

4. *Emelyanenko M.* Cyclic symphony in the works of S. Slonimsky: from temporal context to spatial properties of texture // Киевське музикознавство. 2013. Вип. 47.

5. *Keiner D.* Maksim Shostakovich: «Zhizn moey semyi byla takoy, chto luchshe ne vspominat» [Maxim Shostakovich: «The life of my family was such that it is better not to remember»]. URL: <https://www.bbc.com/russian/amp/features-44085313>

6. *Premyera simfonii-performansa Dmitriya Zhuchenko proydet v filarmonii* [The premiere of the symphony-performance of Dmitry Zhuchenko will be held in the philharmonic]. URL: <https://www.fontanka.ru/2018/01/17/034/>

УДК 78

М.С. СТУСОВА

ПРИНЦИПЫ СЮИТНОСТИ В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ ДАРИУСА МИЙО

Стусова Мария Сергеевна, аспирант Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23), smilems@list.ru

Аннотация. Статья посвящена малоизученной странице творчества Д. Мийо – его инструментальной музыке. Автор акцентирует внимание на проблеме синтеза жанров, как важной стилиобразующей черте творчества композитора. В ряду разнообразных жанровых микстов неизменным компонентом, воздействующим на общую стилистику оркестровых сочинений, является сюита. В силу этого оркестровая музыка Мийо рассматривается в аспекте влияния сюитного принципа мышления композитора. Сущность данного явления анализируется в статье на основе камерного цикла «Маленькие симфонии», наглядно демонстрирующего связь с сюитным циклом.

Ключевые слова: Дариус Мийо, сюита, симфония, камерная симфония, «Маленькие симфонии».

UDC 78

M.S. STUSOVA

PRINCIPLES OF SUITE FORM IN ORCHESTRAL MUSIC OF DARIUS MILHAUD

Stusova Maria Sergeevna, graduate of the Rostov state conservatory n.a. S.V. Rachmaninov (23, Budennovskiy ave., Rostov-on-Don), smilems@list.ru

Abstract. The article is devoted to the little-studied page of D. Milhaud's work – his instrumental music. The author focuses on the problem of synthesis of genres, as an important style-forming feature of the composer's creativity. In a number of diverse genre mixes, the suite is a constant component affecting the overall style of orchestral compositions. Because of this, Milhaud's orchestral music is considered in terms of influencing of the suite principle of the composer's thinking. The essence of this phenomenon is analyzed in the article on the basis of the «Little Symphonies» chamber cycle, which vividly demonstrates the connection with the suite cycle.

Keywords: Darius Milhaud, suite, symphony, chamber symphony, «Little Symphonies».

Инструментальная музыка составляет внушительную часть творческого наследия Дариуса Мийо. Это произведения самых разных жанров: сюиты, симфонии, концерты, сонаты и т.д. Особую нишу в этом ряду занимают симфонические произведения.

Существенное влияние на оркестровую и камерно-инструментальную музыку Мийо оказывал принцип жанрового синтеза. В результате этого композитор отходит от классических форм и создает новаторские по их жанровой сути произведения. Еще Лотман в своих трудах отмечал, что «всякое новаторское произведение состоит из традиционного материала», а его неповторимость и оригинальность «оказывается индивидуальным,

только ему присущим пересечением многочисленных повторяемостей» [1, с. 97]. В этих опытах с синтезом разных жанровых моделей особую роль играет сюитность, которая мыслится композитором как стержень, основа формообразования его инструментальных сочинений. Это качество подчеркивает и Л. Кокорева, отмечая, что в его инструментальной музыке «...господствует принцип чередования замкнутых обособленных частей, контраст которых вытекает из контраста движений» [2, с. 276].

Как известно, природным свойством сюитной композиции является камерность, выраженная в небольших масштабах частей, в малом составе оркестра. В творчестве Мийо камерность, понимаемая как важнейший принцип мышления композитора, чрезвычайно важна. В силу этого под камерностью мы понимаем не только малые масштабы и скромный инструментальный состав, понятие это включает в себя и определенный тип содержания, равно как и возможность «рассмотреть» слухом все детали и тонкие нюансы в развитии тем и образов сочинений. Стоит отметить, что большую часть творчества французского композитора составляют именно камерные композиции. Сам композитор отмечал в автобиографии по поводу написания им 18 квартетов: «...как Кокто восхвалял музыку в ироническом стиле – музыку цирка и мюзик-холла, так и я этим заявлением хотел как бы взять камерную музыку – музыку серьезную, которой я всегда оставался верным, под свою защиту» [3, с. 293].

Камерное творчество Мийо можно условно, как предлагает Дебора Мэвер [4, с. 46], разделить на 3 периода:

- ранний (до 1930-х гг.) неоклассический период;
- средний (1930-1940-е гг.) – неоромантический период (годы жизни и творчества в эмиграции в Америке);
- поздний (с 1950-х и до конца жизни), сочетающий неоклассические и неоромантические черты.

Большинство исследователей выделяют ранний период как своеобразную вершину камерного творчества композитора, к инновационным находкам которого он возвращался всю свою жизнь. В связи с этим Д. Мэвер в своей работе о камерных сочинениях Мийо, отмечала, что французский композитор был непрогрессивным (даже регрессивным): «...стиль Мийо сложился рано и вряд ли эволюционировал вообще» [4, с. 47]. Значимость раннего периода в становлении принципов оркестрового и особенно камерно-инструментального письма подтверждает и статистика: из 100 сочинений, созданных в этот период, – 40 камерных.

Ранняя камерно-инструментальная музыка Мийо характеризуется свободными хроматизмами, граничащими с атональностью, джазовой модальностью, алеаторическими элементами, а также неоклассической эстетикой. К сказанному можно добавить увлечение ритмами народной танцевальной музыки, а также ремоделирование жанров фуги и фугато, как знаковых жанров прошлого, к контрапунктической строгости которых композитор, однако, относится более свободно.

В неоромантический период композитор, продолжая работу над камерными жанрами, уделяет внимание и созданию крупных форм оркестровой музыки (Вторая, Третья и Четвертая симфонии). Возможно, этому способствовали его опыты в сфере кино и драматического театра, предполагающие драматургию «крупного штриха». В эти годы Мийо активно работает и над квартетным жанром. Им написаны 11 квартетов, музыка которых характеризуется простотой и лаконичностью мелодического языка и формы, ясностью гомофонно ориентированной фактуры с небольшими контрапунктическими вкраплениями, опорой на модальную гармонию.

Последний период творчества (с 1950-х гг.) своего рода возвращение к истокам. Мийо обращается к стилистическим решениям и структурным моделям 1920-х как к проверенным временем художественным формулам. Однако, даже следуя своим собственным устоявшимся стилевым традициям, композитор, обладающий столь неординарным мышлением, не может избежать экспериментализма (Концерт «de Chambre» (1961).

Анализ большинства из перечисленных сочинений выявляет особое значение сюитных принципов, широко используемых композитором в самых разных по жанровой принадлежности оркестровых произведениях. Рассмотрим более подробно специфику этого синтеза на примере его «Маленьких камерных симфоний».

«Симфонии» были написаны в двадцатые годы. В этот период Мийо особенно увлекся идеями политональности. Однако данное сочинение поразило публику не столько колоритом политональных соединений, сколь трактовкой жанра, его транспозицией из сферы монументальных в область камерных, если не сказать миниатюрных. В этих сочинениях композитор не просто отходит от норм четырехчастного симфонического цикла, избрав трехчастную его модель, но практически полностью изменяет классический образ жанра в плане масштабности композиции: исполнение каждой части циклического произведения длится от 1 до 3 минут, а время исполнения всей симфонии не превышает шести минут. Такая трактовка симфонического жанра явилась смелым новшеством для искушенной публики, а циклическая композиция Мийо скорее напоминала по своей камерности сюитную композицию из трех частей, чем полномасштабную многочастную симфонию.

Необычен исполнительский состав, которому композитор поручил свои «маленькие эксперименты»: симфонии предназначены для камерного ансамбля, включающего от 7 до 10 исполнителей. Шестая «Маленькая симфония» в отношении исполнительского состава наиболее своеобразна, так как написана для вокального квартета с гобоем и виолончелью. Следствием камерности явилась сфокусированность внимания на каждом инструменте, ведущем свою тему и представляющем свой особый характер в этом «театре» тембров.

Каждый инструмент-персонаж реализует самостоятельную драматургическую линию, при этом невозможно выделить главную, поскольку каждая образно значима. Результат – полифония мелодических линий, тембров, драматургических планов, на основе которых складывается неповторимый целостный образ каждой части, как это было в сюитах композитора. Эффект этой параллели усиливается тем, что многие темы имеют жанровую танцевальную основу, чему способствует выбор их ритмического рисунка, сохраняемого на протяжении всей части.

Таким образом, внутри частей нет типичного для симфонии образно-тематического контраста производного типа, нет разделения на темы-характеры. В основе лежит яркая образность, формирующая единое музыкальное пространство. Это качество обусловлено ориентацией на строение сюитного цикла с его картинным принципом мышления. Подтверждением тому является факт, что три из шести симфоний Д. Мийо имеют программные названия.

В построении «трехэтажного здания» каждой из симфоний-минуток композитор использовал несложные, четко структурированные формы, такие как простые двух- и трехчастные, вариации, рондо и даже период повторного строения, отказываясь от формы сонатного аллегро как более сложной, рассчитанной на крупные масштабы. В итоге главный принцип строения симфонических полотен на основе классических сонатных отношений отсутствует. Здесь нет активно развивающихся и взаимодействующих драматургических линий, используемые композитором структуры не предполагают этого. Так, первые части первой и второй симфоний написаны в двухчастной репризной форме, в основе которой лежит один образ-характер. Сближающим фактором для сюиты и симфонии в «Маленьких симфониях» является и принцип контраста между частями.

Строение трехчастной композиции представляет собой чередование характеров, разность которых выражена в контрасте жанров, тональностей, темпов, фактур, характеров-образов. Так, благодаря использованию сюитных принципов в «Симфониях» происходит «достижение динамичности в развертывания композиции, позволяющей удержать внимание слушателя» [5, с. 43].

Подводя итог, можно сказать, что сюитные принципы ярко проявили себя в области инструментальной музыки. Не без их влияния традиционная структура сонатно-симфонического цикла в «Маленьких симфониях» трансформировалась в сознании Мийо в камерную оркестровую миниатюру сюитного типа.

Литература

1. *Зинькевич Е.* Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки // Музыкальное произведение: сущность, структура анализа. Киев, 1988.
2. *Кокорева Л.* Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М., 1986.
3. *Мийо Д.* Моя счастливая жизнь. М., 1999.
4. *Mawer D.* Positioning Milhaud's late chamber music: compositional full circle // The musical times Winter. 2008.
5. *Стусова М.* Сюитность в оперных сочинениях Д. Мийо // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2018. № 2.

References

1. *Zinkevich E.* The importance of genetic and typological aspects in the analysis of contemporary music // Musical composition: essence, structure of analysis. Kiev, 1988.
2. *Kokoreva L.* Darius Miyo. Zhizn i tvorchestvo [Darius Milhaud. Life and creativity]. Moscow, 1986.
3. *Milhaud D.* Moya shchastlivaya zhizn [My happy life]. Moscow, 1999.
4. *Mawer D.* Positioning Milhaud's late chamber music: compositional full circle // The musical times Winter. 2008.
5. *Stusova M.* Suite form in opera compositions of Darius Milhaud // Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyy almanah. Rostov-on-Don, 2018. № 2.

УДК 78

В.И. СТАЧИНСКИЙ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ И СРЕДСТВА ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ КАРТИН АЛЕКСАНДРА БЕЛОБОРОВОДА)

Стачинский Владимир Иванович, кандидат искусствоведения, дирижер, профессор кафедры народных инструментов Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова (Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16), vladstach@mail.ru

Аннотация. В статье раскрывается понятие *образа* в музыкальном произведении и рассматриваются факторы, от которых зависит устойчивость ассоциативного ряда, создаваемого композитором посредством обращения к определенным архетипическим свойствам музыкального материала. Архетипы слушательского восприятия служат основным фактором в поиске верного прочтения художественного содержания. Их узнаваемость помогает расшифровать порой непростой код к доступу в мир индивидуального авторского мировоззрения, к сложным языковым структурам современного композиторского мышления. На примере Четвертой симфонии картин Александра Белобородова¹ прослеживается влияние программности, жанровости, инструментовки, драматургии, а также социального контекста создания сочинения на формирование его образно-ассоциативного пространства.

Ключевые слова: образно-ассоциативное пространство, архетипические свойства, архетипы восприятия, музыкальная драматургия, инструментовка, программность, жанровость, музыкальный тематизм, тембральность, типы музыкального мышления, виды драматургии, композитор Александр Белобородов.

¹ Александр Белобородов (1947-2016) долгие годы возглавлял Союз композиторов РК, он автор Гимна РК и множества произведений, посвященных Карелии, ее истории, уникальной природе и легендам народов, веками населявших ее территорию. Из четырех созданных композитором симфоний три так или иначе связаны с карело-финской тематикой.