

poem are identified. The first part of Stankovych chamber symphony №4 «In Poet's memory» is considered on the composition and intonation levels in terms of disclosure poem basic idea by the composer.

**Key words:** Stankovych, chamber symphony №4, insanity, freedom, dependency.

*Анна Манокина*

### КАМЕРНАЯ КАНТАТА Е. ФИРСОВОЙ «ЗЕМНАЯ ЖИЗНЬ» НА ТЕКСТЫ О. МАНДЕЛЬШТАМА: ФАКТОРЫ СОЗДАНИЯ ЦИКЛИЧЕСКОГО ЦЕЛОГО

Циклизация как способ создания художественной целостности всегда была одной из магистральных проблем музыковедения. В камерно-вокальной музыке она имеет свою специфику, обусловленную синтетической сущностью жанра (взаимодействием вербального и музыкального начал). Об этом пишет В. Васина-Гроссман: «...цикл в вокальной музыке – понятие значительно более широкое, чем в инструментальной, поскольку следует учитывать и поэтические связи между стихотворениями, вошедшими в цикл» [3, с. 205].

В современной музыкальной науке данная проблема приобретает все большую *актуальность*. Это связано с небывало стремительным развитием в последней трети XX века циклического вокально-инструментального жанра, известного как *камерная кантата*, к которому в разное время обращались многие композиторы. Среди них – В. Бибик, Л. Гофман, О. Кива, Е. Подгайц, В. Полевая, В. Сильвестров, Е. Фирсова и другие. Несмотря на существование ряда стабильных признаков этого жанра, методы циклизации, зависящие от индивидуального авторского замысла, в каждом отдельном случае могут быть разными, что, несомненно, представляет особый научный интерес.

**Объектом** настоящего исследования стала камерная кантата Е. Фирсовой «Земная жизнь» на слова О. Мандельштама.

**Цель** статьи – выявление на поэтическом и музыкальном уровне циклообразующих факторов, благодаря которым в произведении достигается художественное единство.

**Научная новизна** статьи заключается в том, что, во-первых, данная кантата Фирсовой никогда прежде не была объектом специального исследования, а во-вторых – впервые камерно-кантатный жанр изучается с точки зрения особенностей циклизации.

*Елена Фирсова*<sup>1</sup> (1950) – современный российский композитор, яркий представитель поколения поставангардистов, заявивших о себе в 70-е годы прошлого века. Ее творчество насчитывает около 150 опусов и охватывает все существующие жанры за исключением балета. Особое место среди сочинений композитора занимают *семь сольных кантат* на слова О. Э. Мандельштама – поэта, ставшего для Фирсовой поистине знаковым.

Камерная кантата *«Земная жизнь»* (1984) для сопрано, флейты, арфы, струнных и ударных – это 5-частный цикл, куда вошли стихотворения, написанные Мандельштамом в период с 1908 по 1920 годы. Тексты следуют в хронологическом порядке: I ч. – *«Звук осторожный и глухой»* (1908); II ч. – *«Здесь отвратительные жабы»* (1909); III ч. – *«Дано мне тело»* (1909)<sup>2</sup>; IV ч. – *«Из омута злого и вязкого»* (1910); V ч. – *«Я в хоровод теней»* (1920). Отметим, что данный поэтический ряд Фирсова выстраивает из самостоятельных стихотворений, которые не являются лирическим циклом у Мандельштама. Отдельные точки соприкосновения имеют лишь некоторые из текстов: четыре из них – 1, 2, 3, 4 – созданы приблизительно в одно время (1910-е); три – 1, 3, 4 – входят в один и тот же поэтический сборник («Камень»). Однако подобные «пересечения» имеют слишком общий характер и не способны дать ответ на главный вопрос: почему именно *эти* стихотворения композитор объединяет в своем камерно-кантатном цикле, что связывает их на глубинном уровне?

Попытаемся выявить существующую связь и для начала приведем полный текст всех частей кантаты:

#### I часть

*Звук осторожный и глухой  
Плода, сорвавшегося с древа,  
Среди немолчного напева  
Глубокой тишины лесной... [5, с. 34]*

#### II часть

*Здесь отвратительные жабы  
В густую прыгают траву.  
Когда б не смерть, то никогда бы  
Мне не узнать, что я живу.  
  
Вам до меня какое дело,  
Земная жизнь и красота?  
А та напомнить мне сумела,  
Кто я и кто моя мечта [5, с. 36].*

#### III часть

<sup>1</sup> Подробнее о Е. Фирсовой, см.: [6]

<sup>2</sup> У Мандельштама это стихотворение называется «Дыхание».

*Дано мне тело – что мне делать с ним,  
Таким единым и таким моим?*

*За радость тихую дышать и жить  
Кого, скажите, мне благодарить?*

*Я и садовник, я же и цветок,  
В темнице мира я не одинок.*

*На стекла вечности уже легло  
Мое дыхание, мое тепло.*

*Запечатлеется на нем узор,  
Неузнаваемый с недавних пор.*

*Пускай мгновения стекает муть –  
Узора милого не зачеркнуть [5, с. 37].*

#### **IV часть**

*Из омута злого и вязкого  
Я вырос, тростинкой шуриша, –  
И страстно, и томно, и ласково  
Запретною жизнью дыша.*

*И никну, никем не замеченный,  
В холодный и топкий уют,  
Приветственным шелестом встреченный  
Коротких осенних минут.*

*Я счастлив жестокой обидою,  
И в жизни, похожей на сон,  
Я каждому тайно завидую  
И в каждого тайно влюблен [5, с. 59].*

#### **V часть**

*Я в хоровод теней, топтавший нежный луг,  
С певучим именем вмешался,  
Но все растаяло, и только слабый звук  
В туманной памяти остался.*

*Сначала думал я, что имя – серафим,  
И тела легкого дичился,  
Немного дней прошло, и я смешался с ним  
И в милой тени растворился.*

*И снова яблоня теряет дикий плод,  
И тайный образ мне мелькает,  
И богохульствует, и сам себя клянет,  
И угли ревности глотает.*

*А счастье катится, как обруч золотой,  
Чужую волю исполняя,  
И ты гоняешься за легкою весной,*

*Ладонью воздух рассекая.  
И так устроено, что не выходим мы  
Из заколдованного круга.  
Земли девической упругие холмы  
Лежат спеленатые туго [5, с. 153].*

Стихотворение, лежащее в основе **первой части**, имеет уникальное значение в контексте творчества поэта, о чем в свое время писала М. Цветаева: «*Четверостишие семнадцатилетнего О. Мандельштама, где весь словарь и весь размер зрелого Мандельштама. Автоформула. ... Эта строфа есть тот самый падающий плод, который дал поэт и от которого... рождаются небывало широкие круги ассоциаций...*» [7]. Действительно, этот ранний фрагмент, названный М. Гаспаровым «*подлежащее без сказуемого*» [4, с. 109], является образцом предельного лаконизма и в то же время удивительной глубины, концентрации целого спектра смыслов. Текст формируется парадоксальными сочетаниями: характерный для ямбического метра торжественный, приподнятый тон высказывания и – приглушенный, матовый колорит общей атмосферы стихотворения; ощущение движения (пусть и замедленного) при полном отсутствии глаголов; оксюморон «*напев тишины*», который размывает грань между беззвучием и звуком, делает их взаимобратимыми («*звук – тих, а тишина – звучна*» [8]).

Как известно, мандельштамовский звук есть нечто большее, нежели просто акустическое явление. Он выступает в стихотворении, с одной стороны, как символ хаоса, противопоставленный глубокой, ненарушаемой космической тишине, с другой – как некий знак, открывающий великую тайну мироздания, ведь именно со звука начинается жизнь («*вначале было Слово*»). Поэзия в каком-то смысле тоже начинается со звука, и подтверждением тому служит особая манера Мандельштама сочинять: он «*не писал своих стихов, а бормотал их. ... творил, как тифия, и в своем бормотании бессознательно открывал глубинные образы*» [9].

Метафорическое сопряжение *древо – плод* является своего рода проекцией модели отношений *сеятель – семя, творец – творение* и указывает на сакральную связь Поэта и рожденного из его уст Слова / Логоса / Поэзии. Этот ключевой мотив красной нитью проходит через все пять текстов кантаты «*Земная жизнь*». Смысловая пара «*древо – плод*» в значении «*поэт – поэзия*» находит воплощение в самых разных образах:

*я – моя мечта (II часть);  
садовник – цветок, я – мое дыхание (III часть);  
я – запретная жизнь (IV часть);  
яблоня – дикий плод (V часть).*

Если **первое** стихотворение знаменует собой начало всего сущего, рождение Жизни и Слова, то **второе** представляет этап становления личности Поэта, момент осознания себя, определения своего места в мире. Противопоставление *смерти*, олицетворенной образами *отвратительных жаб*, и *земной жизни*, *красоты*, *мечты* воплощает концепцию двойственности бытия («Когда б не смерть, то никогда бы / Мне не узнать, что я живу»).

Стихотворение, ставшее источником **третьей части**, у Манделштама называется «Дыхание». Для поэта *дышать и жить* синонимично понятию *творить*. Воспевание тихой радости бытия сочетается здесь с пронзительным ощущением эфемерности земной жизни, обманчивости и зыбкости мира, способного пошатнуться и рухнуть в любой миг. Противостоять этому может лишь бессмертный дух, нетленность человеческого творения («На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло. / Запечатлеется на нем узор, / Неузнаваемый с недавних пор. / Пускай мгновения стекает муть – / Узора милого не зачеркнут»).

Проблема дуальности человеческой природы находит продолжение в поэтическом тексте **четвертой части** кантаты. Хрупкое тело сравнивается в стихотворении с тростинкой – такой же слабой, незащитной и легко уязвимой. Манделштам остро чувствует все несовершенство телесности, воспринимает это как «*трагедию неполноты индивидуального человеческого бытия*» [2, с. 24]. В тоже время его дух отчаянно сопротивляется плотской природе: поэт испытывает пылкую страсть к жизни, вдыхает ее с жадностью и упоением («*И страстно, и томно, и ласково / Запретною жизнью дыша*»).

Текст, к которому Фирсова обращается в **пятой части**, хронологически наиболее поздний из всех использованных в этой кантате. Стихотворение, созданное в 1920 году, в т. н. период «Тристий», является образцом зрелой поэтики Манделштама. Отсюда – сложная метафоричность языка, множественность возникающих коннотаций, интертекстуальность. В стихотворении есть реминисценции, отсылающие как к библейским текстам (например, образ *серафима*), так и к древнегреческой мифологии (*хоровод теней*, *нежный луг* или словосочетание *певучее имя*, в котором явно прочитывается орфическое начало). Актуализация древних сюжетов связана с особенностью восприятия Манделштамом категории времени. Поэту близка идея его цикличности, «вечного возвращения»:

*И снова яблоня теряет дикий плод [...]*

*И так устроено, что не выходим мы / Из заколдованного круга.*

Последнее стихотворение выполняет своеобразную функцию репризы. Оно аккумулирует в себе образно-семантические «сгустки» всех

предыдущих текстов, благодаря чему происходит кристаллизация идей и смыслов более высокого порядка. Концепция «вечного возвращения» приводит Мандельштама к *отрицанию смерти*: в беспрестанном круговороте времени умирание теряет свой трагизм и воспринимается как необходимое условие обновления. Этот универсальный закон бытия осмысливается через образ Поэта, который, подобно древу, лишь сбросив с себя старый созревший плод, обретает способность приносить новый. Появившийся из тишины звук упавшего плода (т. е. Слова) возвращается обратно в беззвучие, оставляя за собою только отголосок в «туманной памяти», – с тем, чтобы однажды родиться вновь. И высшая мудрость заключается в том, чтобы принять этот установленный порядок, это вечное хождение по кругу – так обретается подлинное творческое бессмертие.

Отталкиваясь от мнения Л. Г. Акопяна, который называет лирическим циклом *«объединённое общим заглавием упорядоченное множество самостоятельных поэтических текстов, реализующих разноуровневые межтекстовые связи, благодаря которым порождаются новые смысловые комплексы, не выводимые из семантической структуры каждого отдельного текста»* [1], можно с уверенностью утверждать, что стихотворный ряд, составленный Е. Фирсовой, сложился в цикл.

Тексты кантаты связаны лексическими повторами, которые образуют внутрицикловые арки. Так, образ *отвратительных жаб* (II ч.) явно перекликается с мрачной и затхлой атмосферой *злого и вязкого омута* (IV ч.). Ключевые мотивы первой части (такие как *звук, плод, певучесть*) возвращаются и переосмысливаются в финале. Лексема *жизнь*, наиболее часто встречающаяся в стихотворениях кантаты, каждый раз возникает в новых значениях: во II ч. она представлена как обратная сторона смерти; в III ч. – как синоним творчества (через ряд производных: *жизнь → дыхание → тепло → узор на стекле вечности*); в IV ч. – как мера скоротечности времени (*«и в жизни, похожей на сон...»*). Таким образом, каждое из стихотворений – это новая ступень в раскрытии главной идеи цикла, которая заключается в *постижении диалектики жизни и смерти, бытия и небытия через осмысление природы Творчества как высшего проявления жизни Художника на земле*. Музыка для Фирсовой, как и поэзия для Мандельштама, есть способ преодоления своей конечности, путь к бессмертию.

Рассмотрим главные циклообразующие факторы на музыкальном уровне.

Пять частей камерной кантаты «Земная жизнь» контрастны между собой в темповом и жанровом отношении: I ч. – Lento; II ч. – Allegro/Andante; III ч. – Adagio; IV ч. – Allegretto; V ч. – Lento. В цикле есть два скерцо (это быстрые части: II и IV). Такое жанровое решение, вероятно, обусловлено образной

близостью стихотворений, о которой упоминалось выше. Несмотря на то, что «Земная жизнь» – относительно раннее сочинение Е. Фирсовой (это всего лишь четвертая по счету ее камерная кантата), уже здесь намечается важная черта драматургического мышления композитора: смещение смыслового центра на заключительную часть, в результате чего финал значительно разрастается в масштабах. Несомненно, это продиктовано особенностью вербального текста: стихотворение-квинтэссенцию Фирсова ставит в конец цикла. Тенденция к «утяжелению» финалов будет часто встречаться в последующих ее сольных кантатах – таких как «Лесные прогулки» (1987), «Перед грозой» (1994), «Из Воронежских тетрадей» (2008–2009).

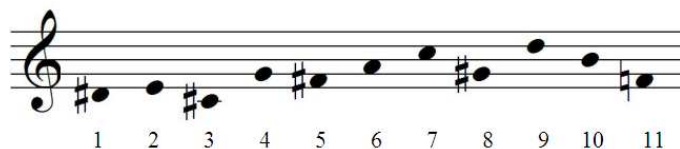
В основе драматургии кантаты «Земная жизнь» – *принцип постепенного усложнения всех параметров*, который действует не только на внутреннем, глубинном уровне, проявляясь в интонационном и смысловом проращении с кульминацией в финале, но также и на внешне-формальном, включающем структурно-композиционные особенности и технику. Эту сквозную устремленность – от первой части к последней – наглядно демонстрирует данная таблица:

Части	Форма	Композиторская техника
I	период	свободно трактованная серийная
II	2-частная	додекафония
III	3-частная	несерийная додекафония, расширенная тональность
IV	3-частная	несерийная додекафония, сонорность, модальность
V	сонатная	модальность, тональность, несерийная додекафония, серийная техника

**Первую часть** Ю. Холопов называет «темой» [10] цикла. Несмотря на миниатюрность масштабов (всего 20 тактов), она имеет определяющее значение в контексте циклического целого – как в идейно-смысловом отношении, так и в интонационно-тематическом. Тонкая, прозрачная инструментовка этой небольшой прелюдии создает картину мистической лесной атмосферы, глубокую тишину которой нарушает осторожный, затаенный, почти неуловимый звук падающего плода. Композиционная фрагментарность поэтического текста находит воплощение в музыкальной форме периода из двух предложений.

Первая часть написана в свободно трактованной серийной технике. В ее основе 11-звучная серия, которая составляет тематический стержень всего произведения.

Пример 1.



Приведем основные структурные элементы серии, возникающие в результате ее внутреннего членения:

1. два «веберн-мотива»: сегмент 1 – 2 – 3 и его инверсия 4 – 5 – 6 (с опорой на интервалы м. 2 и м. 3);

2. *большесекундовое соотношение dis – cis* (звуки 1, 3);

3. *трехзвучный сегмент* 6 – 7 – 8 (восходящая м.3 и нисходящая ум.4);

4. *октавоника*, или *гамма тон-полутон*, звукоряд которой образуется из потенциальной возможности «распрямления» первой половины серии (сегмент 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6);

5. «цепочка» *уменьшенных гармоний* (два трезвучия и септаккорд) с характерным тритоновым контуром (сегменты 2 – 3 – 4; 5 – 6 – 7; 8 – 9 – 10 – 11).

Как видим, в серии заложены колоссальные интонационные, ладовые и гармонические ресурсы, которые открывают широкие перспективы выхода за рамки сугубо серийной техники. Попытаемся проследить, каким образом композитор выводит из этих 11-ти звуков тематический материал всей кантаты.

Во **второй части** Фирсова обращается к додекафонной технике. На этот раз использована полная 12-звучная серия, которая делится на три равных сегмента: *e – dis – c – des; g – fis – a – b; d – gis – h – f*. Сопоставление серий первой и второй частей кантаты делает очевидным факт их родства. Прибегнув к пермутации и интерполяции, композитор изменяет внешний облик двух «веберн-мотивов» (1-й, 2-й сегменты) и уменьшенного септаккорда (3-сегмент). При этом звуковысотность внутри каждого из сегментов в целом остается неизменной. Следовательно, в основе второй части – серийная производная.

Пример 2.



Лирический центр кантаты – **третья часть**. Здесь взаимодействуют принципы несерийной додекафонии и расширенной тональности. На интонационном уровне выделяется лейттема  $h1 - es2 - c2 - fis1 - ais1$ , истоки которой обнаруживаются в одном из трехзвучных мотивов главной серии цикла (сегмент 6 – 7 – 8 в ракоходе).

Пример 3.

Звуковой материал **четвертой части** (скерцо), где несерийная додекафония совмещена с элементами сонорности и модальности, также прорастает из серии. На большесекундовом ее элементе (звуки 1, 3) выстроена микрополифоническая ткань инструментального тематизма крайних разделов. Фактура струнных разделена здесь на два слоя:

1. *col legno* второй и третьей скрипок (начинается с чередования звуков  $ais2 - gis2$ , а затем, по мере расширения диапазона, охватывает весь минорный модус  $gis$ );

2. *pizzicato* у засурдиненной первой скрипки (секундовая попевка на звуках  $a2 - h2$  – с постепенным охватом минорного модуса  $a$ ).

В инструментальной партии создается эффект таинственного шороха, шелеста: в результате применения специфического приема игры (древком смычка) и ладового напластования (минорные модусы  $gis - a$ ) звуковысотность становится практически недифференцируемой. Что касается додекафонии, то наиболее последовательно она реализована в вокальной партии. Генезис тритоновых интонаций, доминирующих в линии сопрано, находим в уменьшенных гармониях начальной серии.

**Пятая часть** – масштабный финал, центр тяжести цикла. В образно-эмоциональном плане это сфера, прежде всего, философско-углубленной лирики, оттененной сдержанным драматизмом разработки (часть написана в сонатной форме с зеркальной динамизированной репризой).

В финале соединяются модальность, тональность, несерийная додекафония и (в некотором смысле) серийная техника. Именно здесь происходит активизация октатоники, о которой упоминалось в структурном анализе серии цикла: на ее звукоряд опирается тема главной партии. Появление в финале этого симметричного модального лада, по мнению Ю. Холопова, реализует заложенную в поэтическом тексте концепцию цикличности времени: в круговом движении по звукоряду октатоники узнаются очертания мандельштамовского *заколдованного круга*. Закономерность появления рядов

октатоники поначалу регламентується круговим алгоритмом, принципом своеобразної «квази-секвенції», движущоюся по малим терціям вверх:

6-звучні ряди:

1) *cis – dis – e – fis – g – a*

2) *e – fis – g – a – b – c*

3) *g – a – b – c – des – es*

5-звучний неполний ряд, в котрому змінюється шаг секвенції – ч. 4  
вместо м. 3:

4) *c – d – es – f – ges*

По мере розвитку тематизма ця схема перемагається, і ряди октатоники виникають в свободному порядку: від різних звуків, в скороченому/розширеному варіанті, в восходящому/нисходящому напрямку, з порушенням інтервальної структури. В кінці репризи декілька звукорядів паралельно проводяться в різних голосах.

Тема побічної партії (т. 13–18) має тональну природу. Її «скользящі» гармонії зосереджені навколо Н-dur'ного терцквартаккорда (т. 14–16).

Приклад 4.

The image shows a musical score for three violins (Vln. I, II, III). The score is written in treble clef and features a sequence of chords and melodic lines. The first violin (Vln. I) starts with a series of chords, followed by a melodic line with a triplet of eighth notes. The second violin (Vln. II) has a similar melodic line with a triplet. The third violin (Vln. III) has a melodic line with a triplet. The score includes dynamic markings such as 'cresc. poco a poco' and 'mf', and articulation marks like '3' and '5'.

Вибір центрального созвучія неслучаєн: це свого роду «вертикалізація» мелодическої ідеї лейттеми третьої частини (*h1 – es2 – c2 – fis1 – ais1*), котра, як помним, походить від одного із трезвучних елементів серії. Таким образом, тема побічної партії фінала зв'язана з головною серією циклу опосередовано: через тематизм третьої частини.

В результаті проделаної аналітическої роботи можемо констатувати, що п'ять частин камерної кантати «Земна життя» об'єднані загальною концепцією і представляють собою цикліческу цілісність.

На вербальному рівні вона досягається завдяки:

- тематическої близькості стихотворень;
- сквозному образному розвитку (при відносительній самостійності кожного із текстів);
- інтертекстуальності;

– лексико-семантичним повторам, виконуючим функцію межстихотворних скреп;

– внутрішньої динаміки цикла.

Из *музыкальных* средств, обеспечивающих внутрицикловые связи, отметим следующие:

– роль 11-звучной серии первой части как интонационного источника всего произведения;

– постепенное усложнение структурно-композиционных параметров (от периода в 1-й части – к сонатной форме в 5-й);

– количественное расширение применяемых композиторских техник (от свободной серийности в 1-й части – к синтезированию модальности, тональности, несерийной додекафонии и серийной техники в финале);

– композиционная динамика, устремленность к смысловому центру тяжести цикла;

– сквозное образно-тематическое развитие с кульминацией в финале.

1. Акопян Л. Г. К проблеме восприятия лирического цикла (аспекты культурных коннотаций) / Л. Г. Акопян // Проблемы изучения художественной литературы в контексте советской культуры : международная научн.-метод. конф. – Л., 1989. – С. 5.
2. Бреева Т. Н. Художественный мир О. Мандельштама / Т. Н. Бреева. – М. : Флинта, Наука, 2013. – 136 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978 – Ч. 2–3. – 365 с.
4. Гаспаров М. Л. Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама / М. Л. Гаспаров // Избранные статьи. – М. : НЛО, 1995. – 159 с.
5. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 4 т. / О. Э. Мандельштам. – М. : АРТ Бизнес-Центр, 1993. – Т. 1: Стихи и проза 1906–1921. – 357 с.
6. Манокіна А. Особенности прочтения поэзии О. Мандельштама в камерной кантате Е. Фирсовой «Лесные прогулки» / А. Манокіна // Київське музикознавство: сб. статей. – Киев, 2014. – Вып. 49. – С. 194–201.
7. Цветаева М. Поэты с историей и поэты без истории / М. Цветаева // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.tsvetayeva.com/prose/pr\\_poety\\_s\\_ist.php](http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_poety_s_ist.php)
8. Сегал Д. М. История и поэтика у О. Мандельштама / Д. М. Сегал // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cmr\\_0008-0160\\_1992\\_num\\_33\\_4\\_2328](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cmr_0008-0160_1992_num_33_4_2328)
9. Померанц Г. С. Слово-Психея / Г. Померанц // Слово и судьба. Осип Мандельштам: исследования и материалы. – М., 1991. – С. 389–398. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gulliverus.ru/gvideon/?article=39475>
10. Холопов Ю. Н. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов и Елена Фирсова // Ю. Н. Холопов. Музыка из бывшего СССР. – М. : Композитор, 1996. – Вып. 2. – С. 296.

**Манокіна Ганна. Камерна кантата Є. Фірсової «Земная жизнь» на тексти О. Мандельштама: фактори створення циклічного цілого. Проблема циклізації**

розглядається у даній статті на прикладі камерної кантати Є. Фірсової «Земная жизнь» для сопрано, флейти, арфи, струнних та ударних. В процесі аналізу поетичного та музичного текстів було виявлено ряд структурних, композиційних та драматургічних закономірностей, завдяки яким у творі досягається художня цілісність.

**Ключові слова:** цикл, циклізація, камерна кантата, Є. Фірсова, О. Мандельштам.

**Манокіна Анна. Камерная кантата Е. Фирсовой «Земная жизнь» на тексты О. Мандельштама: факторы создания циклического целого.** Проблема циклизации рассматривается в данной статье на примере камерной кантаты Е. Фирсовой «Земная жизнь» для сопрано, флейты, арфы, струнных и ударных. В процессе анализа поэтического и музыкального текстов был обнаружен ряд структурных, композиционных и драматургических закономерностей, благодаря которым в произведении достигается художественная целостность.

**Ключевые слова:** цикл, циклизация, камерная кантата, Е. Фирсова, О. Мандельштам.

**Manokina Anna. The chamber cantata «The Earthly Life» of E. Firsova on the texts of O. Mandelstam: the factors of creating of a cyclic unit.** The cyclization problem is considered in this article on the example of the chamber cantata of E. Firsova «The Earthly Life» for soprano, flute, harp, strings and percussion. In the process of analysis of poetic and musical texts it was revealed a number of structural, compositional and dramaturgical regularities due to which the artistic integrity is achieved in this composition.

**Key words:** cycle, cyclization, chamber cantata, E. Firsova, O. Mandelstam.

*Марія Воронина*

**«МИСТЕРИЯ» «БЕГСТВО В ЕГИПЕТ» Г. БЕРЛИОЗА:  
У ИСТОКОВ ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА  
ОРАТОРИИ «ДЕТСТВО ХРИСТА»**

Среди множества библейских тем, привлекавших композиторов разных эпох и национальностей, важнейшее место занимают события Рождества Христова. В них запечатлен начальный этап зримого воплощения древнего пророчества о Спасителе и Его Искупительной Жертве как краеугольном камне христианской религии. Во французской ораториальной музыке XIX в. хронологически первым<sup>1</sup> «взглядом на

<sup>1</sup> Позже были созданы «Рождественская оратория» К. Сен-Санса (1858) и «Дети в Вифлееме» Г. Пьерне (1907). Последнее сочинение, сообразно периодизации развития ораториального жанра, предложенной Х. Смитером, еще относится к XIX в., так как, по