

также наигрыша шарманщика. Свиридов, отказавшись от прямого цитирования народных и революционных песен, воссоздал их круг интонаций и жанровую самобытность.

Впервые оперетта была поставлена в Киеве, в 1952 году. Затем ее ставили в разных городах России. Шла она с большим успехом. В 1968 году был создан телевизионный фильм, который начинается со вступления к третьему действию. Режиссер сознательно сместил акценты, чтобы закончить фильм на втором действии, когда арест Шурки сопоставляется с документальной хроникой революции 1905 года. Этот драматургический ход был данью времени, в котором жили и творили такие выдающиеся мастера, как Г.В. Свиридов.

Таким образом, Свиридов по-своему трактовал жанр оперетты. «Огоньки» были определены им как музыкальная комедия в 3 действиях и 4 картинах. Впервые была применена революционная тематика, показаны серьезные исторические процессы в данном жанре. Решая данную задачу, Свиридов обнаружил отличное знание материала и ощущение его стиля. Отказавшись от метода цитат, композитор точно воспроизвел характерные признаки соответствующих песенных и танцевальных жанров в собственных темах» [1, с. 56]. Музыкальный стиль Свиридова уже в столь раннем произведении являет слушателю свою самобытность и неповторимость. Мелодические и гармонические приемы в оперетте найдут свое применение практически во всем творчестве композитора. Образно-символический ряд оперетты и ее драматургия сочетают несколько конфликтных линий, главная из которых – конфликт старой и новой России, что не теряет своей актуальности и в наши дни.

Литература:

1. *Сохор А.Н.* Георгий Свиридов. М.: Советский композитор, 1972. 320 с.
2. *Свиридов Г.В.* Огоньки [Ноты]. М.: Издательство «Музыка», 1971. 175 с.

References:

1. *A. Sohor.* G. Sviridov. M.: Soviet Composer, 1972. 320 pages.
2. *G. Sviridov* “Little Lights” [notes]. M.: “Music” Publishing, 1971. 175 pages.

УДК 78

Е.Б. ХАВЛИНА

ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА

Хавлина Елена Борисовна, аспирант Краснодарского государственного института культуры (г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33), старший преподаватель кафедры дирижирования академическим хором, havlina@bk.ru

Аннотация. Статья посвящена выявлению феномена театральности композиторского мышления, проявившегося через новую трактовку хора В. Гаврилиным в симфонии-действе «Перезвоны» и вокально-симфонической поэме «Военные письма».

Ключевые слова: стиль, театральность, жанровый синтез, хор, драматургия.

UDC 78

ELENA HAVLINA

THE PHENOMENON OF THEATRICALITY IN THE CHORAL WORKS OF VALERY GAVRILIN

Havlina Elena Borisovna, the graduate of Krasnodar state Institute of culture (Krasnodar, 40 years of Victory str., 33), senior lecturer of the Department of conducting academic choir, havlina@bk.ru

Abstract. The article is devoted to revealing the phenomenon of theatrical composer V. Gavrilin thinking, manifested through a new interpretation of the chorus in the symphony-action of «Chimes» and vocal-symphonic poem «War Letters».

Keywords: style, theatrical, genre synthesis, choir, drama.

В творчестве Валерия Гаврилина парадоксально сочетается яркое новаторство и традиционализм, заложенный в XX веке Г. Свиридовым и основанный на глубоком проникновении в национальную хоровую традицию, в которой композитор по-своему преломляет и синтезирует народные образы.

Согласно определению В. Петрова: «Инструментальный театр – особый жанр, порожденный эволюцией музыкального мышления в XX веке. В нем композитор – это режиссер сценического действия, регламентирующий интерпретацию подробным образом изложенными примечаниями, представленными в партитурах. В такого рода сочинениях не менее важной, чем сам процесс музыкальной драматургии, становится внешняя «оболочка», событийность сценической реализации» [1, с. 36–37]. Можно провести четкие параллели между развитием в XX веке инструментального театра и театра хорового.

Одним из наиболее ярких примеров хорового театра, своеобразной мистериальностью разыгрываемого музыкального действия является хоровая симфония «Перезвоны», имеющая подзаголовок «По прочтении Василия Шукшина». Хоровая симфония как новый жанр в отечественной музыке возникла непосредственно при соприкосновении композитора с драматическим произведением В. Шукшина «Степан Разин» и была задумана как музыкально-драматическое действие. В частности, об этом свидетельствуют слова самого автора, раскрывающие авторское определение жанровой принадлежности произведения: «Это сочинение ближе всего по форме к мистерии. По-русски это называется действие. Такая хоровая симфония-действие. Есть элементы театрализации, элемент сюжетности. Это нечто среднее между оперой и ораторией» [2].

Подобный дуализм связан с тем, что в отличие от оперы отсутствует четко прослеживаемый по тексту и выстроенный в логическую последовательность сюжет, отсутствуют прямые диалоги, а персонажи, выраженные в лице солистов, не имеют называемых имен и каких-либо других характеристик помимо музыкальных и речевых. Тот факт, что за музыкальным текстом предполагается театрализация, раскрывается прежде всего в отсутствии логической связи между текстами различных эпизодов. Становится очевидным, что для выстраивания полной логически связанной картины помимо собственно музыкального материала и текста необходимо нечто еще, а именно – скрытая за «внешним фасадом» музыкальных номеров сюжетная драматургия.

На особенности драматургии и авторского замысла сюжета в некотором смысле проливает свет высказывание самого автора: «Сюжетно «Перезвоны» – это картина жизни человека. Есть такой эпизод в «Севастопольских рассказах Л. Толстого: солдат шел в атаку, вдруг его что-то толкнуло в плечо. Он упал, и вся его жизнь прошла перед ним. Дальше в рассказе идет описание этой жизни с подробностями и деталями. И в заключение Толстой пишет только одну фразу: «Он был убит пулей наповал». Вот этот эпизод подсказал мне идею конструкции «Перезвонов», идею калейдоскопа разных картин. Каждая часть – это отдельная картина. Обрамлено это все двумя частями, в которых музыка носит характер поступи, дороги... Это не просто циклическое произведение, здесь есть сюжет, который надо разыгрывать. «Перезвоны» задуманы как театральное представление по типу народной драмы с использованием света, движения. В этом случае весь замысел был бы совершенно ясен публике без объяснений. Разумеется, при филармоническом исполнении... этой театрализации нет» [2]. Таким образом, изначальный авторский замысел хотя и учитывал возможность концертного исполнения произведения, все же предполагал необходимость театрального действия.

Наличие персонажей, явных и аллегорических, раскрывается прежде всего через использование многочисленных соло из хора, а также за счет использования драматического чтения, оглашающего текст молитвы (№17 «Молитва»), и предсмертные возгласы главного героя (№18 «Матка-река»). Использование драматического чтения на фоне звучания хора как яркий выразительный прием создает эффект «прорыва», кульминации всего действия.

Однако персонажи действия, будучи вынесенными за пределы текста либретто, могут восприниматься слушателем амбивалентно: и как герои литературного первоисточника, вдохновившего автора музыки, и как некая система обобщенно-образной драматургии абстрактных персонажей, в качестве которых выступают Высокое и Земное в душе человека, духовное и

низменное начала человеческой природы, страх и смелость, жизнь и смерть, судьба и человек как таковой.

В первом случае сюжетно-образная линия героев может быть разыграна как средствами драматических актеров, так и силами самих хористов, при этом музыкальные номера воспринимаются в качестве своеобразных «интермеццо» в развитии внешнего действия. Однако именно в этих «интермеццо», занимающих главенствующую роль, разыгрываются все внутренние линии жизни человека. Так, большинство текстов, взятых композитором из народных первоисточников, представляют собой разбойничьи песни. Многие из них носят развлекательный игровой характер, воплощая череду фантастических и одновременно юмористических образов (в частности, №15 «Страшенная баба»), либо представляющих собой своеобразную игру голосом, реализуемую через прием хоровой звукописи (таков, в частности, №8 «Ти-ри-ри»). Таким образом, перед слушателем разворачивается картина человеческой души, каждый день отвлекающей себя от суровой реальности жизни: и путем юмористической игры слов, и путем бессловесных, ничего не значащих попевок, воспроизводящих лишь различные формы движения (своего рода звуковой аналог невербального языка жестов). Между тем противоречия жизни остаются запрятанными глубоко в душе и лишь в кульминации произведения прорываются наружу.

Именно такое прочтение произведения было реализовано, в частности, в постановке Д. Азарова в исполнении хора Академии хорового искусства имени В. Попова под руководством А. Петрова. Артисты хора, вышедшие на сцену босыми (хотя и без артистического антуража и костюмов, что в целом соотносится с законами минималистического театра), были призваны изобразить разбойников, на фоне чего драматическая артистка, драматический чтец, а также солисты хора представляли в малоподвижных, но тем не менее выразительных пантомимических ролях, создающих намек на разыгрываемый сюжет. При этом большинство хоровых номеров интерпретировались как развлечения в разбойничьем кругу (артисты хора соответствующим образом располагались полукругом на сцене, меняли положение стоя и сидя в разных номерах). В этом контексте звуки «Дудочки» воспринимались так же в драматическом ключе, как клич-призыв разбойникам собраться на общем кругу. Основное же действие и приключения разбойников остались предположительно как бы «за сценой», что вполне соответствует законам эпического театра, где действие не происходит на сцене. Таким образом, получилось музыкально-драматическое действо, в котором автор явно хотел заглянуть во внутреннюю жизнь разбойничьего круга, не испытывая интереса к внешним событиям. При этом игра драматических артистов на фоне хора была призвана раскрыть внутренние терзания, разворачивающиеся в душе и в судьбе людей, ведущих разбойный образ жизни.

Во втором случае, воспринимая драматургию произведения с позиции аллегорических обобщенных образов, такие «интермеццо» оказываются своего рода прогулкой как по неизведанной природе души человека, так и по самому национальному началу вокальной русской культуры, национального эпоса во всем его богатстве и специфике выразительности речевых форм и звуковых интонаций. В этом контексте отдельные хоровые группы в рамках игровых разбойничьих песен могут восприниматься в качестве персонажей, взаимодействующих между собой на звуковом уровне, что в значительной мере сближает произведение В. Гаврилина с явлением театра тембров с той лишь разницей, что используются не инструментальные, а хоровые вокальные тембры. В таком случае наличие внешней драматической игры не является обязательным. «Персонажи», а также сложная система связей между ними возникают сами в сознании слушателя.

Эти особенности драматургии откладывают отпечаток на специфику вокального исполнения и технические задачи, стоящие перед артистами хора и руководителем хорового коллектива. Так, в ряде случаев тембровая окраска вокального интонирования должна стремиться максимально сближаться с речевой, а также с бытовым интонированием элементов фольклора, различных возгласов и эмоционального оглашения различных слогов, междометий, имеющих невербальный выразительный характер. Особая роль может быть возложена на солистов хора (что и было реализовано в вышеупомянутой постановке).

Важнейшую сложность для хормейстера при работе над данным произведением состав-

ляет достижение необходимой яркой и колоритной тембровой окраски и баланса. Многие номера представляют собой звукописные музыкальные картины (в особенности лирическая кульминация цикла – «Вечерняя музыка»), требующие целостности тембровой краски. Следует отметить, что название произведения – «Перезвоны» не случайно. Несмотря на то, что оно не отражает особенностей сюжета, но емко характеризует целостную звуковую атмосферу произведения.

Практически в каждом из хоровых номеров присутствуют различные грани «колокольного» начала, играющего крайне важную роль для русской культуры в целом. Возможности изображения колокольного тембра силами человеческого голоса с самыми разными оттенками и различной смысловой нагрузкой тембра колокола (от праздничных колоколов и колоколов, сзывающих людей на вечернюю молитву, до тревожного набата) представляют собой самостоятельный интерес. В каком-то смысле колокольный перезвон стал одним из «невидимых героев» произведения.

Совершенно иная звуковая атмосфера воссоздана В. Гаврилиным в «Военных письмах». Сам автор характеризовал жанр и сюжет произведения следующим образом: «Это драма о женщине, у которой любимый человек погиб во время войны, а она продолжает его ждать и до сих пор» [3]. Как и во всех своих произведениях, в данном случае В. Гаврилин стремится к максимальной простоте и естественности воплощения сюжета, в связи с этим и звуковая атмосфера произведения также максимально приближена к «театру тембров». В частности, используется исполняемая на оркестровых колоколах мелодия боя курантов, ставших одним из национальных символов во время войны и часто звучавшая по радио перед важнейшими сообщениями о событиях с фронта. Своеобразно используется тембр аккордеона – инструмента, не только фигурирующего в сюжете (главный герой играл на аккордеоне и мечтал вернуться с войны и взять в руки любимый инструмент), но и широко распространенного и хорошо знакомого всем в военные годы. Ударные инструменты создают колорит грозных шумовых эффектов. В контексте такого тембрового театра, приближенного к военной реальности, интересным и ярким художественным средством стало использование детского хора в начальном и заключительном номерах.

По форме детские хоры создают арку обрамления произведения, однако не менее важно драматургическое значение: детский хор выступает в качестве звукового символа детства – образной сферы, несовместимой с войной (данная тенденция уже была задана использованием детского голоса для озвучивания драматической роли мальчика, расспрашивающего мать о погибшем на войне отце, перед тем как тембр матери переходит от речевой декламации к вокальной мелодии). При этом значение начального и заключительного хоров различно. В начальном хоре используется музыкальный материал, также приближенный к бытовой реальности, к детским игровым попевкам, песням-скороговоркам. При этом текст повествует о факте начала войны. Таким образом, сама война как крайне серьезное явление действительности подается как бы глазами ребенка, становится своеобразной «игрой» над судьбами людей. Значение же финального хора, связанного с образами восторжествовавшего мира и будущего, воспекает детство и новую жизнь как средство преодоления всех невзгод и трагедий.

Театральность произведения Гаврилина соседствует с еще одной чертой его стиля – жанровой синтетичностью. Стремление к синтезу – общая тенденция всего искусства XX века, и в музыке синтез различных жанров становится средством отображения современной действительности. В. Гаврилину в полной мере удалось в своем творчестве воплотить жанровый синтез, реализованный через соединение прошлого и настоящего: фольклора и современной музыки. Многообразие жанров дает неповторимую яркость его произведениям, создает их смысловую наполненность, расставляет свои неповторимые акценты, позволяет увидеть многогранность образных сфер. Так, в «Перезвонах» есть черты оперы (сюжетность, закономерности драматургии), оратории (роль хора, строгость, декламационность), симфонии (симфонизм, определяемый становлением музыкальных образов через развитие музыкального тематизма, насыщенность тембров, масштабность звучания), театра (персонификация хора и солистов, насыщенность образов), кино (монтажность драматургии, параллельность действия и его перенесение в разные временные планы). В вокально-симфонической поэме «Военные письма»

традиционная цикличность с опорой на вокальный цикл взаимодействует с принципами кинематографичности.

Музыкально-драматический театр В. Гаврилина представляет собой во многом беспрецедентное явление с точки зрения органичности и естественности сочетания различных функций человеческого голоса в качестве важнейшего выразительного и изобразительного средства. В творчестве композитора не столько присутствует подчинение хора определенным драматургическим задачам, скорее, напротив: драматургия нередко проистекает из самой природы хорового искусства и представляет собой процесс постепенного развертывания его различных граней.

Даже в случае исключительно филармонического исполнения хоровых произведений композитора, лишённого каких-либо внешних черт театральности, обнаруживается и выходит на первый план театральность композиторского мышления В. Гаврилина как ключевая черта его композиторского стиля.

Эскизный анализ двух вокально-хоровых произведений композитора – хоровой симфонии-действа «Перезвоны» и вокально-симфонической поэмы «Военные письма» позволил выявить характерную новаторскую черту стиля В. Гаврилина – феномен театральности композиторского мышления, связанный с жанровой синтетичностью его произведений и проявляющийся через новую трактовку хора.

Литература

1. *Петров В.О.* Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. М., 2011. № 5 (73).

2. *Мухеева Л.* Гаврилин. «Перезвоны». URL: <http://www.belcanto.ru/or-gavrilin-peresvony.html>

3. *Мухеева Л.* Гаврилин. «Военные письма». URL: <http://www.belcanto.ru/or-gavrilin-pisma.html>

Referenses

1. *Petrov V.O.* Instrumentalnyj teatr Maurisijo Kagel'a [Instrumental Theatre Mauricio Kagel] // Art and Education: Journal of techniques, theory and practice of art education and aesthetic education. M., 2011. № 5 (73).

2. *Mikheeva L.* Gavrilin. «Perezvony» [Gavrilin. «Chimes»]. URL: <http://www.belcanto.ru/or-gavrilin-peresvony.html>

3. *Mikheeva L.* Gavrilin. «Voennye pis'ma» [Gavrilin. «War Letters»]. URL: <http://www.belcanto.ru/or-gavrilin-pisma.html>

УДК 78.082.2.

А. М. ПОНЬКИНА

СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА-АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО Э. ДЕНИСОВА: К ПРОБЛЕМЕ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРА

Понькина Антонина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых инструментов Белгородского государственного института искусств и культуры (308033, г. Белгород, ул. Королева, 7), ponkina_2006@mail.ru

Аннотация. В статье в ракурсе проблемы обновления жанра рассматривается Соната для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова. Автором делается анализ музыкального материала с позиции выявления традиционных и новых черт, ставших присущих данному произведению. Работа довольно детально касается характерных черт композиторского стиля и развития композиторской техники в представляемом сочинении. В выводах проводится параллель между стилистическим обновлением жанра и обновлением арсенала исполнительских средств и приемов.

Ключевые слова: саксофон, соната, Э. Денисов, соната для саксофона, обновление жанра.