского, С. Скребкова, Ю. Хохлова, Г. Газбурга, В. Москаленко и других музыкологов.

Впервые в работе представлен исполнительский анализ известного вокального цикла Р. Шумана в разных трактовках, что позволяет использовать её в курсе интерпретации, а также во время подготовки сочинения к исполнению.

Вокальное творчество Шумана имеет яркую и богатую образно-эмоциональную сферу. Это вызвало к жизни совершенно несходные исполнительские трактовки, что выражается прежде всего в различиях подходов к темпам, нюансировке, штрихам, артикуляции, тембровой

палитре, обусловленным индивидуальностью каждой великой певицы, богатством и глубиной их внутреннего мира.

Три первые песни играют экспозиционную роль в драматургии сочинения. В первой «Взор его при встрече» Л. Леман не отходит от авторского текста, подчёркивая нежность зарождающегося чувства. Тем не менее в тт. 5 – 10 наблюдается небольшая динамическая волна от *p* к *mf* с *ritenuto*, не обозначенным Шуманом, после чего раздел *a tempo* также звучит в замедленном движении, погружая слушателя в размышления о возлюбленном. В фортепианном сопровождении Б. Вальтера отступление от шумановского *pp* свидетельствует о яркости чувства героини. Последние четыре такта пианист играет *pp* вместо *p*, создавая эффект театрального удаления героя после произнесённого монолога.

В. Иванова исполняет песню в более замедленном темпе, погружаясь в эмоциональную одноплановость, чему способствует отсутствие выписанных Шуманом *ritardando*. Состояние томления передаёт не указанное композитором *portamento* на нисходящих скачках, которое допускает певица. Всё это погружает в атмосферу постижения незнакомого ранее чувства влюблённости.

В интерпретации Е. Образцовой больше трепетности, мелодия, исполняемая *legato*, способствует объединению мелких фраз в более крупные построения.

Во второй песне «Он прекрасней всех на свете» Л. Леман, в отличие от В. Ивановой и Е. Образцовой, поёт первую часть более подвижно, таким образом передавая волнение и душевное тепло. А замедление и усиление звука в конце фразы подчёркивает её сравнение возлюбленного с недостижимой звездой. Подобное прочтение поддерживает партия фортепиано в исполнении Б. Вальтера. В завершении романса все голоса фактуры «одеты» в тембры симфонического оркестра.

Природа голоса В. Ивановой с его лёгкостью и полётностью, мягкие «приседания» на нисходящих скачках, филигранные *gruppetto* с распеванием каждого звука придают её трактовке состояние душевного трепета, устремлённости навстречу счастью.

Интерпретация Е. Образцовой заметно отличается от исполнения Л. Леман и В. Ивановой. Поражает экспрессия в её голосе. Кажется, что чувство любви обрело крылья. Здесь, как и в предыдущей песне, мелкие фразы объединяются в более масштабные структуры. В середине певица сдерживает темп, вместо *mf* начинает на *p*, подчёркивая смену лада и,

таким образом, уходит от былой восторженности в мир мечты, а во второй середине, изменив авторский нюанс *p* на *f*, героиня убеждает себя, что она «достойнейшая», но в отклонениях, как в глубине души, таится сомнение.

Интересны различия романса «Не знаю, верить ли счастью» Л. Леман и Е. Образцовой, связанные с нюансировкой и темповой драматургией, а также разными штрихами. В начальном периоде обострение пунктира придаёт экспрессию пению Л. Леман. Замедление в конце до авторского указания сосредоточивает внимание на словах «сделал счастливой меня». В середине в разделе *a tempo* она также замедляет темп, словно видит себя во сне, пока не веря своему счастью, которое считает призраком, а реприза звучит в ускоренном темпе, передавая ещё большее волнение героини. Заключительное же построение вокалистка поёт очень медленно, распевая каждый звук мелодии, ставя под сомнение обретенное ею счастье и полагая, что это «всё только сон».

Трактовка Е. Образцовой в высшей степени оригинальна. Первый раздел романса звучит в более сдержанном темпе на *p*, вместо авторского *f*, с применением штриха *staccato* с замедлением в конце первого предложения в тт. 6–7 аналогично В. Ивановой. Её героиня не верит своему счастью. Лёгкость в исполнении форшлага в т. 11 выражает радость случившегося: любимый избрал «меж всеми» именно её.

Уже в первой фразе В. Иванова делает акцент на слове «счастье» и замедляет вторую, указывая на противоречие в душе героини – счастье и сомнение в его обретении. В тт. 30–35 певица подчёркивает призрачность своей радости, замедляет перед *ritardando*.

Песни «Колечко золотое», «Милые сёстры, сбудется скоро», «Милый друг, смущён ты» и «Нежно прильни ты к сердцу» – кульминация в развитии любовного чувства героини.

В четвёртой части, в отличие от Л. Леман, которая строго соблюдает точность авторского текста за исключением последних 2-х тактов (тт. 39–40), где берёт дыхание и с помощью замедления перед словами «вся любовь моя», вкладывает в них смысл своей жизни, исполнение В. Ивановой воспринимается как островок безмятежного счастья. Слушатель погружается в эту атмосферу с первых же тактов.

После изначально ускоренного темпа во второй середине, выражающего душевный порыв героини и готовность отдать любимому жизнь, реприза снова погружает в состояние умиротворения с большим

замедлением в конце, которого нет в авторском тексте. Оно подчёркивает, что всё бытие женщины заключается в её любимом.

Исполнение Е. Образцовой представляется наиболее оригинальным. Она поёт несколько подвижнее, объединяя все звуки *legato*, укрупняя построения и выражая одну мысль – наслаждение взаимным чувством любви. Это подчёркивает напевность интонирования больших интервалов. Необычайно выразительна средняя часть. Певица интерпретирует её в более подвижном темпе, нежели В. Иванова, передавая страстный порыв и готовность к самопожертвованию.

Следующая песня «Милые сёстры, сбудется скоро» проносится перед нами словно поток, который уносит все печали в прошлое и дарит много счастья и радостных мгновений. Л. Леман исполняет её ярко, эмоционально. Но уже в среднем вокалистка несколько сдерживает движение, *gruppetto* распевает более широко, обращаясь к любимому с особой нежностью.

Песня в исполнении В. Ивановой создаёт впечатление, будто героиня, окрылённая любовью, летит к своему счастью. Голос вокалистки звучит легко, грациозно скользя по мелодическим вершинам. В середине (тт. 27 – 35) её речь становится взволнованной, замедляется темп, особенно на словах «судьбу мою». Завершение репризы она также интонирует в замедленном темпе, как бы любуясь сопоставлением *B-dur – Ges-dur*, подчёркивая новый период своей жизни, освящённый любовью.

Интерпретация этой песни Е. Образцовой очень привлекательна. Она исполняет её экспрессивно, делая не указанное автором замедление в окончаниях первой фразы (тт. 6, 22). Она меняет нюансировку в т. 35 на звуке *f2* на *ff* вместо *p*, выражая готовность отдать любимому всю свою нежность. Маршевая постлюдия продолжает смысл сказанного: героиня входит в новую жизнь.

Шестая песня «Милый друг, смущен ты» открывает любимому тайну, которая станет новой жизнью. Л. Леман погружает нас в мир любовного томления, делая *portamento* на нисходящих уменьшенных квартах в тт. 2, 5, 12, 15, желая подчеркнуть разнообразную гамму чувств героини: печаль, блаженство, восторг.

Начиная с середины в *C-dur* она немного ускоряет темп, предваряя авторскую ремарку *Lebhafter*, предвосхищая содержание текста, связанного с любовной страстью, и последнюю фразу раздела исполняет

более широко (т. 41). В репризе большое замедление в последнем мотиве на словах «твой облик» как бы сохраняет его в своём сердце.

Е. Образцова поёт крайние разделы на нюансе *tr* эмоционально однопланово, передавая состояние незыблемости счастья. Она сохраняет тот же темп в начале середины в тт. 25 – 29 на фоне мягкой пульсации терций в фортепианном сопровождении и выразительного баса в исполнении В. Чачавы. Начиная с т. 35 исполнительница постепенно ускоряет темп, сопрягая его с *crescendo* перед кульминацией в тт. 37 – 38. Заключительную реплику вокалистка произносит почти шёпотом с большим замедлением, придающим значимость каждому слову, звуку и аккорду.

Песня «Нежно прильни ты к сердцу» передаёт счастье женщины, ожидающей рождения младенца. Её исполнение Л. Леман, допускающей незначительные отклонения от авторских темпов и агогики, наполнено радостью и теплом.

Трактовка В. Ивановой отличается ускоренным темпом, и благодаря отсутствию замедления в тт. 16 – 17 сглаживается контраст с *presto*, представляя песню в облике быстрого восторженного марша.

Е. Образцова исполняет седьмую песню в сдержанном темпе, любуясь каждым изгибом совершенной мелодии, погружаясь в нахлынувшее счастье. Она выделяет окончания фраз, а в конце первого куплета замедляет на словах «его ласкать», подчёркивая, что всеобъемлющее чувство любви теперь принадлежит ребёнку.

И наконец, заключительная песня «Ты в первый раз наносишь мне удар» погружает в трагическую сферу, обусловленную смертью возлюбленного. Мрачные черты исполнению Л. Леман придаёт очень медленный темп, с обострённым пунктиром в конце тт. 2, 5. В голосе вокалистки выражена душевная боль, безысходность, связанные с потерей любимого. Замедление на повторении звука *cis1* в т. 16 подчёркивает семантику слов «лишь прошлому внимаю я».

Интерпретация Е. Образцовой более драматична. Присущая ей тенденция объединения отдельных фраз в единую линию, смягчённые пунктиры вызывают ассоциации с заупокойной молитвой, полной трагизма.

Таким образом, в результате исследования можно констатировать, что прочтение цикла «Любовь и жизнь женщины» отзеркаливает

индивидуальный подход к авторскому тексту каждой исполнительницы, однако наиболее убедительным представляется прочтение Е. Образцовой.

УДК 785.11:784.66

*Т. И. Теремова,
г. Луганск*

**«РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ДЕРЖИТЕ ШАГ!»:
К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА**

Современный молодой человек не всегда может понять то или иное произведение, созданное десятилетиями или столетиями ранее. Например, песня «Маленький трубач» (слова С. Крылова, музыка С. Никитина), созданная в 60-х годах XX века, воспринималась современниками совершенно естественно. Но сейчас некоторые слова могут быть непонятными:

И встал трубач в дыму и пламени,
К губам трубу свою прижал.
И за трубой весь полк израненный
Запел «Интернационал».
И полк пошёл за трубачом,
Обыкновенным трубачом.

Что такое «Интернационал»? Почему он поднимал людей в бой? В Советском Союзе любой школьник мог ответить: «„Интернационал” – это революционная песня». К нам она пришла из Франции. Её авторами являются Эжен Потье и Пьер Дегейтер (Дежейтер). С русским текстом Аркадия Коца эта песня до 1944 года была гимном СССР, а затем стала гимном Коммунистической партии Советского Союза.

После распада СССР жанр революционной песни стал исчезать из музыкального обихода. И даже то, что 70 лет называлось Великой Октябрьской социалистической революцией, вот уже четверть века стыдливо называют Октябрьским переворотом. Однако нельзя недооценивать роль жанра революционной песни, отразившей этапы освободительного движения в России. Так, Т. Попова отмечает: «В революционный песенный репертуар нашего народа вошли некоторые песни, сложенные декабристами, лучшие песни революционной разночинной интеллигенции 60 – 80-х годов, наконец, массовые

революционные рабочие песни 1890-х и 1900-х годов, а также песни революции 1905 года» [3, с. 190]. С революционной песней большевики совершили и Октябрьскую революцию 1917 года. Напевы рабочей революционной песни оказали заметное влияние на первые народные песни советского времени, созданные в годы гражданской войны, и на многие массовые песни советских композиторов.

Жанр революционной песни является международным и даже имеет общие черты мелодики и ритмики, такие как: маршеобразность, пунктирный ритм, призывные восходящие квартовые интонации, «ясная очерченность мелодических контуров, напряженная целеустремленность развития, ритмическая четкость» [Там же, с. 198], строгая логика ладотонального развертывания, лаконичность изложения музыкальной мысли. Кроме «Интернационала», широкое распространение получила французская «Марсельеза» (музыка Руже де Лиля, русский текст «Отречемся от старого мира» создан П. Лавровым в 1875 году). Революционная «Марсельеза» является гимном Франции.

Первоначальный текст революционной песни «Варшавянка» 1831 года принадлежал французскому поэту К. Делавиню. Автором польского текста был социалист В. Свенцицкий, сочинивший слова на мелодию повстанческой песни 1863 года «Марш зуавов», находясь в тюремном заключении в 1878 – 1879 годах. На русский язык текст «Варшавянки» переведен соратником В. Ленина Г. Кржижановским в 1900 году («Вихри враждебные веют над нами»). В начале XX века песня приобрела международное звучание на разных европейских языках: немецком, чешском, болгарском, румынском и др.

Авторы большинства революционных песен известны, и всё же эти песни причисляют к народным, так как они живут в устной традиции. Многие песни декабристов получили в XIX веке широкое распространение среди солдат и городских мастеровых. Интересные варианты декабристских песен фольклористы находили в середине XX века в песенном быту уральских рабочих поселков. В 60 – 80-х годах XIX века создается множество подпольных революционных песен. Их творцами были революционеры-разночинцы, представители демократической интеллигенции, игравшие ведущую роль в развитии освободительного движения того времени. Это песни, воссоздающие величавые образы родины, могучей народной силы, проникнутые протестом против несправедливости существующих социальных порядков. Многие песни

рассказывают о трагических судьбах борцов, томящихся в тюрьмах и ссылках, гибнущих за правое дело. Период конца XIX – начала XX века стал вершиной развития русской революционной песни, в которой происходит сближение бытовой рабочей песни с поэзией профессиональных революционеров. Т. Попова отмечает: «Нередко стихи создавались на мелодии общеизвестных народных песен. Однако наряду с перетекстовками многие песни исполнялись и с художественно своеобразными, индивидуально неповторимыми мелодиями. Отталкиваясь от интонаций городской бытовой лирики, творцы этих песен выработали особые выразительные средства, стилевые приемы» [Там же, с. 192].

Не случайно тематическим материалом Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича, посвященной героическим событиям 1905 года, послужили революционные песни. Эта симфония была создана в 1957 году и сразу же получила повсеместное признание. О ней писали как о первом в русской музыке монументальном произведении, охваченном «единой и цельной историко-революционной концепцией» [1, с. 42].

Генрих Орлов в своем капитальном труде «Симфонии Шостаковича» так пишет о первых исполнениях Одиннадцатой симфонии: «Ее появление стало фактом не только художественной, но и политической жизни страны. Наряду с музыкальной, общая периодическая печать небывало широко откликнулась на это событие многочисленными сообщениями об авторских показах симфонии в Московском и Ленинградском союзах композиторов и о предстоящем первом исполнении, отзывах и развернутыми очерками» [2, с. 285]. И далее о музыке симфонии: «Воссоздавая обстановку и события первой русской революции, композитор обратился к мелодиям революционных песен русского пролетариата. Каждая из этих мелодий, бережно сохраняемых народной памятью, воскрешает целый мир осязаемых конкретных образов, высоких идей, благородных чувств, связанных с историей русского революционного движения. Их использованием в первую очередь определяются глубина и сила художественных образов симфонии, картинная отчетливость музыки» [Там же, с. 286].

Какие же песни, по мнению Д. Шостаковича, смогли отразить революционный дух эпохи? Какие именно революционные песни он выбрал в качестве главного тематического и образного материала?

В первой части как главную и побочную партии Шостакович использует старинные тюремные песни «Слушай!» (текст И. Гольц-Миллер, музыка П. Сокальского) и «Арестант» (слова Н. Огарёва).

Как дело измены, как совесть тирана,
Осенняя ночька черна...
Чернее той ночи встаёт из тумана
Видением мрачным тюрьма.
Кругом часовые шагают лениво,
В ночной тишине, то и знай,
Как стон, раздаётся протяжно, тоскливо:
– Слушай!..

(«Слушай!»)

Ночь темна, лови минуты,
Но стена тюрьмы крепка,
У ворот её замкнуты
Два железные замка...

(«Арестант»)

Россия 1905 года – это тюрьма народов, страна казарм, казематов, холодного равнодушия, фальшивого благолепия. Таков образ, созданный в I части симфонии, озаглавленной «Дворцовая площадь».

В музыке II части («9 января») с поражающей достоверностью переданы события Кровавого воскресенья. После звуковой картины расправы над беззащитными людьми внезапно наступает тишина, затем еле слышен молитвенный хорал и щемяще скорбный напев «Слушай!».

III часть («Вечная память») представляет собой траурное *Adagio*, основанное на теме пролетарского реквиема «Вы жертвою пали» (слова А. Архангельского).

Вы жертвою пали в борьбе роковой,
Любви беззаветной к народу,
Вы отдали всё, что могли, за него,
За жизнь его, честь и свободу.

В среднем разделе к суровой поступи траурного марша присоединяются широкие мелодические обороты вольнолюбивых, полных внутренней силы и энергии песен «Славное море – священный Байкал» и «Смело, товарищи, в ногу» (слова Л. Радина).

Славное море – священный Байкал,

Славный корабль – омулёвая бочка.

Эй, баргузин, пошевеливай вал, –

Молодцу плыть недалёчко.

Долго я тяжкие цепи влачил,

Долго бродил я в горах Акатуя,

Старый товарищ бежать пособил,

Ожил я, волю почуя.

(«Байкал»)

Смело, товарищи, в ногу!

Духом окрепнем в борьбе.

В царство свободы дорогу

Грудью проложим себе.

(«Смело, товарищи, в ногу!»)

Г. Орлов пишет: «Такое „срастание”, нанизывание (контаминация) мелодий разных песен на основе их интонационно-ритмического сходства – одна из важнейших закономерностей русского народного песнетворчества. Ее использование в Adagio Одиннадцатой симфонии не только подчеркивает глубокие народные корни музыкальных образов. Оно помогает также передать постепенное преодоление скорби, рост уверенности в победе, созревание решимости и воли к борьбе» [Там же, с. 302].

Финал, озаглавленный как «Набат», – это образ восстания, порыв очищающей бури. Медные духовые с литаврами мощно запевают революционную песню «Беснуйтесь, тираны». Эта песня на рубеже XIX – XX веков получила широкое распространение в революционных кругах Польши и России. Создателями ее являются западноукраинские авторы – композитор Анатолий Вахнянин и филолог Александр Колесса. Русский текст был написан в 1898 году Г. Кржижановским.

Беснуйтесь, тираны, глумитесь над нами,

Грозите свирепой тюрьмой, кандалами!

Мы сильные духом, хоть телом попераны –

Позор, позор, позор вам, тираны!

(«Беснуйтесь, тираны»)

В «картину разгорающегося восстания, непреодолимого движения народных масс, охваченных радостным возбуждением боя» [Там же, с. 304] врываются энергичные интонации революционных песен «Смело, товарищи, в ногу» и «Варшавянка».

«Варшавянка» – один из классических образцов русской боевой революционной песенности. В Польше она впервые зазвучала в 1883 году со словами В. Свенцицкого. Автором русского текста (1897) является Г. Кржижановский.

Вихри враждебные веют над нами,
Темные силы нас злобно гнетут.
В бой роковой мы вступили с врагами,
Нас еще судьбы безвестные ждут.
Но мы подыдем гордо и смело
Знамя борьбы за народное дело,
Знамя великой борьбы всех народов
За лучший мир, за святую свободу.

Прпев: На бой кровавый, святой и правый,
Марш, марш вперед, рабочий народ!

(«Варшавянка»)

Внимание композитора к революционным песням привлекла не их символика и красота мелоса, а жизненное содержание, живые эмоции, реальные представления, отраженные в них.

Шостакович обращался к интонациям революционных песен не только в Одиннадцатой симфонии, но и в цикле «Десять поэм для хора без сопровождения на стихи революционных поэтов».

Композиторы советского периода также неоднократно обращались к мелодиям и интонациям пролетарской революционной песни. «Варшавянка» звучит в опере Д. Кабалевского «Никита Вершинин». Популярная среди рабочих-революционеров песня «Камушка» на слова Н. Некрасова о тяжелой жизни русского народа занимает важное место в финале шестой картины оперы «Октябрь» В. Мурадели.

Строка «Революционный держите шаг!» из поэмы А. Блока «Двенадцать», вынесенная в заглавие данной статьи, отнюдь не призывает к свержению всего и вся. Однако помнить о том, что было с нашей страной в разные времена, и передавать эту историческую память следующим поколениям – вот наша задача.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лебединский Л. Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Дм. Шостаковича / Л. Лебединский // Сов. музыка. – 1958. – № 1. – С. 42.

2. Орлов Г. А. Симфонии Шостаковича / Г. А. Орлов. – Л. : Музгиз, 1961. – 325 с.
3. Попова Т. В. Основы русской народной музыки / Т. В. Попова. – М. : Музыка, 1977. – 224 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Воронкин Артур Викторович, магистрант II курса специальности «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*);

научный руководитель – **Баталина Анна Яковлевна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Воротынцева Лилия Анатольевна, преподаватель кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Гамова Ирина Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и композиции Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева (*г. Донецк, ДНР*)

Гнилобокова Полина Вячеславовна, магистрант II курса специальности «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*);

научный руководитель – **Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Губарь Елена Владимировна, преподаватель высшей категории, председатель ЦК теории музыки и музыкальной литературы Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Зайцев Григорий Сергеевич, кандидат искусствоведения, член правления Союза московских композиторов, старший преподаватель, председатель предметной комиссии оркестрового дирижирования Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке (*г. Москва, Российская Федерация*)

Карамова Екатерина Маратовна, магистрант специальности «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Теремова Татьяна Ивановна**, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Киреева Виктория Георгиевна, преподаватель 1 категории Донецкого училища культуры, лауреат Международного конкурса Гран-при – 2015 (г. Донецк, ДНР)

Киреева Татьяна Ивановна, преподаватель высшей школы, кандидат искусствоведения, профессор, лауреат премии имени С. С. Прокофьева (г. Донецк, ДНР)

Малышева Елена Владимировна, студентка II курса гр. ТМК Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Мальцева Лариса Александровна, преподаватель-методист, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ЦК теории музыки и музыкальной литературы Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Нестерова Юлиания Андреевна, студентка группы МДТ-3 Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Губарь Елена Владимировна**, преподаватель высшей категории, председатель ЦК теории музыки и музыкальной литературы Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Орел Наталия Николаевна, старший преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Павловская Лариса Эрнестовна, магистрант II курса специальности «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Теремова Татьяна Ивановна**, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Романец Мария Сергеевна, магистрант I курса Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева (г. Донецк, ДНР);

научный руководитель – **Тукова Татьяна Валентиновна**, кандидат искусствоведения, доцент Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева (г. Донецк, ДНР)

Семенова Светлана Анатольевна, магистрант II курса специальности «Музыкальное искусство», преподаватель кафедры вокала и хорового дирижирования Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Теремова Татьяна Ивановна, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Федько Кристина Владимировна, студентка I курса специальности «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Чернова Валерия Михайловна, преподаватель ГУ КВУЗ МШЭВ № 1 (г. Луганск, ЛНР)

Щуров Александр Владимирович, магистрант II курса специальности «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой

теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры
и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Научное издание

МИРЫ Д. ШОСТАКОВИЧА

МАТЕРИАЛЫ
ОТКРЫТОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ,
ПОСВЯЩЕННОЙ 110-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

12 апреля 2016 г.

Ответственные за выпуск:
С. В. Черникова, Н. В. Колотовкина

Технический редактор – Н. В. Колотовкина
Компьютерный макет – Н. И. Шилина

**За достоверность изложенных фактов, цитат
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 02.03.2016. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 6,9.
Тираж 200 экз. Заказ № 358.

Издательство
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.
Тел.: (0642) 59-02-62

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.