

«Gazeta Warszawska» за 1848–1851 рр. Розглядаються досі невідомі факти творчої біографії композитора.

Ключові слова: М. Глінка, «Kurjer Warszawski», «Gazeta Warszawska», Варшава, біографія.

Pavelko Kateryna. M. I. Glinka in Warsaw (1848–1851): unknown pages of Polish periodical publications and the new facts of the composer's creative biography. The article is dedicated to the first time found materials about M.I. Glinka in Polish newspapers «Kurjer Warszawski» and «Gazeta Warszawska» for 1848–1851.

In two daily Warsaw publications, we revealed 8 articles about Glinka, which have not been prior published in musicological literature. Chronologically, the earliest of the revealed articles refers to April 1848. It narrates on Glinka's arrival to Warsaw.

Three days after this article was published, another Warsaw publication posted a large article about the composer, which was written by P. Dubrovsky, his close friend, philologist and Slavist. This article features a range of facts unknown to us. The author mentions a destination place of Glinka's trip in 1848 about which the composer didn't say anything, shares his observations concerning Glinka's lifestyle in the capital of Poland, and mentions about his music played in Warsaw.

The third article revealed refers to the second period of Glinka's stay in the capital of Poland, which lasted from May 1849 to September 1851. A Polish reader is informed with this article about new arrival of the Russian composer to Warsaw.

Other 5 articles refer immediately to Glinka's art. In particular, they inform on creation and publication of his romance, on a concert, which took place in St. Petersburg in March 1850 where his musical works were performed, and on other facts of which we were not aware before.

New information considerably expanded our knowledge about the time which Glinka spent in Warsaw, and this is an important step in study of Polish period of his creative biography.

Keywords: M. Glinka, «Kurjer Warszawski», «Gazeta Warszawska», Warsaw, biography.

Эвелина Ибраимова

«СИРЕНЫ» Р. М. ГЛИЭРА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ МАРИНИСТИКИ

Симфония № 3 «Илья Муромец», увертюра «Тарас Бульба», балеты «Красный мак» и «Медный всадник», – именно этими произведениями – с ярко выраженной кучкистской традицией вошел в наше сознание

Рейнгольд Морицевич Глиэр. Однако в своих ранних произведениях композитор предстает художником «Серебряного века», отвечающим художественным запросам эпохи, в которую он творил. И свидетельством тому является симфоническая поэма «Сирены» (1908)¹. Она интересна своей вписанностью, и в культурное пространство своего времени, и в достаточно широкую морскую традицию русской музыки, чем и обуславливается *актуальность* данной публикации.

Музыкальная маринистика ярко представлена самыми разными примерами воплощения образа моря. Нам известны прекрасные марины А. Рубинштейна («Океан», 1851 г.), П. Чайковского («Буря», 1873 г.), Н. Римского - Корсакова («Садко», 1867 г., «Шехеразада», 1888 г. и др.), К. Дебюсси («Море», 1905 г., «Ноктюрн» №3 «Сирены», 1900 г.), А. Глазунова («Море», 1889 г., «Из средних веков», 1902 г.) и М. Чюрлёниса («Море», 1907 г.). Морские впечатления отразил в своей Второй сонате А. Скрябин. «Сирены» Р. Глиэра явились еще одним примером претворения морской традиции в русской музыке.

Автор предпослал партитуре программу, заимствованную им из античной легенды, воспетой Гомером в 12 песне «Одиссеи»: «Своим чарующим пением Сирены привлекали мимо плывущих моряков. Забывая все на свете, моряки направляли корабль к острову сирен и погибали, разбиваясь о прибрежные утесы...».

На рубеже XIX–XX веков в музыкальном искусстве возрождается интерес к античным образам и сюжетам². «Сирены» органично вписываются в вереницу произведений, обращенных к культуре и искусству Древней Греции (С. Танеев. «Орестея», 1894; Н. Лысенко. «Сафо», 1900; Н. Римский-Корсаков. «Из Гомера», 1901; Н. Черепнин. «Павильон Армиды», 1903; А. Скрябин. «Прометей», 1910; Н. Черепнин. «Нарцисс и Эхо», 1911 и т. д.). Нельзя не заметить, что и сам образ сирен получил достаточно широкое воплощение в мировом искусстве. Это произведения Данте, И. Гете, Д. Обера, К. Дебюсси, А. Беклина и др.

Цель данной статьи – рассмотреть произведение Глиэра не в контексте воплощения образа сирен, а прежде всего как один из прекрасных примеров претворения *образа моря* в русской музыкальной маринистике.

¹ Симфоническую поэму «Сирены» (ор. 33, f-moll) Р.М. Глиэр писал с 1904 по 1908 гг. и посвятил её своей жене – Марии Робертовне Глиэр («à Madame Marie Gliere»). Премьера состоялась 17/30 января 1909 года под управлением известного дирижера Эмиля Купера.

²Подробнее об этом см. : [9].

Музыковедами и критиками неоднократно отмечалось влияние на Глиэра-мариниста морских страниц Римского-Корсакова, в частности музыкальной картины «Садко» и симфонической сюиты «Шехеразада». Можно сказать, что система приемов воплощения морской стихии, выработанная Римским-Корсаковым, так или иначе, легла в основу всех последующих марин. Это:

- Функциональное разграничение партитуры на фигурированный гармонический фон (струнные) и гармоническую педаль (духовые);
- Способы построения формулы волны – типа «кружения» (или возвратный тип движения) и «качания»;
- Использование парных формул, (т.е. изложение их одновременно в основном виде и в обращении);
- Использование нескольких вариантов одной и той же формулы;

Анализ марин Римского-Корсакова позволяет говорить об определенной эволюции воплощения образа моря в его творчестве.

По сравнению с «Садко» в последующих маринах увеличивается число формул волны (в «Садко» их 4, в «Шехеразаде» – 8, в «Салтане» – 5), усложняется их ритмическая структура и тембровый колорит. Заявленный в «Садко» принцип монотематизма (через остинатность основной формулы) сохраняется, но модифицируется: в «Садко» основная трехзвучная возвратная интонация имела один вариант; в «Шехеразаде» композитор использовал 2 ритмических варианта центральной формулы, в основе которой лежит возвратный тип движения по звукам разложенного трезвучия; в «Салтане» фигурируют уже три ритмических варианта опорной формулы, также построенной по возвратному принципу (см. табл. №1). Кроме того, усложняется и взаимодействие формул волны между собой, например, в «Салтане» их число меньше, чем в «Шехеразаде», но композитор проводит основную формулу волны у скрипок, альтов и виолончелей в горизонтально-подвижном контрапункте [3, с. 27–28], что усиливает впечатление живой волнующейся морской стихии. Это достигается также и посредством использования дополнительных звукоизобразительных приемов, таких как «барашки» (группетто и трели деревянных духовых в высоком регистре), «всплески» на верхушках волн (выраженные «взлетами» гармонических фигураций), что не было характерно для ранних марин.

Морская стихия, как в творчестве Римского-Корсакова, так и во всех последующих маринах, предстает в самых разных эмоциональных красках и состояниях: от спокойного морского «дыхания» до волнения и бури.

Одним из ранних примеров претворения образа бушующей морской стихии является симфоническая фантазия «Буря» Чайковского (1873 г.)¹. Чайковский подхватывает композиционные идеи воплощения образа моря, предложенные Римским-Корсаковым в «Садко». Среди наиболее важных находок Чайковского – введение мелодического голоса (валторны) и усиление струнной группы за счет *divisi* (а 3). Впоследствии этим приемом воспользуются Глазунов, Чюрленис и Глиэр.

Морские полотна Глазунова и Чюрлениса отличаются от предыдущих, прежде всего, масштабами замысла. Если в марирах Римского-Корсакова и Чайковского море выступало в качестве *одной из* образных сфер, то в фантазии «Море» Глазунова и симфонической поэме «Море» М. Чюрлениса именно оно является *главным героем*. Морская стихия в них раскрыта в самых разнообразных состояниях и красках.

Оба композитора опираются на достижения своих предшественников и разрабатывают их идеи. Увеличивается число формул волны (у Глазунова – 31, у Чюрлениса – 19), усложняется их мелодическое и ритмическое строение. Оба композитора используют тройной состав оркестра, включают видовые инструменты (Чюрленис использует даже орган). Оба композитора усиливают струнную группу за счет *divisi* (у Глазунова – *divisi* а 3, у Чюрлениса – а 2). Однако, несмотря на важность струнной группы, не менее значительную роль в партитуре играют деревянные и медные духовые инструменты, используемые не только в качестве гармонических педалей (как в марирах Римского-Корсакова), а и как тембры некоторых формул (см. табл. №2).

При определенной общности приемов, Глазунов и Чюрленис решают художественную задачу по-разному. Глазунов, как и Чайковский, вводит мелодический голос (виолончели) однако, эта тема не обладает особой тембровой и тематической индивидуальностью. Она вырастает из основной формулы волны возвратного типа, которая в дальнейшем всячески разрабатывается и варьируется. Кроме того, Глазунов прибегает к методу постепенного завоевания струнными звукового пространства: сначала основная тема-формула излагается виолончелями, вслед за ними включаются альты, затем – скрипки. Этот метод (в усложненном варианте) использует в «Сиренах» Глиэр. От предыдущих марин произведение Глазунова отличается и функциональностью оркестровых групп. У Римского-Корсакова и Чайковского господствовало разделение на фигурированный

¹Подробнее об этом см.: [8].

гармонический фон у струнной группы и педаль духовых. В фантазии Глазунова нет такого функционального разграничения.

Поэма «Море» Чюрлениса отличается от фантазии Глазунова господством мелодического начала. Здесь ярко выражено разделение фактуры на рельефный и фоновый материал. Как говорилось ранее, Глазунов и Чюрленис, как и Чайковский, использовали *divisi* струнных. Но, важно отметить, что Чайковский и Глазунов используют *divisi* для уплотнения гармонической вертикали, а Чюрленис – для усиления полифоничности фактуры, наделяя *каждую* партию отдельной формулой. Это позволяет композитору с большей сценичностью выразить волнение и «дыхание» моря. Такую же функцию *divisi* струнных выполняет и в симфонической поэме Глиэра.

Таковыми были – в целом – основные принципы воплощения морской стихии в русской музыкальной маринистике до создания Глиэром симфонической поэмы «Сирены».

Как и в легенде, в поэме Глиэра выделяются три образные сферы – море, сирены и корабль моряков. Все три эти сферы ярко представлены в партитуре. Все они разнятся по тематическому материалу. Однако, именно образ моря определяет характер всего произведения, таким образом, выдвигаясь на первый план.

В отличие от марин Римского-Корсакова и Чайковского, где море также не являлось единственной образной сферой, в произведении Глиэра формулы моря сохраняются *на протяжении всей* партитуры, а не появляются лишь в отдельных разделах формы¹. Всего композитором использовано 26 формул волны (без учета ритмических вариантов и звукоизобразительных приемов типа «барашков», «морских всплесков» и т.п.). Как Глазунов и Чюрленис, Р. Глиэр использует тройной состав оркестра, включает колористические инструменты (арфу и челесту), и усиливает струнную группу с помощью *divisi a 4* (!).

Наиболее ярко образ моря представлен в первом разделе (до 14 ц. партитуры [3, с. 3–28]). В отличие от Глазунова и Чюрлениса, Глиэр все основные морские формулы помещает в пласт струнных, чем объясняется и их значительное расширение. В целом композитор использует предложенный Римским-Корсаковым вариант функционального разграничения партитуры на фигурированный гармонический фон (струнные) и педаль (духовые). Дерево раскрашивает полифонию струнных «барашками», «морскими» всплесками. Медь в основном

¹ Симфоническая поэма написана в свободной одночастной форме.

представлена валторнами¹, которые выполняют функцию гармонического фона. Все это создает насыщенное и мягкое звучание.

Особенностью всего фактурного комплекса становится постепенное завоевание этажей партитуры. Глиэр вводит мелодический голос (альты и виолончели), который вырастает из формулы волны возвратного типа (основанной на хроматическом движении в объеме уменьшенной терции), и постепенно проходит через все оркестровые группы (от струнных до деревянных духовых). «Дыхание» моря композитор передает с помощью наложения разных (в интонационном и ритмическом плане) остинатных рядов. Так, в начале Глиэр, ограничиваясь низкими струнными, благодаря *divisi* одновременно сочетает 5 формул волны, 3 из которых парные (то есть излагаются в основном виде и в их «зеркальном» варианте). Это формулы возвратного типа, основанные на движении по хроматизму (ядро темы) и по звукам аккорда (увеличенного секстаккорда), а также октавное и большетерцовые качания². Кроме того, все эти формулы разнятся и по ритму. Всего в партитуре представлены 19 разных ритмических вариантов формул волны³ (см. таблицу №3). Анализируя их строение и взаимодействие, в поэме «Сирены» мы находим много общего с формулами «Шехеразады» Римского-Корсакова, в частности: преобладание возвратного типа с опорой на движение по звукам разложенного аккорда, разная ритмическая природа интонационно похожих формул, их парность.

Гармония в большей степени отличает произведение Глиэра от морских музыкальных пейзажей русских композиторов. Характерный для предыдущих марин такой прием как ладовая неопределенность начала – в «Сиренах» усугубляется. Основная тональность – *f-moll*⁴ – практически не представлена. Тоника «*f*» выражена главным образом в виде органного пункта. Ведущее значение приобретает увеличенная гармония. Ярким колористическим приемом является изложение темы параллельными большими терциями, что подчеркивает ладовую эмансипацию. Использование аккордов мажоро-минора, акцент на увеличенном трезвучии, применение целотонного звукоряда, отклонения и внезапные модуляции в тональности далекого родства – все это приближает поэму Глиэра к произведениям французских импрессионистов, в частности, к маринам Дебюсси (что отмечалось и первыми критиками).

¹ Другие медные духовые инструменты в виде тромбонов и тубы включаются только в кульминационной зоне (11 ц. [3, с. 22–24]) «морского» эпизода в качестве гармонической педали.

² Также в партитуре встречаются секундовые и квинтовые качания.

³ Для сравнения: в поэме Глазунова 14, а в поэме Чюрлиониса – 27 ритмических рядов.

⁴ Интересно, что в тональности фа-минор написана «Буря» Чайковского. Используя ту же тональность, Глиэр рисует противоположный морю Чайковского образ.

В других эпизодах поэмы, где на первый план выступают корабль моряков и остров сирен, море приобретает фоновый характер. Для изображения морской стихии в этих эпизодах Глиэр использует разные интонационно-ритмические формулы волны. Как правило, это наложение от двух до четырех остинатных рядов. Редко композитор применяет формулы какого-то одного типа (см. 23 ц. [3, с. 38–39]). Наложение разных по типу формул создает впечатление живой морской стихии.

Несмотря на ритмоинтонационное и тембровое разнообразие средств, глиэровское море статично, амплитуда его состояния достаточно узка – от спокойного моря до умеренного волнения. Это объясняется программой, положенной в основу произведения, ведь по легенде фатальной для моряков является не буря, а встреча со сладкоголосыми сиренами.

Таблица №1
анализируемые произведения

	Н. Римский-Корсаков «Садко» (1867 г.), «Шехеразада» (1888 г.), вступление ко II действию оперы «Сказка о царе Салтане» (1900 г.)	П. Чайковский «Буря» (1873 г.)	А. Глазунов «Море» (1889 г.)	М. Чюрленис «Море» (1907 г.)	Р. Глиэр «Сирены» (1908 г.)
Число формул	4/ 8/ 5	13	31	19	26
Классифик. формул по интонац. показателям	1) формулы возвратного типа: - с опорой на трихорд; - по хроматизму; - по звукам аккорда 2) качания: - секундовое; - октавное;	1) формулы возвратного типа: - по звукам аккорда; - по хроматизму; - по тетрахорду 2) качания: - октавное; - терцовое; - квартовое; - квинтовое; 3) «кружения»: - по хроматизму; - по звукам аккорда	1) формулы возвратного типа: - по хроматизму; - по звукам аккорда; 2) качания: - секундовое; - терцовое; - октавное; - по звукам аккорда; - терциями; 3) взлеты волн: - гаммообразные; - по звукам аккорда;	1) формулы возвратного типа: - по звукам аккорда; - по ступеням гаммы; 2) качания: - октавное; - квартовое; - квинтовое; - терцовое; - секстовое; 3) «кружения»: - по звукам аккорда; - типа глиссандо; - по хроматизму; 4) взлеты волн: - по ступеням гаммы; - типа глиссандо; 4) спады волн: - по хроматической гамме; - по звукам аккорда;	1) формулы возвратного типа: - по хроматизму; - по звукам аккорда; 2) качания: - октавное; - терцовое; - квинтовое; - секундовое

Таблиця №2
аналізуєміє произведенія

Н. Римський-Корсаков				П. Чайковський	А. Глазунов	М. Чюрліоніс	Р. Глієр
	«Садко» (1867 г.)	«Шехеразада» (1888 г.)	«Сказка о царі Салтані» (1900 г.)	«Буря» (1873 г.)	«Море» (1889 г.)	«Море» (1907 г.)	«Сирені» (1908 г.)
Состав орк-ра	Piccolo 2 Flauti 2 Oboi 2 Clarinetti (A, B) 2 Fagotti *** 4 Corni (F) 2 Trombe (A, B) 3 Tromboni Tuba *** Timpani (Des, As) *** Piatti Cassa Tam-tam *** 2 Arpe *** Violini I Violini II Viole Violoncelli Contrabassi	Piccolo 2 Flauti 2 Oboi 2 Clarinetti (A) 2 Fagotti *** 4 Corni (F) 2 Trombe(A) 3 Tromboni Tuba *** Timpani (E, H) *** Arpa *** Violini I Violini II Viole Violoncelli Contrabassi	Piccolo 2 Flauti 2 Oboi 2 Clarinetti (A,B) (Clarinetto III = Cl. Basso) 2 Fagotti Contrafagotto *** 4 Corni (F) 2 Trombe (A, B) 3 Tromboni Tuba *** Timpani Triangolo Tamburo Piatti Cassa *** Silofono Campanelli Celesta Arpa *** Violini I Violini II Viole Violoncelli Contrabassi	Piccolo 2 Flauti 2 Oboi 2 Clarinetti (B) 2 Fagotti *** 4 Corni (F) 2 Trombe (F) 3 Tromboni Tuba *** Timpani Piatti Cassa *** Violini I (div. a 3) Violini II (div. a 3) Viole (div. a 3) Violoncelli (div. a 3) Contrabassi	Piccolo 2 Flauti grandi 2 Oboi Corno inglese 2 Clarinetti (B) Clarinetto basso (B) 3 Fagotti *** 6 Corni (F) 3 Trombe (B) Tromba basso o Corno tenore (B) 2 Tromboni tenori Trombone basso Tuba *** Timpani Tamburo Piatti Cassa Tam-tam *** 2 Arpe *** Violini I (div. a 3) Violini II (div. a 3) Viole Violoncelli Contrabassi	Piccolo 2 Flauti 2 Oboi Corno inglese 2 Clarinetti (A,B) Cl. basso (B) 2 Fagotti Contrafagotto *** 6 Corni (F) 4 Trombe (B) 3 Tromboni Tuba *** Timpani Tamburo Piatti Campanelli *** Arpa Organo *** Violini I (div. a 2) Violini II (div. a 2) Viole Violoncelli Contrabassi (div. a 2)	Piccolo 3 Flauti 3 Oboi Corno inglese 3 Clarinetti (B) Cl. basso(B) 2 Fagotti Contrafag otto *** 6 Corni (F) 3 Trombe (B) 3 Tromboni Tuba *** Timpani Piatti Tam-tam Campanelli Celesta *** 2 Arpe *** Violini I (div. a 4) Violini II (div. a 4) Viole (div. a 4) Violoncelli (div. a 4) Contrabassi (div. a 2)
Основн. тебри формул	1) Viole 2) Violini I, II 3) Celli e Contrabassi 4) Timpani e Cassa	1) Violoncelli 2) Viole 3) Tutti violini 4) Fl., Ob., Cl. – 1 формула	1) Violoncelli 2) Tutti violini, Viole 3) Arpa 4) Picc., Fl., Ob., Cl – 1 формула	1) Archi 2) Picc., Fl., Cl. 3) Cassa	1) Archi 2) Arpa 3) Timpani, Cassa 4) Fl., Ob., Cl. 5) Trombone tenore	1) Archi 2) Fl., Cl., Cl.b, Fag., Ob. 3) Arpa, Organo 4) Percussia	1) Archi 2) Flauti 3) Arpe, Celesta 4) Ob., C.in gl., Cl., Cl.b.- 1 форм.

Таблица №3 ритмы формул волны Р. Глиэра

1. Асафьев Б. В. О музыке XX века / Б. В. Асафьев / [сост., автор примеч. и имен. указ. Т. П. Дмитриева-Мей; ред. и автор предисл. А. Н. Дмитриев]. – Л. : Музыка, 1982. – 200 с.
2. Бэлза И. Рейнгольд Морицевич Глиэр / И. Бэлза. – М. : Сов. композитор, 1962. – 63 с. – (В помощь слушателям народных университетов культуры. Беседы о музыке).
3. Глиэр Р. Сирены. Симфоническая поэма для большого оркестра соч. 33 [ноты] / Р. Глиэр. – Санкт-Петербург : Изд. М. П. Беляева в Лейпциге, 1912. – 90 с.
4. Глиэр Р. М. Статьи. Воспоминания. Материалы: в 2 т. / Р. М. Глиэр. – М. : Музыка 1965–1967. – Т. 1–2.
5. Гулинская З. Рейнгольд Морицевич Глиэр / З. Гулинская. – М. : Музыка, 1986. – 316 с.
6. Леонова М. Симфоническое творчество Р. М. Глиэра / М. Леонова // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы: в 2 т. – Л., 1966. – Т. 2. – С. 7–72.
7. Леонова М. Симфонические произведения Глиэра: справочник-путеводитель / М. Леонова. – М. : Сов. композитор, 1962. – 62 с.
8. Постоловская Н. «Буря» П. И. Чайковского как одна из первых марин в русской музыке / Н. Постоловская // Київське музикознавство. – 2011. – Вып. 39. – С. 74–80.
9. Редя В. Я. Музыка в культурной композиции «серебряного века» [Текст] : исследовательские очерки / В. Я. Редя. – К. : ДАКККиМ, 2006. – 276 с.

10. Тамиліна І. Р. М. Глієр в музичному житті Києва (1913–1916). Музична бібліографія кийівської газетної періодики / Ілона Таміліна // Науковий вісник НМАУ. Історія музики: концепції, інтерпретації, документи – 2005. – Вып. 45. – С. 201–218.

Ибраимова Эвелина. «Сирены» Р. М. Глиэра в контексте русской музыкальной маринистики. На примере марин Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Глазунова, М. Чюрлениса и Р. Глиэра в статье рассмотрены основные принципы воплощения образа моря в русской симфонической музыке. В результате проведенного анализа марин выявлены особенности претворения морского пейзажа в «Сиренах» Глиэра. Объясняется вписанность симфонической поэмы «Сирены» в культурное пространство «Серебряного века».

Ключевые слова: Р. Глиэр, «Сирены», марина, формула волны.

Ибраімова Евеліна. «Сирени» Р. М. Глієра в контексті російської музичної маринистики. На прикладі марин М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, О. Глазунова, М. Чюрльоніса і Р. Глієра в статті розглянуті основні принципи втілення образу моря в російській симфонічній музиці. В результаті проведеного аналізу марин виявлено особливості втілення морського пейзажу в «Сиренах» Глієра. Пояснюється вписаність симфонічної поеми «Сирени» в культурний простір «Срібного віку».

Ключові слова: Р. Глієр, «Сирени», марина, формула хвилі.

Ibraimova Evelyn. «Sirens» by R. Gliere in the context of Russian «musical seascapes». First of all, Gliere's style is determined by the large epic works of the mature period of his creativity. However, in his early works the composer presents as the artist of «Silver Age», and matches the artistic demands of the artistic era in which he created. Evidence of this is his symphonic poem «Sirens». It is interesting for its refinement in cultural space of its time, and in a sufficiently broad maritime tradition of Russian music.

Russian «musical marines» was impressively presented by different examples of embodiment of the seascape. A kind of algorithm for Gliere and his contemporaries was a techniques system of incarnation the sea elements, invented by Rimsky Korsakov for his «musical marines»:

- Functional stratification of the score on figured harmonic background (strings) and harmonic pedal (wind);
- Methods of construction «wave – like» formulas – «circling» (or the reversible type of motion) and «swing»;
- Using a paired formulas (such as exposition them at the same time in its' original form and reversed);
- Using multiple versions of the same formula;

Tchaikovsky was one of the first who picked up these compositional Rimsky Korsakov's ideas and put them into his symphonic fantasy «The Tempest». Among the most important Tchaikovsky's inventions were the introduction of melodic voice and increasing the string group by divisi (a 3). Subsequently this technique will take advantage of A. Glazunov, M. R. Gliere and Chiurlionis.

Overall Gliere relies on the «algorithm» by Rimsky-Korsakov, but he complicates the basic techniques. All the main «seaside» formulas (in the amount of 26 pcs) he puts in a String-layer formation (divisi a4), which explains their significant expansion. The «Breath» of the sea composer shows through blending different (in terms of intonation and rhythm) ostinato series. Totally the Score presents us nineteen different rhythmic variations of wave formulas. Overlaying the different type of formulas on each other gives us the impression of living seascape. The expressive coloristic harmony differs Gliere's Piece from other Russian marinas and approximates the Poem to impressionistic marinas by Claude Debussy.

Keywords: R. Gliere, «Sirens», seascape, formula of wave.

Наталія Шепеленко

ОРАТОРИЯ «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ» А. РУБИНШТЕЙНА КАК ОТРАЖЕНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

Ораториальный жанр с его четырехвековой историей развития претерпевает немало трансформаций как в творчестве западноевропейских, так и русских композиторов. Историческое пространство русской оратории уступает западноевропейской, тем самым являясь жанром «ауфсайдером» с опозданием на двухвековой период. Первая попытка создания русской национальной оратории внекультового характера принадлежит С. Дегтяреву с его «Мининым и Пожарским, или Освобождение Москвы» (1811) на историко-героический сюжет, которая впоследствии станет прототипом будущих идеологически-славильных ораторий XX века. Первые же оратории принадлежат второй половине XIX века и представлены творчеством Антона Рубинштейна. Так, если оратория С. Дегтярева ярко отражает национально-историческую направленность, то оратории А. Рубинштейна – принадлежность западноевропейской традиции, в чем и заключается **актуальность** данной статьи.

Новизна же статьи, определяется тем, что оратория «Потерянный рай» рассматривается с точки зрения жанрово-стилевых особенностей воплощения авторского прочтения в контексте западноевропейской традиции жанра.

Целью статьи является выявление принципов модификации жанровой драматургии оратории в творчестве Ф. Рубинштейна в аспекте