

смысловыми гранями ёмкого понятия Weltmusik К. Штокхаузена. «Серьёзная» музыка Владимира Мишле, по мнению Л. Вишневецкой, соответствует симбиотическому, «несерьёзная» – коллажному типам полистилистики.

**Ключевые слова:** музыкальный стиль, полистилистика, Шнитке, коллаж, симбиотический тип, саратовские композиторы, Гохман, Мишле, цитата, аллюзия.

**Subbotin Ivan. Polystylism in the music of Saratov's composers traditions.** Saratov composers Elena Gokhman and Vladimir Michelet make the polystylistics as one of the leading principles of creative thinking. E. Gokhman refers to the «alien word» of the genre, compositional, and stylistic levels. The symbiotic embodiment of polystylism find vocal choral works of the Mature period of creativity. Polystylistic collage is evident in the early instrumental compositions on the stylistic level. Of particular importance is the stylistic model of the Renaissance Madrigal. Polystylistics the principle compositions of Vladimir Michelet «colors» the music, four symphonies, numerous chamber and choral compositions semantic faces significant concepts Weltmusik K. Stockhausen. «Serious» music of Vladimir Michelet, L. Vishnevskaya, corresponds to symbiotic, «humorous» is a collage type of polystylism.

**Key words:** musical style, polystylism, Schnittke, collage, symbiotic, Saratov composers, Gokhman, Michle, quotation, allusion.

*Олеся Грицюк*

## ЖАНРОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

**Актуальность темы.** На данный момент можно констатировать постепенную смену жанрового фонда, которая происходит в современной музыкальной практике. Пожалуй, связью с традицией остается лишь принцип жанрового обозначения, чаще всего выполняющий своеобразную программную функцию. Жанр же новых сочинений определяется чаще всего по составу исполнителей: «Музыка для...», «Композиция для ...» и пр.

«Музыкальная практика XX века при всей своей калейдоскопичности не отходит от сложившейся у романтиков традиции: коммуникативная система, формирующая слушательские ожидания, на современном этапе также опирается на обозначение сочинения. Однако появление новых музыкальных языков привело к тому, что одним из родовых признаков становятся техника композиции или доминирующий структурный принцип...» [2, с. 23].

Принципы отношения к жанру, которые можно наблюдать в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI веков, способы его переосмысления и трансформации можно фиксировать уже в конце XIX – начале XX столетий. Социальные изменения этого периода, естественно, спровоцировали и новации в различных областях искусства, в частности, музыкального. Пришедшее на смену предыдущей эпохе время ставило перед композиторами новые требования воплощения художественного замысла, несло с собой кардинально иные идеи, которые привели к обновлению языка, форм, стилей, жанров. Вследствие этих причин сложившийся «классический» жанровый фонд в музыкальной практике рубежа XIX–XX веков начинает видоизменяться, трансформироваться, принимать новый облик.

Это время характеризуется настойчивыми «исканиями» в области жанра и его возможных «конфигураций»: появляется большое количество произведений, жанр которых определить достаточно трудно. Происходит процесс своеобразного «сглаживания» жанровых качеств.

Среди принципов трансформации сложившегося жанрового фонда показательным является процесс объединения нескольких жанров в одном новосозданном произведении. Такой способ работы можно определить как «жанровый синтез»<sup>1</sup>. Он подразумевает под собой комбинацию разножанровых параметров, на основе которой создается сочинение, содержащее в себе одновременно признаки нескольких жанров. Данное утверждение базируется на том положении жанровой теории<sup>2</sup>, что каждый жанр, как понятие родовое, обладает несколькими наиболее характерными для него параметрами. Основными среди них являются содержание, состав исполнителей, структура, средства жанровой выразительности (по В. Медушевскому). В зависимости от функциональной принадлежности каждый жанр обладает определенным набором ярко выраженных или, иначе, «доминирующих параметров» (по И. Туковой). В условиях трансформации жанрового фонда, экспериментов, направленных на объединение нескольких жанров, новое произведение становится обладателем «доминирующих параметров», свойственных сразу нескольким «инвариантам». Необходимо подчеркнуть, что специфика такого сочинения заключается в том, что его жанровые качества

---

<sup>1</sup> Проблема жанрового синтеза рассматривается в работах М. Лобановой [6], Г. Калошиной [4], В. Клима [5].

<sup>2</sup> Разработкой жанровой теории занимались А. Сохор, Т. Попова, О. Соколов, В. Цуккерман, М. Лобанова, В. Назайкинский, Г. Бесселер.

являются своеобразной суммой главных признаков жанров, использованных композитором для его создания.

Обращает на себя внимание тот факт, что такие эксперименты в музыке начала XX века чаще всего можно найти в камерных жанрах, потому что именно они дают композитору возможность для различного рода новаций. Камерные ансамбли, с их подвижным и способным к быстрому изменению составом, становятся наиболее «выгодным» жанром, в котором автор может применять не только различные принципы организации музыкального материала внутри каждой партии ансамбля, но и комбинировать варианты функциональных соотношений между его участниками.

«В вокальной музыке противоречия эпохи проявились не в столь радикальных и эпатажных симптомах, как в инструментальной. Но воспринимались они едва ли не острее. Возможно, причина в том, что вокальные жанры в целом „консервативнее“, устойчивее и каждая более или менее решительная ломка традиций должна преодолеть некое сопротивление певцов и слушателей» [1, с. 273]. Утверждение В. Васиной-Гроссман дает возможность понять специфику новаций в области камерно-вокальных жанров и трудности введения их в практику. Проблема «преодоления» традиций в них связана с особенностями воплощения музыкального материала, а также традиционных «ролей», возложенных на участников камерных ансамблей, что ставит перед исполнителями особые трудности.

Показательным в этом контексте представляется камерно-вокальное творчество композиторов начала XX века, в котором можно найти много примеров жанровых микстов.

Так, например, «Кошачьи колыбельные» для контральто и трёх кларнетов (1915) И. Стравинского, произведения Ф. Пуленка – «Негритянская рапсодия» для баритона, фортепиано, флейты, кларнета и струнного квартета (1917), «Бестиарий» (6 песен на стихи Г. Аполлинера) для голоса, струнного квартета, флейты, кларнета и фагота (1919), «Кокарды» (3 песни на стихи Ж. Кокто) для тенора, скрипки, корнет-а-пистона, тромбона, большого барабана и треугольника (1919) демонстрируют отказ от традиционного для камерно-вокальных жанров состава исполнителей. В этом контексте также можно вспомнить «Три поэмы Стефана Малларме» М. Равеля для голоса, фортепиано, струнного квартета, двух флейт и двух кларнетов (1913), «Лунного Пьеро» А. Шёнберга (21 мелодрама для голоса и ансамбля на стихи А. Жиро, ор. 21, 1912), синтезирующие в себе разножанровые параметры и многое, многое другое.

Таким образом, на основе приведенного, далеко не полного, списка сочинений первой четверти XX века можно наблюдать процесс деформации «классического» камерно-вокального цикла путем экспериментирования с различными инструментальными составами, которые, с одной стороны, выполняют функцию, ранее возложенную на партию фортепиано, а с другой – придают ей совершенно иное значение. Сопровождение перестает носить «дополняющий» характер и становится равноправным с вокальной партией.

В таких условиях функционального перераспределения партий ансамбля рождается иной принцип организации камерно-вокального цикла.

В качестве примера рассмотрим «Мадагаскарские песни» (1926) М. Равеля на текст Э. Парни, написанные для флейты-пикколо, голоса, виолончели и фортепиано – состава, который никак нельзя назвать традиционным. Еще раз подчеркнем, что соединение композиторами различных оркестровых инструментов и вокальной партии становится для музыкальной культуры начала XX века характерным явлением.

Равель не дал точного жанрового определения «Песен...», однако, исходя из структуры и состава исполнителей произведения, его можно назвать вокально-инструментальным циклом.

Необходимо отметить, что в контексте произведений, появившихся в начале XX века, интерес Равеля к «дальним странам» не был единичным. Как известно, обращение к архаике и экзотике стало одним из способов обновления образного круга и языковых средств музыкального искусства этого периода. Здесь можно вспомнить И. Стравинского, Д. Мийо, А. Онеггера, С. Прокофьева и др.

«Мадагаскарские песни» Равеля включают в себя три номера – «Красотка Нахандова», «Белым не верьте вы!» и «Хорошо улечся в зной...». Представляется, что добавление композитором к традиционным голосу с фортепиано флейты и виолончели связано с нехарактерностью, некоторой причудливостью их сочетания, отвечающей текстовому ряду, воспевающему далекий Мадагаскар. На воссоздание ассоциативных связей с экзотической культурой направлен и музыкальный язык сочинения: композитор использует бесполутоновые лады, специфические синкопированные ритмы, способы звукоизвлечения, имитирующие ударные инструменты и пр.

Структура каждого номера обусловлена спецификой строения текста. Именно словесная строфа организует развитие музыкального материала. Принцип соотношения голоса и инструментов внутри каждой песни также обусловлен поэтическим текстом.

Рассмотрим с позиции распределения функций исполнителей строение первого номера «Красотка Нахандова». Начинается песня дуэтом виолончели и голоса. Мелодический рисунок каждой партии при общности ладовой основы обладает индивидуальностью и самостоятельностью. Композитор использует бесполутоновые лады, которые ассоциативно переносят слушателя в экзотическую страну:

FLAUTO  
con sord.

VIOLONCELLO  
p espress.

CANTO  
На.хан.до - ва, кра.сот.ка На.хан.до - ва! Со.ва.ноч.  
Na.han.do - ve, ó bel.le Na.han.do - ve! Voiseau noc.

PIANO  
Andante quasi allegretto (♩=100)

VIOLONCELLO

CANTO  
-на.я у.ха.ет во мгле.сия.нье лу.ном.в.брызгах.рос.ве. чер.ни.х.как.вал.ма.зах.яс.ных.го.ло.ва.мо.  
turne a com.men.cé ses cris, la plei.ne lu.ne bril.le sur ma tête, et la ro.sée.nai.ssan.te.hu.me.cte.mes.che.

Дуэт виолончели и голоса представляет собой диалог двух самостоятельных и равноправных участников ансамбля. О подобной характеристике партий можно говорить на основе анализа особенностей каждой из них: они обе основаны на варьировании определенной мелодической фразы. Прослеживается своеобразное полиладовое сочетание мелодических линий, в котором выделить доминирующую и подчиненную невозможно. О степени самостоятельности и равноправии тематических комплексов виолончели и голоса говорит и ритмическая специфика мелодий – каждая партия обладает своим кругом ритмов, которые в начале номера не смешиваются друг с другом. Только в дальнейшем развитии будет наблюдаться принцип заимствования ритмов, интонаций одних партий другими. Ритмический и мелодический рисунок виолончели проникает в вокальную партию (33–34 такты).

дрем\_ля, по - дру - га, сме.жи рес.  
te prends ha - lei - ne, та jeune a -

Так у фортепиано в цифре 4 зустрічаються ритмічні формули, характерні виолончелі:

8

FLAUTO

Кра.ток, у. вы, э. тот сладкий миг; тво.е ды.  
Le plai. sir pas. se comme un é. clair; ta douce ha.

хань - е все сла - бей, блеск глаз у - ста - лых  
lei - ne s'af. fai - blit, tes yeux hu. mi - des

Флейта в подальшому також перенимає ритмічні і інтонаційні комплекси, які були експонировані виолончеллю (об цьому свідчить музичний матеріал партії флейти в цифрі 5):



Таким образом, можно сказать, что экспонированное своеобразие партий – ритмическое и мелодическое – потом синтезируется, мигрируя между голосом и инструментами. Подобное переплетение этих комплексов свидетельствует о том, что между партиями флейты, виолончели, голоса и фортепиано не существует «подчиненных» отношений – все они равноправны.

В целом же функциональное равноправие партий участников ансамбля в первом номере «Мадагаскарских песен» реализуется с помощью индивидуальных интонационных комплексов, характерных для каждого инструмента.

Исходя из предложенного анализа «Песен...» можно сказать, что данное произведение объединяет в себе характеристики двух жанров – вокального цикла и камерного ансамбля. Влияние жанра вокального цикла на данное сочинение заключается в использовании композитором голоса и инструментов, а также в особенностях структуры – три контрастные части. В свою очередь связь «Песен...» с камерным ансамблем неоспорима вследствие использования расширенного инструментального состава и принципами функционального соотношения между партиями.

Подводя итоги, можно сказать, что особенность развития музыкального искусства начала XX века заключается в активном процессе изменения жанрового фонда. Еще раз подчеркнем, что одним из способов подобной трансформации, обновления сложившегося набора жанров становится метод синтеза, который позволяет постепенно изменять жанровую систему, давая возможность на современном этапе понять природу возникновения сочинений, сочетающих «классическое» жанровое обозначение и «неклассическую» ее реализацию.

1. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века / В. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1966. – 406 с.

2. Васина-Гроссман В. Вокальные миниатюры А. Веберна (к изучению вокальных стилей XX века) / В. Васина-Гроссман // Музыкальный современник. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 273–287.
3. Жаркова В. К. Дебюсси и М. Равель: два взгляда на проблему «диалога традиций» / В. Жаркова // Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство: [зб. статей]. – К., 2004. – Вып. 16. – С. 202–207.
4. Калошина Г. Основные этапы и тенденции развития французской оперы и оратории XX века / Г. Калошина // Музыкальный театр XIX–XX вв: вопросы эволюции. – Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. – С. 148–162.
5. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика 1917–1977 р. / В. Клиш. – К.: Наукова думка, 1980. – 315 с.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. композитор, 1990. – 312 с.
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : [учебн. пособие] / Л. Мазель. – [3-е изд.]. – М.: Музыка, 1986. – 528 с.
8. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 255 с.
9. Попова Т. Музыкальные жанры и формы / Т. Попова. – М.–Л.: Гос. муз. изд-во, 1951. – 299 с.
10. Равель в зеркале своих писем / [сост. М. Жерар, Р. Шалю]. – Л.: Музыка, 1988. – 248 с.
11. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1990. – Ч. 2. – С. 129–158.
12. Смирнов В. Морис Равель и его творчество / В. Смирнов. – Л.: Музыка, 1981. – 221 с.
13. Тукова И. Теория жанра и музыкальная практика XX–начала XXI столетий / И. Тукова // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості. – К., 2009. – Вып. 81. – С. 20–26.
14. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М.: Музыка, 1964. – 160 с.

**Грицюк Олеся. Жанровые эксперименты в камерно-вокальной музыке первой трети XX века.** В статье рассматривается действие механизма жанрового синтеза, направленного на изменение классического жанрового фонда в музыке рубежа XIX–XX столетий. Этот способ работы с материалом рассматривается на примере «Мадагаскарских песен» М. Равеля. Жанровый анализ позволил выявить в этом сочинении черты двух жанровых инвариантов – вокального цикла и камерного ансамбля.

**Ключевые слова:** механизм жанрового синтеза, жанровый анализ, жанровый инвариант, вокальный цикл, камерный ансамбль.

**Грицюк Олеся. Жанрові експерименти в камерно-вокальній музиці першої третини XX століття.** У статті розглядається дія механізму жанрового синтезу, що спрямована на видозмінення класичного жанрового фонду в музиці рубежу XIX–XX сторіч. Цей спосіб роботи з матеріалом розглядається на прикладі «Мадагаскарських пісень»



М. Равеля. Жанровий аналіз дозволив виявити в цьому творі риси двох жанрових інваріантів – вокального циклу та камерного ансамблю.

**Ключові слова:** механізм жанрового синтезу, жанровий аналіз, жанровий інваріант, вокальний цикл, камерний ансамбль.

**Gritsyuk Olesya. Genre experiments in chamber vocal music of the first third of the XX century.** In article action of the mechanism of the genre synthesis directed on change of classical genre fund in music of boundary XIX–XX of centuries is considered. This mode of work with a material is considered on an example «Madagascar songs» by M. Ravel. The genre analysis has allowed to reveal in this composition of line of two genre invariants – a vocal cycle and chamber ensemble.

**Key word:** mechanism of a genre synthesis, genre analysis, genre invariant, vocal cycle, chamber ensemble.

*Марія Марченко*

### ПРОБЛЕМА ДОСТОВІРНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТУ ПАРТЕСНИХ ТВОРІВ (XVII – ПЕРША ПОЛОВИНА XVIII СТ.)

**Актуальність теми.** Епоха бароко, що прийшла на заміну Ренесансу, принесла новий світогляд, який втілювався в музичному мистецтві XVII століття в Європі. Невід'ємною самобутньою частиною світової культурної спадщини даної епохи є українське музичне бароко, представлене у творчості композиторів М. Дилецького, І. Домарацького, Г. Левицького, В. Титова, а також анонімними партесними композиціями.

Українські митці XVII – першої половини XVIII ст. вибирають європейські стильові канони, синтезуючи їх зі слов'янським фольклором та вже сформованими вітчизняними музичними традиціями. Так корелюються релігійні особливості Заходу і слов'янського Сходу, поєднуються два різних світогляди. Таким чином, створюється особливий національний бароковий стиль. Осягнення даного стилю вимагає створення нового виконавського підходу до художнього тексту творів епохи українського бароко, що дозволить втілити і традиційні західноєвропейські витоки, і слов'янську природу, і національні корені.

Існує чимало музикознавчих робіт, присвячених темі українського бароко. Це монографії та статті Н. Герасимової-Персидської [2–9], М. Буцької [1], дисертаційна робота І. Кузьмінського [14], монографія О. Шуміліної [18] та ін. В даних наукових працях партесна музика висвітлена