

In the plan of morphogenesis in this work there is and prevails undulating development both at the level of greater parts of form and at the level of syntax. Important here is that undulating development is understood as voice crescendo or diminuendo, as oscillation between a sound and cluster. Exactly it confirms sonority thought of composer.

D. Ligeti – composer which constantly was in search of new and unknown. In creative work of composer all variety of elements a modern composer's united techniques.

Key words: a technique of composition, integrative phenomenon, sonority, D. Ligeti.

Анна Стоянова

ЖАНРОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

(на материале одесского фестиваля «2 дня и 2 ночи новой музыки»)

Актуальность выбранной темы обусловлена тем, что фестивальное движение на современном этапе ярко репрезентирует инновационные свойства композиторской поэтики, приобретая важное значение для развития украинской композиторской школы.

Новизна темы данной статьи обусловлена недостаточной изученностью в музыкознании фестивалей современной музыки как феномена современной музыкальной коммуникации.

Цель публикации – на основе творческого опыта одесского фестиваля «2 дня и 2 ночи новой музыки» определить ведущие диалогические стороны процесса жанрового моделирования композиторского творчества.

Диалогичность одесского фестиваля проявляется на различных организационных уровнях. Прежде всего, это диалог композиторов с исполнителями, а исполнителей со слушателями (иногда – в самом буквальном смысле), причем как диалог творческих личностей, возможный благодаря тесному соприкосновению всех трех необходимых составляющих музыкально-творческого процесса.

Возможности диалога как широкого художественного феномена раскрываются на фестивале на основе жанрово-стилевых тенденций исполняемой музыки. Причем жанрово-стилевой диалог происходит как между представленными на данном фестивале произведениями, так и со звучащими на предыдущих (и последующих) фестивалях произведениями,

то есть – межфестивальным путем, превращаясь в своеобразный непрерывный диалог музыки с музыкой.

На последнем (19-м) фестивале (который проходил в Одессе 20–22 апреля 2013 года) диалог осуществлялся между двумя жанрово-стилевыми полюсами фестиваля – хоровой музыкой (как обновлением традиции) и многочисленными образцами перкуссивной музыки (как ожидаемой адаптацией и канонизацией новейших черт музыкального языка). Между этими полюсами располагались, в порядке движения от традиционной академической музыки к инновационной неакадемической композиторской поэтике, «структурно-музыкальные блоки», в которые вошли монологический концерт-портрет А. Козаренко, звучание разносоставных камерно-инструментальных ансамблей, многочисленные соло различных инструментов (солирующих блоков было особенно много), а также отдельные вокальные и дуэтные выступления.

Хоровая сфера никогда ранее не включалась в структуру фестивалей новейшей музыки по причине своей глубоко традиционной коллективной жанровой природы. Однако на последнем фестивале прозвучали почти 10 хоровых произведений современных композиторов в исполнении двух хоров (детского «Solo Musica» и женского «Ориана»), причем воспринимались они вполне органической частью данного творческого события. А вот перкуссивная музыка, сохраняя свою инновационную принадлежность, в рамках фестиваля стала уже привычным, практически традиционным явлением. На этот раз были представлены разнообразные способы и приемы обращения с ударными инструментами, среди которых можно назвать следующие:

- интересные тембровые сочетания (перкуссия и флейта, перкуссия и труба, а также перкуссия в различных камерно-инструментальных ансамблях);
- изображение с помощью перкуссии звуков природы;
- использование пантомимы в исполнении ударника;
- обращение к так называемому «театру перкуссии»;
- и даже представление нового инструмента – гигантского ксилофона.

Таким образом, можно говорить о том, что в фестивальной практике формируются жанровые модели, которые вначале соответствуют только внешним ситуативным исполнительским критериям, но затем, благодаря этим критериям, открывают новые стороны, которые изменяют жанровую форму, бывшую отправной.

Одна из таких новых жанровых моделей – это мини-моноопера, возникшая вместе с фестивалем «Два дня и две ночи новой музыки». По словам арт-директора фестиваля Кармеллы Цепколенко, он начинался в 1995 году с премьеры ее мини-монооперы «Между двух огней» для квартета перкуссии, бас-кларнета и женского голоса, по роману Германа Гессе «Степной волк» (либретто Сергея Ступака).

Мини-моноопера соединяет черты вокального цикла и монооперы, усиливая их близость друг к другу, то есть является переходной жанровой моделью. Из вокального цикла она заимствует такие черты, как ограниченность инструментального состава, выведение музыкантов-инструменталистов на сцену вместе с солистом. Жанровая сущность монооперы проявляется через наличие общего сценического действия, последовательно разворачивающегося сюжета (пусть даже не обязательно предметно-логического) и «реального» героя.

Тесная связь мини-монооперы с одесским фестивалем проявляется также в том, что именно одесские композиторы часто обращаются к этой жанровой модели в своем творчестве. Один из ярких примеров такого обращения – это мини-моноопера Юлии Гомельской «Flashbacks Of a Tired Popstar» (исполнялась на 18-м фестивале «2 дня и 2 ночи новой музыки»). Она была написана в диалоге с австрийским поэтом и певцом Карлом Марией Кински, главной сферой творческого интереса которого является бардовская песня. Однако по просьбе австрийского бас-баритона Руперта Бергмана им был написан текст, который лег в основу данного сочинения, а Руперт стал первым (и пока что единственным) его исполнителем. Вдохновленный писатель создал пространную поэму, из которой потом уже сама Юлия Гомельская выбрала те фрагменты, которые и стали текстом для ее новелл. Кроме этого, композитором также были внесены некоторые изменения, касающиеся как общей структуры словесного текста (изменение порядка поэтических строф), так и отдельных драматургических акцентов (выделение некоторых предложений с помощью многократного повторения). Таким образом осуществляется диалог поэта с композитором, но ведущими при этом оказываются позиции музыкального текста: композитор работает со словом, исходя из музыкальных принципов и приемов.

Текст сочинения Гомельской – это изложение истории поп-звезды – певца, который когда-то блистал во всем мире, но сейчас понимает, что, невзирая на славу, он одинок и обездолен. В этот момент личность героя распадается на две составляющие: усталость от сцены, состояние внутреннего одиночества – и – привязанность к внешней публичности,

осознание того, что он не может жить без этой сцены. Данное раздвоение выражено и в музыкальном тексте сочинения, особенно в вокальной партии, в которой композитор, с одной стороны, обращается к таким приемам, как шепот, говор, шпрыхезанг, мелодекламация, а с другой – создает распевную мелодию, включающую в себя как широкие мелодические ходы, так и выдержанные длительности. «Раздвоение личности» героя иллюстрируется также всем фактурно-динамическим планом произведения, в котором лирически-медитативные фрагменты чередуются с экспрессивно-прерывистыми.

Образ героя сочинения является собирательным; это образ и самого автора стихотворений, и певца-исполнителя; можно говорить даже о том, что к нему опосредованно-семантически причастны образы всех великих людей, которым пришлось пережить взлет и упадок своей карьеры.

Первая, вторая и четвертая новеллы написаны на английском языке – в них артист повествует о своих мечтах, снах и воспоминаниях, о страхе перед неизвестным будущим, о прошлом и настоящем, а также о том, каким он видит себя и окружающий мир. Третья же новелла звучит на немецком языке (родном для писателя и исполнителя); она создает эффект своеобразного солилоквизума или же монологического диалога, так как герой здесь мыслями обращен к самому себе – к тому, каким он был в моменты наивысшей популярности. По словам композитора, эта часть – как будто «взгляд, обращенный вглубь себя».

Четыре новеллы, составляющие четырехчастное сочинение, объединены в целое с помощью общей для поэта и композитора идеи цикла, как того круга жизненных событий и отношений, который ведет к повторениям ситуаций и переживаний. Если в словесно-поэтическом тексте движение по кругу выражено с помощью семантических повторов и передает общую образную идею, то в музыкальной стороне произведения кругообразная повторность становится главным и вполне самостоятельным формообразующим приемом. Благодаря музыке, поэтический текст приобретает новую циклическую ясность, а идея цикла связана не с разделенностью текста на части, а с его единством, континуальностью развития и передачей-переносом определенных музыкально-тематических фигур.

Музыкально-тематические и словесно-текстовые повторы, как интересное драматургическое решение, подтверждают поэтическую идею невозможности, особенно для публичной личности, вырваться за пределы установленного жизненного круга. Чтобы определить семантическую

функцію повторов в сочинении, обратимся к тому, как композитор их применяет, и рассмотрим драматургически яркие примеры.

Очень важным музыкальным повтором является лейтинтонация, которую можно назвать характеризующей толпу, ее бесконечное движение. Впервые она появляется в т. 3 у фортепиано и представляет собой нисходящий мотив из четырех нот в низком регистре (движение по квартам), а в среднем регистре звучат квартовые аккорды в пунктирном ритме. Певец в это время, шепотом и щелкая пальцами (тт. 1–5), произносит фигуру *tu-du-tu*, которая будет повторяться в начале второй части (тт. 56–59) – с тем отличием, что первый раз повторы четко выписаны, а второй – импровизационны. Эта музыкальная лейтинтонация будет звучать в разных вариантах на протяжении всего сочинения (тт. 56–57, 87–88, 142–145, 153–154, 189–194), на ее материале построены почти все инструментальные фоны, а в первоначальном изложении она практически всегда проходит на гранях формы, кроме четвертой части, в которой композитор к ней вообще не обращается.

Повторение музыкального текста возникает и в тех случаях, когда повторяется текст словесный (так образуются музыкально-текстовые повторы). Например, фраза «*Bring back those memories of this love I felt within*» первый раз проходит почти в самом начале сочинения (тт. 41–49), а второй раз – в финале (тт. 248–258). При этом интонационная и ритмическая структура вокальной партии практически не меняется, за исключением того, что при повторе вторая часть фразы звучит на октаву ниже, а заключительный ход изменен с восходящей малой терции на нисходящую (это можно трактовать как воспоминание о светлых чувствах, но с оттенком грусти от осознания того, что они уже не вернуться).

Интересный прием композитор применяет, когда привлекает инструменталистов к театральному действию – они шепотом произносят текст «*It's a million faces, it's a trillion places*» (тт. 71–74, 105–110, 134–138), который первоначально был изложен в вокальной партии (тт. 67, 69). При первом использовании этого приема у голоса звучит мелодия на эти слова, в партии скрипки и фортепиано канонически произносится текст в сопровождении выдержанной квинты у скрипки, остинатного фона, основанного на лейтинтонации у фортепиано и тремоло у маримбы. Второй раз этот прием применяется, когда в вокальной партии звучат слова «*But I don't remember*» на остинатной ламентозной интонации (тт. 105–110) (причем ритмические рисунки этой фразы и фразы «*It's a million faces*» совпадают). Шепот инструменталистов снова проводится канонически, на том же ритмическом рисунке (на этот раз, маримба

присоединяется к повторению), а в сопровождении у фортепиано звучат колыбельные интонации.

В тт. 134–138 на словах «*But I'm scared and lonely*» практически в точности повторяется тот музыкальный материал, который звучал в тт. 105–110, за исключением небольших интонационных и ритмических изменений в вокальной и инструментальной партиях. И уже как воспоминание об этом материале звучит фраза «*But I have a secret*» (тт. 232–234), в которой сохраняется только ритмический рисунок вокальной партии (немного изменяется интервалика), а аккомпанемент отключается почти полностью (остается только один аккорд у фортепиано).

В структуре третьей части можно отметить элементы куплетной формы. Черты куплетности представлены повторением в первых двух строфах начальной поэтической строки «*Ich dreh mich weg von Dir*» (тт. 143–144, 152–153), при этом музыкальный материал повторяется как в вокальной, так и в инструментальной партии. Функцию припева здесь выполняет поэтическая строфа, начинающаяся с фразы «*Du kennst mich nicht*» (тт. 160–169, 195–205). Композитор повторяет ее два раза, в обоих случаях используя в вокальной партии прием шпрыхезанга (второй раз происходит перенос на квинту выше), кроме последней строчки – «*Ich steh im Regen, bleib allein*», которая распевается акапельно (она оба раза повторяется интонационно одинаково, с небольшим изменением ритма). В инструментальном сопровождении при повторении совпадает ритмический рисунок, а фактура во второй раз предстает в более насыщенном звучании (у фортепиано аккорды сменились кластерами, а у скрипки появились двойные ноты и произошел переход в более высокий регистр).

Таким образом, исходя из проведенного анализа сочинения Юлии Гомельской, сделаем следующие выводы относительно того, каким же должно быть камерно-вокальное произведение на современном этапе, выделив несколько основных принципов его создания.

1. Выбор стихотворений и их расположение в том порядке, который удобен и важен композитору для реализации его музыкальной идеи (то есть, выход музыкально-композиторского начала по отношению к словесно-поэтическому на первый план).

2. Относительный лаконизм цикла, позволяющий восприятию сохранять чувство единства его объемов и соотносить начальные и заключительные разделы.

3. Усложнение музыкальной композиции, совмещение характерных для вокальной и для инструментальной музыки структур, начиная от краткого интонационного звена и заканчивая формой цикла в целом. На уровне интонации – это подчиненность естественной речевой свободы дыхания, свободы поэтического ритма фактуре, метроритму, характеру инструментального сопровождения.

4. Существенная роль ладотональных связей, арок, фактурных аллюзий и тематических повторов, то есть репризности в широком, общециклическом значении.

5. Выведение на первый план образа героя сочинения, его внутренних конфликтов и переживаний.

1. *Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2 : Интонация. Ч. 3 : Композиция / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978. – 368 с.*
2. *Квасникова Т. В. Жанрово-стилевые парадигмы камерно-вокального творчества современных украинских композиторов: магистерская работа / Т.В. Квасникова ; библиограф. ОНМА им. А.В. Неждановой. – Одесса, 2012. – 130 с.*
3. *Приходовская Е. А. Жанр вокальной поэмы: принципы организации целого / Е. А. Приходовская // Актуальные вопросы социокультурного познания: история и современность» : [Межвузовский сборник научных трудов – Вып.4]. – Краснодар, 2009. – С. 32–37.*
4. *Розенберг Р. М. Специфические черты и жанровые инновации в современном оперном творчестве одесских композиторов / Р.М. Розенберг // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2011. – Вип. № 14. – С. 129–136.*
5. *Селицкий А. Я. Камерная опера / А. Я. Селицкий // История отечественной музыки второй половины XX века / [учебник под редакцией Т. Левой]. – СПб: Композитор, 2005. – С. 207–234.*

Стоянова Анна. Жанровое моделирование современного композиторского творчества (на материале одесского фестиваля «2 дня и 2 ночи новой музыки»). Данная статья раскрывает особенности фестивалей современной музыки и их влияние на жанрово-стилевую эволюцию композиторского творчества. Рассматривается процесс жанрового моделирования на одесском фестивале «2 дня и 2 ночи новой музыки» на примере мини-монооперы Юлии Гомельской «Flashbacks Of a Tired Popstar».

Ключевые слова: диалог, жанровая модель, мини-моноопера, фестивали современной музыки, роль тематических повторов.

Стоянова Анна. Жанрове моделювання сучасної композиторської творчості (на матеріалі одеського фестивалю «2 дні та 2 ночі нової музики»). Дана стаття розкриває особливості фестивалів сучасної музики та їх вплив на жанрово-стильову еволюцію композиторської творчості. Розглядається процес жанрового моделювання на одеському фестивалі «2 дні та 2 ночі нової музики» на прикладі міні-моноопери Юлії Гомельської «Flashbacks Of a Tired Popstar».

Ключові слова: діалог, жанрова модель, міні-моноопера, фестивалі сучасної музики, рольтематичних повторів.

Stoyanova Anna. Genre modeling of contemporary composer's creativity (based on Odessa festival «2 Days and 2 Nights of New Music»). This article reveals features of contemporary music festivals and their impact on the genre and stylistic evolution of the composer's creativity. It considers process of genre modeling at the Odessa festival «2 Days and 2 Nights of New Music», illustrated on Julia Gomelskaya's mini-monopera «Flashbacks Of a Tired Popstar».

It demonstrates various organizational levels of dialogicity at the Odessa festival. First of all, it is a dialogue between composers and performers, performers and audience (sometimes in the literal sense), besides, as a dialogue of creative individuals, possible due to a close contact of all three necessary components of musical creative process.

Opportunities for dialogue, as a broad artistic phenomenon, are revealed, based on genre and stylistic tendencies of music, which is represented at the festivals. Genre and stylistic dialogue occurs between works, represented at this festival and on the previous (and following) festivals, by turning into a kind of continuous dialogue music with music.

In festival practice genre models, that, at first, correspond only to external situational criteria, but then, thanks to these criteria, discover new sides, that change genre forms, that were starting, are formed.

One of such new genre models – a mini-monopera, that emerged with a festival «Two Days and Two Nights of New Music». Mini-monopera puts together features of a vocal cycle and monopera, increasing their closeness to each other, that is a transitional genre model. From the vocal cycle, it borrows features such as limited number of performers, placement instrumentalists on the stage with a soloist. The essence of genre monopera is expressed through the presence of the general stage action, consistently unfolding story (even not necessarily subject-logical) and «real» hero.

Close connection mini-monopera with Odessa festival is also demonstrated in fact, that exactly Odessa composers often turn to this genre

model in their creativity. One of the clearest examples of this – a Julia Gomelskaya's mini-monoopera «Flashbacks Of a Tired Popstar» (performed at the 18th festival «2 Days and 2 Nights of New Music»). The article analyses this work from the perspective of a music-themed and verbal-texted repeats as interesting dramatic solution.

Key words: dialogue, genre model, mini-monoopera, contemporary music festivals, role of thematic repetitions.

Юрій Рєпин

ФЕСТИВАЛИ «OPEN AIR»: ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО РЕШЕНИЯ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ

Актуальность темы. История многовекового существования оперного жанра богата как смелыми реформами, так и сокрушительными кризисами идей, мыслей и взглядов величайших композиторов различных национальных оперных школ. Но самым главным, пожалуй, во все времена была способность оперы отражать в себе реальность, объединяя прошлое с настоящим во всем его многообразии и противоречии. Современный оперный театр есть яркое подтверждение этому тезису.

Музыкальное медиапространство XXI века представляет собой целую систему, объединяющую в себе как совершенно новые, так и уже давно существующие жанры и музыкальные направления, в условиях взаимодействия которых происходит конфликт элитарного и массового, традиционного и новаторского. Опера, как прогрессивный жанр, всегда следующий за стремительно развивающимися тенденциями в искусстве, также в настоящее время представляет собой синтез концепций и взглядов различных эпох и поколений, что в конечном итоге приводит нас к пониманию особенностей оперного театра XXI века.

В связи со стремительной эволюцией взглядов и предпочтений режиссеров в области сценической интерпретации, одной из характерных особенностей современного оперного театра в последние десятилетия стала тенденция постановки опер в не стандартных местах бытования жанра. В первую очередь это касается постановок, в которых режиссер стремится воссоздать в реальном времени атмосферу описываемого сюжета, выходя за пределы оперного театра, что вызывает большой резонанс и заинтересованность со стороны не только любителей, но и истинных почитателей оперного искусства.

Таким образом, **целью** статьи становится рассмотрение вопросов современного оперного театра на примере фестивалей «Open Air», анализ