

Рубахина Галина Анатольевна

"ДУЭТ" АНСАМБЛЕЙ, ИЛИ CONCERTO BREVIS Е. ПОДГАЙЦА

Статья посвящена раскрытию трактовки ударных инструментов, выявлению их облика и взаимоотношения с инструментами симфонического оркестра в контексте драматургии одного из концертов Е. Подгайца - Concerto brevis, отличающегося от других жанрово идентичных произведений автора рядом параметров. Обращение к комплексу перечисленных задач способствует выявлению единичной, индивидуально-авторской разновидности жанра - "дуэта" (ударного и инструментального) ансамблей. Раскрытием этой, ранее не затрагиваемой проблемы (в творчестве Е. Подгайца) обусловлена научная новизна исследования.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/9-2/29.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 9 (23): в 2-х ч. Ч. II. С. 129-131. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/9-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 785.6

Искусствоведение

Статья посвящена раскрытию трактовки ударных инструментов, выявлению их облика и взаимоотношения с инструментами симфонического оркестра в контексте драматургии одного из концертов Е. Подгайца – Concerto brevis, отличающегося от других жанрово идентичных произведений автора рядом параметров. Обращение к комплексу перечисленных задач способствует выявлению единичной, индивидуально-авторской разновидности жанра – «дуэта» (ударного и инструментального) ансамблей. Раскрытием этой, ранее не затрагиваемой проблемы (в творчестве Е. Подгайца) обусловлена научная новизна исследования.

Ключевые слова и фразы: «дуэт» ансамблей; сонорность; тематизм; сонатная форма; fuga; театральность.

Галина Анатольевна Рубахина*Кафедра теории музыки**Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова**rubaxina-evgl@rambler.ru***«ДУЭТ» АНСАМБЛЕЙ, ИЛИ CONCERTO BREVIS Е. ПОДГАЙЦА[©]**

Концерт – один из наиболее востребованных современной композиторской практикой жанр. Многообразие трактовок классической жанровой модели в творчестве современных авторов ставит задачу исследования новых разновидностей, возникающих в процессе экспериментов. Интерес к концертному жанру со стороны исполнителей в еще большей степени актуализирует данную проблему, тем более что многие сочинения концертного плана возникают в результате содружества «композитор-исполнитель». В центре внимания данной статьи – малоисследованное концертное сочинение Е. Подгайца, представляющее научный интерес оригинальным подходом к трактовке жанра, необычностью тембровых решений, оригинальностью драматургического замысла. Исследование данных аспектов позволяет не только расширить сведения о творчестве одного из ярких представителей отечественной композиторской школы, но и обозначить некоторые пути развития концертного жанра, занимающего важное место в музыкальном наследии Е. Подгайца.

«Concerto brevis» для ударных (solo) и инструментального ансамбля (Op. 230, 1987) выделяется среди других жанрово идентичных сочинений автора по ряду признаков. Во-первых, ударные инструменты впервые «выступают» в роли солирующих, и, оказывается, что для автора это настоящий многотембровый ансамбль. Во-вторых, Е. Подгайц обращается к еще не «испробованному» им составу концерта – «дуэту» двух ансамблей, обозначенных композитором (на обложке опуса) как *percussions-solo and instrumental ensemble*. В-третьих, это один из немногих опусов (в жанре концерта), лишенный излюбленного композитором тематического изобилия.

Обратимся к «биографическим» сведениям концерта. «Concerto brevis» создан по просьбе Заслуженного артиста России, члена Российского союза композиторов В. Гришина. Е. Подгайц рассказывает: «Для ударных я начал писать еще в училище... Мне это, одно время, очень интересно было. А в то лето я отдыхал в Сортавале, где и Виктор тоже находился. Он в тот момент сотрудничал с лазаревским ансамблем Большого театра и попросил меня написать для него что-нибудь» [1, с. 214].

Название опуса – «Concerto brevis» – «Короткий концерт» связано не только с небольшими параметрами композиции (длящейся около 11 минут), но и с предельно сжатым сроком создания (14-29 июля 1987 г.). Такая временная краткость написания, как отмечает Е. Подгайц, связана с его удивительным творческим «комфортом» в Сортавале.

Концерт написан в контрастно-составной форме, состоящей из двух частей и коды. При этом первая часть – в сонатной форме, вторая – fuga в исполнении ударных инструментов.

Во вступлении концерта автор словно воплощает предконцертную шумо-звуковую сумятицу, где слиты отдельные звуки настраивающихся оркестрантами инструментов, слова и фразы, которыми «перебрасываются» разыгрывающиеся перед выходом на сцену исполнители. В целом складывается красочная звуковая «картина». Особо отметим, что неповторимый сонорный эффект возникает благодаря использованию столь колоритных приемов звукоизвлечения и тембров как фрулато флейты и фагота, тремоло корейских колоколов, причудливо «перекликающихся» со звуками маримбы, том-тома и бас-кларнета. Поручая каждому из инструментов свои «микро-мотивы» (как однородные, так и ярко индивидуальные), композитор наделяет их общим – колким, угловатым «тоном» высказывания, который достигается посредством уже упомянутых приемов звукоизвлечения, тембрового колорита «участников», резких интонационных ходов, свободной игры акцентов. В целом же эти «микро-мотивы» образуют свой тембровый полилог.

Помимо вышесказанного, следует отметить, что именно вступление положило начало всему ходу развития композиции. В нем заложены две составляющие – интонационные «зерна» мелодико-тематического начала (воплотившиеся в «лице» главной партии) и тематизм сонорного плана, значимый для концерта

в целом. Так, например, сонорность ярко проявляет себя уже на протяжении первой части, реализуясь в двух эпизодах разработки, подготавливающих появление самостоятельной сонорной части концерта – фуги для шести ударных инструментов.

Обратимся к особенностям развития тематического материала.

Колкие интонационные реплики вступления становятся основой стремительного, неудержимо льющегося потока шестнадцатых главной партии (со 2 т. ц. 2, до ц. 4). Ее интонационную напряженность, то с хроматически-поступенным, то с угловато-скачкообразным движением мелодической линии, смягчает приглушенный, завораживающий тембр маримбы. Тема главной партии сразу же получает активное интонационное развитие.

Лирически-ламентозный тон связующего построения (ц. 4, с 4 т.) оттеняет сферу главной и в то же время подготавливает образ побочной партии (ц. 6-7). Ее уверенно-эпический, волевой тон, усиленный благородным тембром валторны, разливается в широкой, привольно льющейся мелодии. И это не удивительно, ведь в основе побочной – тема русской народной песни «Ой, там, на горе...», записанная композитором в фольклорной экспедиции (в Брянской области). Выдвигая образную сферу побочной партии на первый план, автор не отказывается от энергичного движения главной. Теперь о ней напоминает фоновая зарисовка, в основе которой остигатное движение живо пульсирующего том-том, стремительного «полета» шестнадцатых маримбы и пассажей флейты, «ворчливых» переключек фагота и басового кларнета, широких ходов виолончели.

Описанный тематический комплекс проходит три этапа развития.

В первом (ц. 8-11) – композитор «играет» с темброво-колористическими возможностями главной темы. Здесь и ее легкое, непринужденное изложение в мягком, хрустально-прозрачном тембре вирафона (*non vibr* – ремарка Е. Подгайца), и мрачный, напряженный тон высказывания в имитационных переключках деревянных духовых (флейты, гобоя, фагота), и диалог вирафона с басовым кларнетом, совмещающий в себе две обозначенные нами стороны высказывания (непринужденную у вирафона и напряженную у бас-кларнета).

Второй этап разработки (ц. 13-17) – развитие народной интонационной основы в рамках побочной партии. Обращаясь к колористическим возможностям вирафона (*soft stick* – ремарка Е. Подгайца), композитор использует приемы развития, близкие к фольклорным песенным образцам – подголосочное сопровождение темы и ее же каноническое изложение (дуэтом вирафонов). Кроме того, автор прибегает к типичному для народного фольклора ощущению широты, бескрайнего простора, создающихся посредством охвата крайних регистровых линий.

Поочередное развитие партий на протяжении первых этапов разработки сменяется их контрапунктическим совмещением в третьем (ц. 19-21). При этом канонически изложенная партия побочной (валторна, виолончель, контрабас) стесняет рамки главной (вирафон; ц. 19-20). Казалось бы, результат разработки в утверждении главенства побочной. Однако в самом конце раздела автор, изменяя свою позицию, утверждает новый, волевой облик связующего построения (ц. 21) – в диалогических переключках с главной.

Таким образом, на протяжении всей разработки, подвергаясь тембровому и мотивному развитию, главная и побочная не испытывают коренной трансформации, а утверждаются как две равноправные темы.

В репризе (без связующего построения, ц. 22-24) сонатной формы автор не только возвращается к первоначальному облику партий, но и подготавливает тембро-ритмический «тонус» фуги (в побочной партии, сопровождаемой том-томом и подвешенной тарелкой).

Развитие сонорной линии проходит путь от неразрывного сосуществования инструментов симфонического оркестра и ударных (во вступлении) через превалирование последних (в разработке сонатной формы) к их полному господству (в фуге). Рассмотрим особенности трансформации сонорной линии.

Для сонорных эпизодов разработки характерна общая интонационная основа – остигатный (трехзвучный) мотив главной партии (в первом эпизоде – «e-d¹-h», во втором – трехкратное (с неполным третьим) варьирование этого же мотива, а именно «h-d¹-e-h-e-d¹-h-e»), лежащий в основе звуковых волн солирующего гонга, подобных имитации колокольного звона. Несмотря на тоновую определенность отдельных мелодических линий, в целом создается сонорный эффект, где *solo* гонга звучит то на фоне кластеров (1-ый эпизод, ц. 12), то в сопровождении секвентно развивающегося хроматизированного мотива (виолончель, контрабас) и выдержанной педали духовых (2-ой эпизод, ц. 18).

Кульминация шумовой сонорности – вторая часть композиции – фуга для шести ударных инструментов (с неопределенной высотой звучания) – четырех металлических (флексафон, подвешенная тарелка, пар (varage), коровий колокольчик), деревянного (гуиро) и мембранного (большой барабан).

Естественно, что солист не в состоянии играть сразу на всех упомянутых инструментах. Поэтому в процессе игры исполнители на духовых и струнных «меняют свои инструменты, превращаясь в ансамбль ударных» [3]. Солист же исполняет ритмическое остинато барабанов (том-томов, бонгов), на фоне которого звучит вся фуга. Такой ход событий автор справедливо связывает с «элементами инструментального театра» [Там же].

Изложение темы фуги – ритмического ряда в тембре резкого, трескучего гуиро (ц. 27-28 до 3 тт.) лишь во втором проведении (подвешенная тарелка) повторяется в точности. В остальных четырех случаях тема звучит не только в сокращенном варианте (4 тт. из 8 тт.), но и с ритмическим смещением. Так, в партии большого барабана тема начинается с третьей доли, вместо первой, в партии коровьего колокольчика – со второй.

Дальнейшее развитие фуги основано на парном, остигнатоном дублировании отдельных ритмических мотивов темы: флексатон – пар, гуиро – подвешенная тарелка, коровий колокольчик – большой барабан.

Еще один театральный элемент композитор оставил напоследок. Он появляется в коде концерта. «Мне очень давно хотелось реализовать свою идею, – рассказывает Е. Подгайтц, – еще в училище я подумал, что было бы интересно заставить ударника играть сразу на двух инструментах – ударном и каком-то еще» [1, с. 216-217]. Такими инструментами оказались вибрафон и блок-флейта. В партии последней появляется новое тематическое построение в пределах терции. Оно было введено Е. Подгайтцем как наиболее удобный вариант для исполнения мелодии (на духовом инструменте) одной рукой. Побочная партия (у вибратона) здесь теряет свою помпезность. Робко, просто, спокойно звучат ее проведения на фоне призрачно-истаивающего бесконечного канона терцового мотива (вибратон, колокольчики).

Таким образом, автор предлагает двухчастную модель инструментального концерта: сонатное аллегро и фуга, замыкаемые кодой. Экспериментируя с возможностями ударных инструментов, композитор раскрывает их многогранный потенциал, обеспечивающий особую гибкость в воплощении смысловых нюансов. При этом сам облик ударных «представлен» не только как «приятный собеседник», солист, «аккомпаниатор», но и как самостоятельный оркестр в оркестре.

Список литературы

1. Голубева Е. Жанры концерта и оперы в творчестве Ефрема Подгайтца: дисс. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2009. 280 с.
2. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982. 256 с.
3. Подгайтц Е. Авторские аннотации к сочинениям [Электронный ресурс] // Официальный сайт Ефрема Подгайтца. URL: <http://www.podgaitz.info/annotacii.htm> (дата обращения: 04.05.2012).
4. Шабунова И. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре: учебное пособие для вузов по специальности «Музыковедение». Ростов н/Д: РГК, 2011. 261 с.

“DUET” OF ENSEMBLES, OR *CONCERTO BREVIS* OF E. PODGAITZ

Galina Anatol'evna Rubakhina

Department of Music Theory

Rostov State Conservatoire (Academy) named after S. V. Rakhmaninov

rubakhina-evgl@rambler.ru

The author considers the interpretation of percussion instruments, reveals their character and interrelation with symphony orchestra instruments in the context of the dramaturgy of one of E. Podgaitz's concerts - *Concerto brevis*, which differs on a number of parameters from other composer's works identical in genre, substantiates that the address to the set of these tasks helps reveal the single, individual-authorial variety of the genre – “duet” of ensembles (percussive and instrumental ones), and tells that the scientific novelty is in the revelation of this problem (in the works of E. Podgaitz) that was not concerned before.

Key words and phrases: “duet” of ensembles; sonority; thematism; sonata form; fugue; theatricality.

УДК 1(091)

Философские науки

В статье рассматривается встреча мыслителей Нового времени с учением стоиков в условиях социального и мировоззренческого кризиса XVII столетия в Западной Европе. Выясняется, что в ситуации драматического и самостоятельного мировоззренческого выбора западноевропейские интеллектуалы обнаружили в стоических идеях инструмент духовного приспособления к вызовам современности.

Ключевые слова и фразы: философия; стоицизм; неостоицизм; Новое время; Западная Европа.

Максим Владимирович Салимгареев, к.и.н.

Кафедра гуманитарных дисциплин

Казанский национальный исследовательский технологический университет

msalimga.dis@gmail.com

ПРЕДПОСЫЛКИ РАСЦВЕТА НЕОСТОИЦИЗМА В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ: К ИСТОРИИ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ[©]

Стоическая школа в античную эпоху и в Греции, и Риме была влиятельным и популярным направлением философской мысли. За шесть веков существования традиции стоики выдвинули и разработали проблемы

[©] Салимгареев М. В., 2012