

Синтез симфонии со словом и с конкретным вокальным жанром, имеющим свои традиции музыкального воплощения поэтического текста, – далеко не одно и то же. Пример тому вокальные симфонические произведения Шостаковича, каждое из которых имеет в качестве стиливого прообраза определенный жанр: ораторию (13 симфония), вокальный цикл (14 симфония), оперную сцену («Казнь Степана Разина»). В сочинении Магдаллица вокальное начало (хор, солист бас) подано именно сквозь призму реквиема. Общеизвестно, что жанр реквиема, первоначально по тексту связанный с католической церковной заупокойной службой, постепенно приобретает внекультовое значение, утрачивает литургический текст при сохранении общей философской концепции. Проблемы жизни и смерти, апокалиптическая возвышенность, переплетение сакрального и реального – вот те вехи, по которым нужно искать традиции реквиема в анализируемом произведении.

Магдалиц идет по пути синтеза католической и православной традиции. Отказавшись от латинского текста, он использует текст православной молитвы «Господи, воззвах» и мотив знаменного распева (в качестве одного из сквозных лейтмотивов произведения), интонации которого отдаленно напоминают напев «Со святыми упокой» из чина православной панихиды (аналога реквиема). Включение в драматургически значимые моменты симфонии-реквиема органа отсылает нас к католической традиции трактовки жанра. Можно отметить также образные параллели между частями симфонии Магдаллица и канонизированного реквиема, в который вводятся обязательные части: «Requiem», «Dies irae», «Lacrimosa», «Offertorio», «Lux aeterna». Понимая субъективизм предлагаемых эмоциональных параллелей, отметим тем не менее, что скорбно-просветленный характер финала симфонии соответствует части «Requiem» (просительной молитве о даровании усопшим вечного покоя и о сиянии их душ непрерывным светом); злая наступательная скерцозность второй части «Где же ты, господи» перекликается с «Dies irae»; скорбно-лирические части «Мама», «Господи воззвах» отсылают нас к горестной песне «Lacrimosa».

Полижанровость симфонии-реквиема «Последние свидетели» Владимира Магдаллица – явление сложного порядка. Жанровый синтез дает взаимодействие чистых музыкальных (симфония, концерт), музыкально-синтетических (месса, реквием), театральных, кинематографических, литературных жанров и определяется глубиной замысла и сложностью драматургической концепции произведения. Тенденция к пересмотру традиционного структурного стереотипа симфонии, синтез ее с другими жанрами – характерная черта композиторского стиля Владимира Магдаллица, лежащая в русле современных тенденций отечественной музыки.

#### **Литература**

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского. М., 1972.
2. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. М., 1974.

#### **References**

1. Asafiev B. O muzyke Chaikovskogo [About the music of Tchaikovsky]. Moscow, 1972.
2. Kovnatskaya L. [Bendzhamin Britten]. Moscow, 1974.

УДК 78

Е.В. БАБЕНКО, А.Н. СИТАЛОВА

### **К ПРОБЛЕМЕ ЦЕЛОСТНОСТИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА С.М. СЛОНИМСКОГО «ДЕСЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ А. АХМАТОВОЙ»**

Бабенко Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), elena\_babenko@inbox.ru

Ситалова Анастасия Николаевна, магистрант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), nasikal@mail.ru

**Аннотация.** Статья посвящена анализу вокального цикла С.М. Слонимского «Десять стихотворений А. Ахматовой». Впервые данное произведение рассматривается в аспекте целостности. Авторы отмечают факторы, способствующие музыкальному единству цикла.

**Ключевые слова:** вокальный цикл, проблема целостности, С.М. Слонимский, «Десять стихотворений А. Ахматовой».

**UDC 78**

**E.V. BABENKO, A.N. SITALOVA**

**ON THE PROBLEM OF THE INTEGRITY OF THE SONG CYCLE  
S.M. SLONIMSKY'S "TEN POEMS OF ANNA AKHMATOVA"**

Babenko Elena Vladimirovna, PhD (pedagogical), associate professor of musicology, composition and technique of music education of Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), elena\_babenko@inbox.ru

Sitalova Anastasia Nikolaevna, graduate student of the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), nasikal@mail.ru

**Abstract.** This article analyzes the vocal cycle S.M. Slonimsky's "Ten poems of Anna Akhmatova." For the first time this work is considered in the aspect of integrity. The authors note the factors contributing to the unity of the musical cycle.

**Keywords:** a song cycle, the problem is the integrity of S.M. Slonimsky's, "Ten poems of Anna Akhmatova"

Камерно-вокальный цикл С.М. Слонимского «Десять стихотворений А. Ахматовой» был написан композитором в 1974 году. Исследователь М. Рыцарева характеризует данное произведение С. Слонимского как «память о поэтессе на рубеже 1900–1910-х годов, запечатленной в рисунках Модильяни и Анненкова, о той, у которой тогда не было большего горя, чем неразделенная любовь» [1, с. 179].

«Десять стихотворений А. Ахматовой» – история любви женщины, которая раскрывается через воспоминания лирической героини. Из ранних сборников Анны Ахматовой «Вечер» и «Четки» в цикл вошли десять стихотворений, располагающихся в следующем порядке: №1 «Смятение» – выполняет функцию вступления и одновременно завязку действия (первая встреча героини с возлюбленным); №2 «Любовь» – характеристика чувства любви во всей ее многогранности; №3 «И когда друг друга проклинали...» – воспоминание лирической героини о произошедшей размолвке с возлюбленным; №4 «Веют липы сладко...» – попытка героини осмыслить причины расставания с возлюбленным; №5 «Хрупкая Снегурка» – очередное воспоминание о былой любви; №6 «Сжала руки под темной вуалью...» – воспоминание о произошедшей ссоре между лирической героиней и возлюбленным; №7 «Сердце к сердцу не приковано...» – принятие героиней неизбежности расставания с любимым; №8 «Песня последней встречи» – картина последней встречи с возлюбленным; №9 «Канатная плясунья» – характеристика героини, которая вынуждена скрывать под маской благополучия боль расставания с возлюбленным; №10 «Отрывок» – финал, воплощающий веру героини в преданность и любовь своего возлюбленного.

Как известно, целостность вокально-циклической композиции образуется на двух уровнях – поэтическом и музыкальном. В настоящей статье освещаются факторы, обеспечивающее музыкальное единство целого. Последнее достигается на двух уровнях: синтаксическом и композиционно-драматургическом [2, с. 9].

К ряду факторов, способствующих единству цикла на синтаксическом уровне, следует отнести колокольность, которая присутствует в наиболее трагичных местах произведения. Так, впервые она появляется при упоминании возлюбленного в номере, открывающем цикл. Набат колокола явственно ощущается в романсе «И когда друг друга проклинали...». В этих номерах колокольность является посредником в передаче чувств лирической героини. Одно из трагичных воплощений колокольности в цикле – романс «Веют липы сладко». О присутствии колокольности можно говорить в отношении шестого и заключительного номеров цикла.

Важнейшую объединяющую роль выполняют интонационные связи. При этом квартная интонация выступает в качестве лейтинтонации цикла. Будучи представленной как чистая, увеличенная и уменьшенная, она пронизывает все номера цикла без исключения. Интервал уменьшенной кварты лежит в основе мотива «страдания», который впервые появляется в шестом номере (на словах «Уйдешь, я умру»), а затем звучит в вокальной и инструментальной партиях в восьмом и девятом номерах (в партии сопровождения).

Ряду поэтических образов соответствует определенная интонационная сфера. Так, образная сфера смерти (в поэтическом тексте выражена словами «гроб», «умру», «камен надгробным») в вокальной мелодии воплощается острыми диссонантными интонациями (преимущественно это ходы на уменьшенную кварту и уменьшенную септиму).

Сфера тоски («печалью», «тоскующей», «тоска»), которая упоминается во втором, восьмом, девятом и десятом номерах цикла, реализуется при помощи нисходящей мелодической интонации в вокальной партии, традиционно ассоциирующейся с поникающим жестом, вздохом. Нисходящий ход в вокальной мелодии встречается при упоминании цветов и оттенков («черный», «желтый», «мрак», «темный») в первом, восьмом и десятом номерах цикла.

Следует отметить присутствие в цикле лейттемы «любви», которая, впервые прозвучав во втором номере («Любовь») в вокальной партии, появляется в кульминации финального номера («Отрывок»), звуча как гимн любви в партии фортепиано.



В определенной мере присутствие единства можно отметить и на уровне ритмической организации номеров цикла. Так, вокальная мелодия всех романсов (за исключением четвертого номера «Веют липы сладко») имеет ямбическое начало, что не противоречит естественному дыханию стихотворений и настроениям героини.

При всем многообразии фактурных решений в качестве объединяющего фактора можно назвать прием выключения инструментального сопровождения, совпадающий со звучанием «ключевых» слов героини и действующий с огромной силой выразительности. Из десяти номеров-стихотворений цикла в пяти присутствует данный прием (№ 1, 5, 6, 9, 10).

Единству целого способствует и ладогармоническое решение номеров цикла, для которых характерна опора на хроматическую тональность с присутствием центрального тона:

|       |    |     |       |   |    |       |      |    |       |
|-------|----|-----|-------|---|----|-------|------|----|-------|
| I     | II | III | IV    | V | VI | VII   | VIII | IX | X     |
| g (G) | F  | As  | a (A) | a | f  | b (B) | a    | a  | d     |
|       |    |     |       |   |    |       |      |    | (Des) |

Из приведенной схемы видно, что при отсутствии тональной арки (между крайними частями цикла) в качестве тоники высшего порядка выступает «а». При этом в тональном плане цикла «зашифрована» уменьшенная кварта (a – des), определенная как своего рода лейтинтонация произведения.

В качестве главенствующего принципа организации формы частей цикла следует отметить трехчастность. Последняя очевидна и при использовании композитором сквозных (№ 5) и куплетных (№ 2) структур, включающих по три раздела (куплета).

На композиционно-драматургическом уровне следует отметить присутствие образа лирической героини, способствующего внутреннему единству.

Важная роль принадлежит темповым контрастам, которые присутствуют как на уровне компоновки частей цикла, так и внутри отдельных номеров. В основе произведения лежит чередование быстрых и медленных темпов, которое на первый взгляд нарушается между шестым и седьмым номерами, образующими центр медленных темпов, и восьмым и девятым романсами, написанными в подвижном темпе. Вместе с тем в каждой паре

номеров (6-7, 8-9) ритм чередования сдержанных и более подвижных темпов сохраняется. Представленный в укрупнении ритм темповых смен (6-7 – 8-9) способствует заострению контраста между финальным и предшествующими номерами цикла:

|                   |                |                             |                         |                               |                  |                            |                         |                |                          |
|-------------------|----------------|-----------------------------|-------------------------|-------------------------------|------------------|----------------------------|-------------------------|----------------|--------------------------|
| I                 | II             | III                         | IV                      | V                             | VI               | VII                        | VIII                    | IX             | X                        |
| <i>Allegretto</i> | <i>Andante</i> | <i>Allegro appassionato</i> | <i>Andante con moto</i> | <i>Allegretto capriccioso</i> | <i>Sostenuto</i> | <i>Andantino cantabile</i> | <i>Allegretto dolce</i> | <i>Allegro</i> | <i>Andante sostenuto</i> |

Темповые контрасты внутри номеров цикла обусловлены пристальным вниманием композитора к содержанию поэтического текста, где музыка чутко следует за словом.

В общей компоновке частей вокального сочинения очевидна роль номеров, где первый выполняет функцию вступления и одновременно «завязки действия», финал служит итогом произведения, а средние номера отражают развитие «событий» посредством ряда картин-воспоминаний лирической героини. Таким образом, как и в «Семи романах на стихи А. Ахматовой», группировка номеров внутри цикла ориентирована на трехчастную структуру: i – № 1, m – №2-9, t – №10.

Особо следует подчеркнуть обобщающую роль финального номера, в котором не только звучит лейттема (тема «любви») цикла, но и представлено все фактурное разнообразие – от скупых октавных дублировок, гармонических, ритмических фигураций, до аккордовой фактуры.

Выявленные в ходе анализа факторы достижения единства позволяют сделать вывод о наличии высокого уровня внутренней целостности цикла, выраженной в композиционно-драматургических особенностях его музыкальной основы.

### Литература

1. Рыцарева М.Г. Композитор Сергей Слонимский. Л., 1991.
2. Крылова А.В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. М., 1988.

### References

1. Rytsareva M.G. Kompozitor Sergei Slonimskii [Composer Sergey Slonimsky]. Leningrad, 1991.
2. Krylova A.V. Vokal'nyi tsikl. Voprosy teorii i istorii zhanra [Vocal cycle. Theory and the history of the genre]. Moscow, 1988.

УДК 785

К.Н. ЕКИМОВА

## КОНЦЕРТНАЯ СИМФОНИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ

Екимова Карина Николаевна, аспирант Краснодарского государственного института культуры, преподаватель музыкально-теоретических предметов детской школы искусств ст. Павловской (Краснодар, 40 лет Победы, 33), belokurova\_89@mail.ru

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности концертной симфонии как одного из ведущих жаров эпохи классицизма и предлагаются определение и классификация этого жанра на основе разных принципов: организации цикла как целого; выбора оркестрового состава и трактовки сольных партий; взаимодействия с другими оркестровыми жанрами западноевропейской музыки XVIII века.

**Ключевые слова:** концертная симфония, жанр, эпоха, композиторская школа, цикл, классификация.