

Ключові слова: Б. Лятошинський, М. Рильський, хоровий цикл, вербальний текст, драматургія.

Волосянчук Кристина. **Работа композитора с вербальным первоисточником (на примере хорового цикла Б. Лятошинского «Пять смешанных хоров без сопровождения на слова М. Рыльского», оп. 64).** Данная статья рассматривает малоисполнимый и почти неизвестный в музыковедческих кругах хоровой цикл Б. Лятошинского «Пять смешанных хоров без сопровождения на слова М. Рыльского», оп. 64. Написанный в известные шестидесятые годы XX века, этот цикл является ярким репрезентантом творчества Б. Лятошинского последнего периода. В анализе цикла внимание сконцентрировано на один из первых этапов работы композитора с вербальным текстом. Производится анализ изменений, которые вносит композитор в поэтический первоисточник, их классификация и влияние на драматургию цикла.

Ключевые слова: Б. Лятошинский, М. Рильский, хоровой цикл, вербальный текст, драматургия.

Volosianchuk Kristina. **The composer's work with the verbal origin (on the example of choir cycle written by B. Liatoshynsky «Five unaccompanied mixed choirs on the words of M. Rilsky», op. 64).** This article consider the small executable and almost nearly unknown in musicological circles choir cycle «Five unaccompanied mixed choirs on the words of M. Rilsky», op. 64, written by B. Liatoshynsky. Written in the famous sixties of the XX century, this cycle is a bright representative of the creativity of B. Liatoshynsky of his last period. The analysis of the cycle draws attention to one of the first stages of the work of the composer with the verbal text. It is produced the analysis of changes, that makes the composer in a poetic origin, their classification and the influence on the dramaturgy of the cycle.

Key words: B. Liatoshynsky, M. Rilsky, choral cycle, verbal text, dramaturgy.

Альона Овдійчук

МАРШ У ТВОРЧОСТІ М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА І С. ПРОКОФ'ЄВА: ПАРАЛЕЛІ ТА КОНТРАСТИ

Марш, жанр солідний та авторитетний, представлений у творчості численних композиторів через свої багатогранні образні та функціональні амплуа. Особливий внесок в історію його розвитку зробили російські митці. Той факт, що Росія вже з часів Петра I – країна військових парадів, а за Радянського Союзу – ще й плац для маршів піонерів, фізкультурників і

робочих, підкреслює наявність запиту на маршову музику та формування протягом тривалого часу інтонаційного фонду жанра.

Проте, марш виконує не лише прикладну функцію, адже вже давно крок почали викарбовувати не тільки на площах: «марширують» на оперній сцені, у творах фортепіанних та оркестрових. Не зважаючи на багатий репертуар маршової музики, питання специфіки побутування маршу, його жанрових-інтонаційних та образних трансформацій у професійній музиці залишається мало освітленим у музикознавчій літературі. Серед дослідників, які підіймають подібні проблеми, – Б. Кац, А. Наумов, Є. Назайкінський, О. Нікольська, О. Ронен, Х. Хаханян. Компаративний аспект дослідження маршової специфіки у творчості М. Римського-Корсакова та С. Прокоф'єва не був освітлений у цих працях, що підтверджує **актуальність** цього дослідження. Наукова **новизна** статті полягає у спробі визначити особливості індивідуальної трактовки маршу та місця цього жанру в творчості М. Римського-Корсакова і С. Прокоф'єва. **Мета** роботи – окреслити основні напрямки жанрової модифікації маршу у творах названих композиторів та показати наявні паралелі та контрасти між ними.

Незважаючи на вдавану простоту, створити унікальний, цікавий за інтонаційними ознаками марш, як вважає Б. Асаф'єв, досить складно: «Написати <...> такий марш, котрий би виділився своєю оригінальністю і свіжістю серед численних маршів – це значить бути дійсно життєво обдарованим, усім рівно дорогим та зрозумілим композитором» [1, с. 98]. Цей схвальний відгук адресовано С. Прокоф'єву з приводу маршу з опери «Любов до трьох апельсинів», що не випадково, адже творчість саме цього композитора дає блискучу репрезентацію маршу як у музиці фортепіанній, оркестровій, так і в оперній та балетній.

Художня спадщина С. Прокоф'єва – широке поле для демонстрації можливостей жанру, починаючи з його важливої драматургічної функції (як в опері «Любов до трьох апельсинів», кантатах «Балада про хлопчика» та «Слався, наш могутній край») і закінчуючи трансформаційно-синтезуючими процесами у жанровій сфері – аж до викладення маршу в 3-хдольному метрі (згадаймо епізод похорон Тібальда з балету «Ромео і Джульєтта» [див.: 12, с. 34–36] або фрагмент кантати «Семеро їх»).

Унікальною є і образна система прокоф'євського маршу, що охоплює широкий діапазон – від маршів невинно жартівливих, навіть «мультияшних», до іронічних і трагічних, з проявами гротеску. Варто згадати й військові марші С. Прокоф'єва ор. 69, ор. 89 та ор. 99, які є найбільш солідними представниками сімейства. Щоправда, факт «солідності» цих маршів в процесі аналізу підпав під сумнів, що у певних

випадках дозволить говорити про квазісерйозний характер трактовки жанру. Відносно ж зразків маршу, які апелюють до сфери механістичних, злих, трагічно викривлених образів, назвемо фрагменти з «Балади про хлопчика», кантати «Семеро їх», «Оди на закінчення війни». Що ж до маршів траурних, «чорних овець у життерадісному стаді бадьорих родичів» (як характеризують їх Б. Кац та О. Ронен [3]), то звернення до цього різновиду жанру у С. Прокоф'єва викликано виключно сюжетною ситуацією і зустрічається досить рідко (наприклад, у балеті «Ромео і Джульєтта» та музиці до спектаклю «Гамлет»).

Актуальним стає зауваження стосовно жанрово-стилістичної специфіки музики С. Прокоф'єва, якій у значній мірі притаманні такі типово маршові риси як чеканність думки, тонізуючий ритм, акцентність і квадратність побудови, чіпкість, мислення кінетичними образами, аж до появи синестетичних ефектів. Фактично, маршовість – один із важливих стилеутворюючих факторів творчості С. Прокоф'єва, що репрезентує індивідуальність композитора і стиль епохи у цілому (згадаємо хоча б «маршові» вірші В. Маяковського).

Така різнобарвна маршова палітра є ознакою не тільки творчості С. Прокоф'єва. Серед безпосередніх попередників – один із його наставників, М. Римський-Корсаков.

Морський офіцер, людина воєнної виправки, реформатор військової музичної справи – Микола Андрійович якнайкраще зміг втілити власний слуховий досвід у художній творчості. І хоча М. Римський-Корсаков (на відміну від С. Прокоф'єва), як це не парадоксально, не залишив маршів, призначених для виконання саме військовим оркестром, можемо казати про значне розширення ним потенцій жанру – перш за все, завдяки пріоритету іронічно-пародійного амплуа, яке ще більш широко розкриється у творчості його послідовника С. Прокоф'єва.

Варто згадати, що і М. Римський-Корсаков, і С. Прокоф'єв сформувались як митці у Петербурзі – столиці парадів і помпезних урочистостей. Недарма О. Бенуа, змальовуючи у спогадах картину Петербурга, звернув увагу саме на багатство вражаючих військових видовищ – так званих військових тріумфів (проходи військ, караулу Зимового палацу, весняний вихід гарнізону за місто, царські паради) та «тріумфів смерті» (так О. Бенуа називає похоронні процесії). Військові вражали уяву не лише своєю кількістю та обмундируванням, а й оркестрами та полковими маршами («душу піднімаючі марші» [2, с. 4], як згадує О. Бенуа). Безперечно, звукові реалії того часу не могли пройти повз увагу митців і, поза всяким сумнівом, знайшли відображення у їх творчості.

Важливо, що, знаходячись у співвідношенні вчитель-учень, обидва композитори були пов'язані життєтворчими контактами. С. Прокоф'єв, навчаючись у Петербурзькій консерваторії, відвідував клас оркестровки М. Римського-Корсакова. Про «місцевого бога» консерваторії у «Щоденнику» та «Автобіографії» С. Прокоф'єва знайдемо чимало цікавих спогадів, які виражають захоплення вчителем. Ось деякі з них: «Римський-Корсаков був найбільш цікавою особою серед викладачів консерваторії...» [7, с. 339], «веселий, задоволений, незвичайно цікавий собою... Я дивився на нього і милувався, думав: ось він людина, яка досягнула популярності та слави» [8, с. 52]. Згадки про С. Прокоф'єва у записах М. Римського-Корсакова не виявлені. Одне з можливих пояснень – небажання композитора виділяти когось із своїх учнів, адже, як згадував І. Стравінський, «він завжди уникав надавати кому-небудь перевагу» [11, с. 41]. Даний факт біографії не може бути конкретним свідченням обміну стильовими вподобаннями, особливостями світобачення чи трактовки жанру, але перед нами, що важливо, – явище живого контакту. Два «сонця» російської музики, які осяяли ХІХ ст. та ХХ ст., зустрілись на їх межі.

Та все ж є дещо важливе, що споріднює обох композиторів і дозволяє проводити паралелі між їх творчістю. По-перше, М. Римський-Корсаков та С. Прокоф'єв відносяться до художників класичного типу світосприйняття, у творах яких позитивна емоційна наповненість займає переважне місце. По-друге, марш та маршовість стають для них однією з важливих жанрово-стильових домінант. Показово і те, що серед створених ними маршів превалує життєрадісна і комічна інтерпретація жанру.

Відповідно до цього, окреслимо основні критерії порівняння, які, безперечно, потребують розширення та поглибленого аналізу. Серед таких назвемо: вражаючий кількісний показник звернення до маршу, функціональне значення, образний зміст та характерні прийоми виразності і оркестровки, драматургічне навантаження маршів у крупних композиціях.

У творчості обох композиторів марш часто апелює до образів влади. Наприклад, у С. Прокоф'єва цей жанр представлений майже у всіх творах, написаних на державне замовлення. Причина – тотальне панування в радянській культурі того часу масової пісні та маршу, спрямованих на ідеалізований показ влади та образів єдності. Симптоматичне у цьому плані зауваження М. Ямпольського: «... один із істотних аспектів функціонування влади – патологічне прагнення до самоекспонування, виставлення себе на показ, до перетворення себе у перманентне видовище...» [13, с. 176]. Саме у СРСР марш став одним із таких способів самоекспозиції, що чудово усвідомлював С. Прокоф'єв. Про загальну

«маршовізацію» життя та мистецтва «СРСРі» якнайкраще свідчать поетичні рядки В. Маяковського: «А у нас для любви и для боя – марши. / Извольте под марш к любимой шлепать!» [5, с. 130–133].

Ще більш красномовним є фрагмент із віршу «Приказ по армии искусства»: «Это мало построить парами, / растушитъ по штанине канты. / Все совдепы не сдвинут армий, / если марш не дадут музыканты» [6, с. 69–70].

Саме С. Прокоф'єв і «давав» свого часу такі марші. Про самотню різнообразну презентацію жанру Сергієм Сергійовичем, навіть у царині музики військової, свідчать марші для духового оркестру ор. 69: Атлетичний, Ліричний, Похідний та Кавалерійський (1935–1937 рр.). Так, «Атлетичний марш», написаний композитором для московської спартакіади, сповнений життєрадісної енергії та здорового запалу. Його характеризує пружний прокоф'євський ритм, яскравий тематизм, неочікувано швидкий темп *Vivace*, через який марш більше нагадує активний біг з підскоками, акцентами на слабкій долі такту. До речі, цікаво що Н. Мещерська у своїх спогадах вказує на подібний юнацький досвід написання «чудового веселого маршу»¹ [9, с. 161] гімнастом С. Прокоф'євим для свого сокольського відділення.

Та все ж, варто наголосити на специфіці прокоф'євської трактовки жанру у часи війни, зокрема, маршів *As-dur* із ор. 89 для фортепіано (1941–1942 рр.) і *B-dur* ор. 99 для духового оркестру (1943–1944 рр.). Звернемо увагу, що, як це не дивно, у розпал війни С. Прокоф'єв створює життєрадісні, виключно мажорні марші. Не випадковим є зауваження К. Лобачової про Марш ор. 99, що згодом увійшов в оперу «Повість про справжню людину»: «Таких оригінальних творів у репертуарі військових оркестрів ще не було. Цей марш досить незвичний: це не похідний, не урочистий і не блискучий концертний марш. Швидше за все, цю цікаву оркестрову п'єсу варто назвати „Гротескний марш”» [4, с. 181]. З такою характеристикою можна цілком погодитися, адже тут присутні такі нетипові для військового жанру засоби музичної виразності як високий регістр духових, мелодичні кружляння шістнадцятими, а подекуди й тридцять другими, часте використання «підхльостуючих» форшлагів, неочікувані акценти, танцювальний характер основної теми. Все це дає підстави говорити про, якщо не гротескний, але явно комічний характер маршу.

Твори для військового оркестру знаходимо й у доробку М. Римського-Корсакова. Написані під час роботи композитора

¹ Н. Мещерська: «Ходив він декілька років підряд займатися гімнастикою у товариство «Сокіл», був там популярний і навіть написав для свого сокольського відділення чудовий веселий марш, під який гімнасти робили свої вправи».

інспектором хорів морського відомства, вони дозволяють говорити про використання маршу у позитивно-гумористичному амплуа. Один із таких прикладів – перший у російській музиці *концерт для тромбону та духового оркестру* (1877–1878 рр.), який є наглядним зразком сформованого асоціативного ряду: духовий оркестр – військова музика – марш. У цьому концерті саме маршовість складає одну з генеральних жанрових ознак, безперечний доказ чому – крайні частини циклу, які, не маючи авторських вказівок на жанр, являють собою яскравий зразок оптимістичного, життєрадісного маршу з характерними маршовими ознаками. Так, у III ч. це розмір 2/4, темп Allegretto, чітка ритміка, акцентні сильні долі, квадратні 8-тактові побудови, гучна динаміка, гамоподібний або по тризвуках рух мелодії, повторення квартових ходів від V до I ступеню, часте використання репетицій. Типовою є і форма – складна тричастинна, з середнім розділом більш ліричного, пісенного характеру, при тому, що незмінною ритмічною основою є остинатна формула восьма плюс тріоль шістнадцятих.

Показовою є світла образна сфера концерту. Емоційне наповнення циклу, життєрадісна трактовка маршу, оригінальна «задавакувата» партія тромбону (особливо у каденціях) у комплексі дають слухову проекцію у ХХ ст., де саме з під пера учня М. Римського-Корсакова, С. Прокоф'єва, з'являються такі ж життєлюбні, прості для сприйняття, по-дитячому безпосередні марш.

Отже, огляд прикладів використання маршу в творчості названих композиторів дозволяє зробити наступні висновки. Композитор-казкар, «російський Андерсен» (О. Соломонова) М. Римський-Корсаков і «творець звукових радостей» (Б. Асаф'єв) С. Прокоф'єв створили неповторні, сповнені позитиву та нестримної енергії марші, в яких, незважаючи на незмінну присутність загальноновживаних типових ознак жанру, яскраво виявлені індивідуальні стильові риси. Виняткове оптимістичне світобачення композиторів та самотутня авторська інтерпретація жанру сприяли появі унікальних маршів, які розширили образний спектр жанру та суттєво збагатили «маршовий репертуар» професійної музичної культури.

1. Асаф'єв Б. *О музыке XX века* / Б. Асаф'єв. – Л., 1982. С. 98.
2. Бенуа О. *Мои воспоминания в пяти книгах. Кн. 1* / О. Бенуа. – М., 2003. С. 3-4.
3. Кац Б. Ронен О. *Марш* / Б. Кац, О. Ронен // *Звезда*. №3. 2003. URL : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/3/marsh.html> (дата обращения: 1.12.2016).
4. Лобачова К. *«Повесть о настоящем человеке С. Прокофьева: 60 лет спустя»* / К. Лобачева. – М., 2008. С. 181.

5. Маяковский В. Передовая передового («Довольно сонной, расслабленной праздности!») / В. Маяковский // Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13 тт. Т. 7. – М., 1957. С. 130–133.
6. Маяковский В. Приказ по армии искусства / В. Маяковский // Маяковский В. Избранные произведения. – М., 1963. С. 69–70.
7. Прокофьев С. Автобиография / С. Прокофьев. – М., 1982. 600 с.
8. Прокофьев С. Дневник: в 2 ч. / С. Прокофьев. – Париж, 2002. Ч. 1. 395 с.
9. Савкина Н. Юношеское увлечение / Н. Савкина // С. Прокофьев Дневники. Письма. Беседы. Воспоминания. – М., 1991. С. 160–164.
10. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум» / О. Соломонова – К.: ТОВ «Задруга», 2006. С. 185–205.
11. Стравінський І. Диалоги / І. Стравінський. – Л., 1971. С. 41.
12. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М., 1964. 158 с.
13. Ямпольский М. «Власть как зрелище власти» / М. Ямпольский // Киносценарии. – №5. – М., 1989. С. 176.

Овдійчук Альона. Марш у творчості М. Римського-Корсакова і С. Прокоф'єва: паралелі та контрасти. Розглянуто специфіку жанрово-інтонаційної репрезентації маршу в творчості М. Римського-Корсакова та С. Прокоф'єва у компаративному аспекті. На прикладі аналізу творів для військового оркестру (С. Прокоф'єв: Марші ор. 69, ор. 99; М. Римський-Корсаков: Концерт для тромбону) досліджено процес інтонаційно-образної трансформації маршу в іронічно-пародійному напрямку, що сприяло індивідуалізації жанру.

Ключові слова: марш, трактовка жанру, військовий оркестр, іронічно-пародійне амплуа, жанрово-стильова домінанта.

Овдийчук Алена. Марш в творчестве М. Римского-Корсакова и С. Прокофьева: параллели и контрасты. Рассмотрено специфику жанрово-интонационной репрезентации марша в творчестве М. Римского-Корсакова и С. Прокофьева в компаративном аспекте. На примере произведений для военного оркестра (С. Прокофьев: Марши ор. 69, ор. 99; М. Римский-Корсаков: Концерт для тромбона) исследовано процесс интонационно-образной трансформации марша в ироническо-пародийном направлении, что способствовало индивидуализации жанра.

Ключевые слов: марш, трактовка жанра, военный оркестр, иронически-пародийное амплуа, жанрово-стилевая доминанта.

Ovdiychuk Alena. March in the works of N. Rimsky-Korsakov and S. Prokofiev: parallels and contrasts. The article explored the specificity of genre and intonational representation of march in the works of N. Rimsky-Korsakov and S. Prokofiev in the comparative aspect. The process of

intonational and imagery transformation of march in ironic and parodic direction, that was followed by the genre individualization, was examined by the examples of compositions for military bands (S. Prokofiev Marches Op. 69, Op. 99; N. Rimsky-Korsakov Trombone Concerto).

Key words: march, genre interpretation, military band, ironic and parodic line, genre and stylistic dominant.

Тетяна Андрієвська

«MISSA MOVERE» В. СТЕПУРКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ОНОВЛЕННЯ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ (ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ)

В українській художній культурі друга половина ХХ – початок ХХІ століть – це період, відзначений активним розвитком у сфері духовної музики. Після вимушеного «мовчання» в часи панування атеїстичної ідеології, духовна музика, пройшовши стадії реанімації та підйому, досягла великої жанрово-стильової різноманітності у втіленні нових ідей. Зберігаючи найбільш стійкі, «віковічні» традиції, духовна музика розвивається й оновлюється.

Зазначимо, що в наш час термін «духовна музика» найчастіше використовується в самому широкому значенні, як «музика, що відмічена впливом Святого Духу» [1, с. 17], за словами Г. Свиридова. Під це поняття підпадає й музика позалітургічного (або інакше, позахрамового) призначення як одне з відгалужень єдиної системи, пов'язаної з церковною традицією. Характеризуючи особливості творів позалітургічного жанру, Н. Гуляницька відмічає основне місце їх функціонування – концертний простір (що не виключає можливості використання в церковній практиці). Відповідно до цього, комунікативною функцією є особлива «спрямованість на слухача». Суттєвою ознакою сучасної духовної музики є вільний вибір текстової основи (канонічної чи неканонічної), конструктивних принципів та мовних засобів, стилістики. Жанрова система сучасної духовної музики допускає свободу і своєрідність щодо інтерпретації канонічних жанрів.

Духовна музика завжди в той чи інший спосіб асимілює характерні тенденції свого часу. За аналогією до художньої культури ХХ – початку ХХІ ст. з її плюралізмом музичних стилів, жанрів, композиторських технік, сучасна духовна творчість також являє собою достатньо складну й розгалужену систему, позначену різноманітністю стильових та стилістичних спрямувань. Широке коло музично-