

УДК 78.03+78.087.64

*А. Антропова***ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В РАЗВИТИИ
ОДЕССКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Статья посвящена одесской композиторской школе на современном этапе. Автор выделяет два направления развития школы, условно называя их традиционным и новаторским, показывая их различие и общность. Анализируя произведения камерно-инструментальных жанров В. П. Власова «Босса-нова» и К. И. Майденберг-Тодоровой «Punctum», принадлежащие разным направлениям, автор раскрывает их отличительные черты и точки соприкосновения.

Ключевые слова: одесская композиторская школа, традиции, новаторство, В. П. Власов, К. И. Майденберг-Тодорова.

Одесская композиторская школа на современном этапе характеризуется наличием двух направлений. Одно из них — это авангардное, отличающиеся большой склонностью к различного рода экспериментам и звуковым эффектам, в которых большую роль играют сонористика, игра тембров и ритмов, стремление к различного рода театральности. Данное направление представляют К. Цепколенко, являющаяся лидером, Ю. Гомельская, Л. Самодаева, А. Томлёнова, В. Ларчиков, С. Азарова и их последователи-ученики. Иное направление связано с опорой на традиции, не исключая при этом и новаторские элементы музыкальной речи. К этому направлению принадлежат В. Власов, О. Полевой, в какой-то степени С. Шустов. По отношению к некоторым композиторам трудно однозначно определить их принадлежность к указанным направлениям, так как их произведения могут примыкать как к одному, так к другому стилю (например, К. Майденберг-Тодорова).

Отличительным признаком принадлежности к определённому направлению является отношение к мелодии: композиторы-авангардисты явно избегают более или менее протяжённых и ярких мелодических образований, в то время как творчеству традиционалистов они вполне присущи как стилевая черта. При этом какого-либо противостояния не наблюдается (в отличие от событий 1948 года в советской музыке), скорее это мирное сосуществование различных направлений, равных по своим художественным результатам, зачастую пересекающихся друг с другом, поэтому в ряде случаев о принадлеж-

ности к определённом направлению можно говорить лишь условно. Оба противоположных направления достаточно часто проявляются в той или иной пропорции в творчестве того или иного композитора и даже в конкретном произведении.

Цель данной статьи — на основе сравнительного анализа двух сочинений представителей разных направлений и поколений, имеющих и разные творческие установки, показать их различие и точки соприкосновения. Это пьеса Виктора Власова «Босса-нова» («Bossa Nova») для баяна и Квартет Киры Майденберг-Тодоровой «Punctum» для смешанного состава инструментов: два деревянных духовых — флейта и кларнет, и два струнных — скрипка и альт.

Пьеса «Босса-нова» входит в цикл эстрадно-джазовых композиций В. П. Власова, сочинённых в 1989–1996 годах и опубликованных издательством «Композитор» (Санкт-Петербург) в 2001 г. [1]. В буквальном переводе с португальского босса-нова означает «новое чувство». Как сообщает Музыкальный словарь Гроува, босса-нова — «направление в бразильской лёгкой музыке, возникшее около 1959 и существенно изменившее облик классической городской самбы. Стиль босса-нова основывается на равноправии мелодии, гармонии и ритма и на пении вполголоса» [3, с. 131].

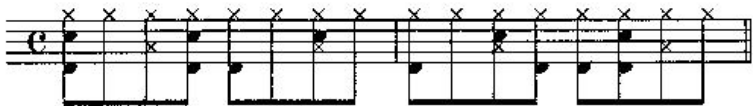
Автор произведения (В. Власов) глубоко проник в сущность стиля босса-нова, выявив подробно его происхождение, стилевые черты и особенности исполнения в своей книге «Школа джаза на баяне и аккордеоне» [2, с. 72–75]. Подчеркнём, что возник данный стиль как ансамблевый, он исполняется «небольшими ансамблями, в состав которых входит группа ударных, контрабас, гитара и солирующий духовой инструмент... Музыкальный размер босса новы (заметим, правописание этого термина допускает как дефис, так и отдельную форму. — А. А.) — 4/4, двутактовая ритмоформула имеет двуплановую полиметрическую структуру. Основной метр проводится в размере 4/4, который контрастирует с метром, проводимым на уровне 8/8 (3+3+2+2+3+3).

Pi-tti

T-ro

H-h.

Cassa



Передать средствами одного инструмента колорит и изысканность латиноамериканского ритма очень и очень непросто» [2, с. 72–73].

Далее автор объясняет, почему именно баян и аккордеон имеют преимущества для исполнения произведений в стиле босса-нова, что выявляет причины обращения В. Власова к данному стилю и выбор именно данного типа инструмента для исполнения своего произведения, который является любимым и самым родным для композитора: «бассо-аккордовая система левой клавиатуры наших инструментов представляет в этом случае определённые преимущества и возможности. Эти возможности особенно возрастают, если при исполнении босса новы на баяне и аккордеоне использовать четырёхпластовую фактуру, где в правой и левой руках будут задействованы по два пласта. В этом случае 1-й пласт (верхний голос) будет отдан мелодической линии, а остальные три — сложному полиритмическому аккомпанементу» [2, с. 73].

Указанная автором метрическая схема и распределение акцентов в данной пьесе соблюдается таким образом: басы возникают на 1-й, 4-й и 7-й долях, а на 2-ю, 5-ю и 8-ю доли приходятся аккорды в правой руке. Мелодия же укладывается в обычную метроритмическую схему на 4/4. В результате возникает указанная полиметрия, свойственная стилю босса-новы.

В основной теме пьесы встречается синкопирование, столь свойственное джазу, но в целом это мелодика европейского типа. Обращает внимание диатоническая основа мелодизма с хорошо знакомыми нисходящими «ляментозными» задержаниями, столь распространёнными в различных стилях европейской музыки разных стран, эпох и жанров, типичные секвентные последования. Возникают ассоциации и с музыкой эпохи барокко и классицизма (достаточно вспомнить знаменитый «Плач Ариадны» К. Монтеверди и «мангеймские вздохи», унаследованные В. А. Моцартом), и с отечественной песенностью и романсностью, перешедшей в произведения русских и украинских классиков, а также с образцами популярной массовой музыкой прошлого столетия. Таким образом композитор добивается большой степени обобщения, которая сказывается и в трактовке содержания пьесы.

Гармонический язык пьесы основан и на расширенной тональности, свойственной XX столетию, однако с ясно выраженными функциональными отношениями, и на диссонантных аккордах, присущих джазу, и, вместе с тем, на вполне традиционных классических последованиях с типичными кадансовыми формулами и отклонениями, в которых побочная тоника заменяется острым звучанием септаккор-

дов. Интересен завершающий аккорд пьесы — тонический секундаккорд с ноной в качестве внедряющегося побочного тона, подчёркивающий «ностальгическое» начало.

В сопровождение искусно вплетены хроматические подголоски, значительно обогащающие общее звучание. Обращает на себя внимание хроматическое нисходящее движение от I ступени к V в средних голосах — символ трагической образности, начиная со знаменитой «Хроматической фантазии» ре минор Я. П. Свелинка (a — gis — g — fis — f — e; такты 11—15); это способствует, в данном случае, созданию настроения лёгкой грусти. Ассоциации с музыкой прошлого и различного рода аллюзии в пьесе многообразны и разнообразны; рамки статьи ограничивают упоминание обо всех, однако хочется ещё указать на одну из них, несколько неожиданную и, без сомнения, применённую композитором подсознательно: в аккордовой последовательности триольными четвертями (такты 47—48) возникает в верхнем голосе достаточно типичный ход e — f — g — f — e, в котором одновременно (на звуке g) возникает уменьшенная октава между VII ступенями гармонической и натуральной разновидностей минора, придающая особую терпкость звучанию; узнаётся аналогичный мелодический ход из оркестрового вступления к знаменитому Романсу Надира из «Искателей жемчуга» Ж. Бизе, герой которого охвачен грустными и вместе с тем сладкими воспоминаниями о своей прошлой любви.

В основе формообразования пьесы лежит принцип вариационности, совмещённый с рондо. После восьмитактного вступления, интонационно, ритмически и гармонически связанного с основным тематическим содержанием всего произведения, звучит основная тема произведения в форме двойного периода (32 такта) с самым обычным соотношением кадансов (период повторного строения, первое предложение завершается половинным кадансом на доминанте, второе — совершенным). Далее следует небольшой раздел на новой теме (такты 40—47) в параллельной тональности (что так показательно для русских песен и романсов), образующий разомкнутое предложение, завершающееся доминантой основной тональности (при этом контраст не образуется, новая тема воспринимается как закономерное развитие предыдущей), после чего следует небольшая разработка на материале основной темы (такты 48—65).

После разработки звучит первая вариация на основную тему с усложнённым ритмическим рисунком сопровождения с незначитель-

ними ритмическими изменениями в мелодике (такты 65–81). Однако данная вариация оформлена уже не в форме двойного периода, а сокращена ровно наполовину, образуя при этом стройный шестнадцатитактовый период (данный приём сокращения двойного периода часто встречается у композиторов-классиков). После варьированного проведения второй темы в прежней тональности звучит следующая вариация основной темы (такты 89–105) с более существенным варьированием — применяется метод распева мелодии, упрощается аккомпанемент, однако полиметрия не исчезает: размер 4/4 накладывается на смешанный размер 8/8 со структурой такта 3+3+2. Завершает пьесу развитая кода (такты 105–125), в которой совмещаются тематические элементы всей пьесы и некоторые новые мелодические образования. Таким образом, выстраивается следующая схема произведения:

Вступл. — А (тема) — В — Разраб. — A_1 — B_1 — A_2 — Кода

Как видим, на роль рефрена претендует тема А, проходя три раза на протяжении всего произведения в варьированном виде. Структура традиционная, часто встречающаяся в произведениях композиторов-классиков и в образцах лёгкой музыки, в том числе в эстрадно-джазовой. Произведению присуща цельность, обеспечиваемая интонационным и гармоническим единством между всеми его разделами.

Пьеса «Босса-нова» это произведение зрелого мастера, прожившего больше половины жизни и испытывающего определённую ностальгию по молодым годам, которые, к сожалению, промчались так быстро и их уже не вернёшь (такое впечатление возникает в большой степени от уже указанных «ляментозных» вздохов-задержаний, обильного использования минорных аккордовых звучаний). Вместе с тем жизнь удалась, достигнуты определённые успехи, были хорошие моменты, есть чувство удовлетворения от жизни. Вспоминать прожитые годы приятно, жизнь прекрасна и разумно устроена, несмотря на свою быстротечность. Никакой трагичности, драматизма... Лёгкая грусть. Возникает ассоциация с концепцией Й. Гайдна в оратории «Времена года». Вместе с тем пьесе «Босса-нова» присуща и широта обобщения, так как композитор добивается синтеза индивидуального (автобиографического) начала с эмоциями, присущими представителям старшего поколения вообще. Именно поэтому музыка пьесы воспринимается такой близкой и понятной слушателям, хотя, вполне возможно, это проявляется на уровне подсознания. Таким образом, произведение В. Власова поднимает-

ся над чисто развлекательной, танцевальной музыкой, приобретая характер широкого обобщения, как многие образцы классической музыки, основанной на бытовых жанрах (например, вальсы и мазурки Ф. Шопена).

Как видим, в произведении В. Власова сочетаются традиционные черты с новаторскими. К традиционным относятся музыкальная форма пьесы, опора на уже широко внедрившийся в музыкальную практику стиль босса-нова, яркое мелодическое начало, использование джазовой гармонии в сочетании с ясной ладогармонической системой, свойственной классической музыке. Новаторство заключается в синтезе стиля босса-новы с мелодикой европейского типа, наличие глубокого содержания, возвышающего данную эстрадно-джазовую пьесу до образцов серьёзной музыки, предназначение пьесы для исполнения сольным инструментом — баяном или аккордеоном.

Теперь рассмотрим Квартет Киры Майденберг-Тодоровой «Punctum». Как мы уже отмечали, он написан для флейты, кларнета, скрипки и альты.

В произведении применены новаторские исполнительские приёмы, свойственные авангардистской музыке: микрохроматика (в ряде случаев имеется указание исполнения звуков на четверть тона ниже или выше); многочисленные разнообразные кластеры (полутоновые и четвертьтоновые), создающие красочные, но весьма напряжённые драматические звучания; использование ударных свойств инструмента — игра клапанами флейты и кларнета без вдувания звука; игра на альте за подставкой. Думается, подобные приёмы используются для воплощения чуждых и враждебных человеку сил.

Тактовые черты отсутствуют, так же как и традиционное деление долей на сильные и слабые. Мерой времени служит секунда; хронометраж тщательно указывается в партитуре.

Квартет имеет программное название — «Punctum», что в переводе с латыни означает «точки». Действительно, слушая и изучая данное произведение, возникают ассоциации с тем или иным рядом точек. Однако, думается, имеется и скрытая программа; возможно, она возникает у композитора на уровне подсознания, но, тем не менее, она есть. Попытаемся её проследить.

Начало Квартета весьма драматично; создаётся диалог двух контрастных тематических элементов: некоего императива (ремарка *deciso espressivo* — решительно экспрессивно) на *fortissimo* и робкого ответа на него (*lusingando* — вкрадчиво) на *piano*.

Возникает ассоциация с началом «Патетической сонаты» Л. Бетховена, где сопоставляется аккорд на *forte* и ответ — несколько аккордов на *piano*. В результате неоднократного сопоставления контрастных элементов возникает ярко выраженный диалог неумолимого рока и его жертвы — человека. То же и в начале Квартета «Punktum» (пример 1), однако соотношение элементов по протяжённости у Бетховена другое: в «Патетической» одному аккорду противопоставляется выразительнейшая последовательность с мелодическим движением, устремлённым вверх, в Квартете К. Майденберг-Тодоровой второй элемент представлен робким никнувшим нисходящим движением.

Пример 1
Punktum
Kira Maidenberg-Todorova

Time

Flauto

Violino

clarinet in B

Viola

Time

Fl

V-ino

in B

V-la

ff play 1/4 tone lower

Далее при продолжающихся императивных возгласах (постепенно они уже теряют свою категоричность, звуча на *piano*) в партии альты возникает третий элемент — ритмическая линия почти на одной высоте, воспринимаемая и как ряд точек, и, первоначально, как робкий ответ «жертвы», но в результате остигатного ритмического

движения становящаяся воплощением бездушного механического движения, ассоциирующееся с негативными силами зла (цифра 2; пример 2).

Пример 2

*play 1/4 tone up

2

Данный образ охватывает и остальные партии квартета, вытесняя тем самым самый голос «судьбы». Тем не менее, периодически возникают возгласы флейты и кларнета — диалог продолжается, но уже в иной плоскости: общее звучание становится всё более и более тревожным, драматичным, превращаясь в момент исчезновения звуковысотности в результате применения нетрадиционных исполнительских приёмов (использования инструментов как ударных) в некую «пляску смерти».

Следующий раздел произведения начинается с проведения основной темы Квартета у скрипки (*molto vibrato, espressivo*; цифра 5) с небольшой трансформацией. Звучание скрипки с указанными ремарками ассоциируется с тёплым человеческим голосом, так же как и поочерёдные вступления остальных инструментов с тематизмом начала произведения, основанным на опеваниях опорного тона различными окружающими вспомогательными звуками (пример 3).

Пример 3

Time

Fl

V-no

in B

V-la

Однако вступающий альт (цифра 6) с сухим механическим движением (ремарка *secco!*) словно ведет в борьбу с человеческим началом, окружает его враждебными «точками» — в основе тематизма всё то же сочетание опорных тонов со вспомогательными (пример 4).

Пример 4



Мелодико-ритмическая линия альты воспринимается как движение толчками-точками из-за своей прерывистости вследствие многочисленных пауз. К альту присоединяется скрипка с аналогичным движением. Струнным противостоят духовые — опять возникает диалог-противоборство. Но вот уже и духовые охватываются линией струнных — человеческое начало подавляется окончательно. Драматическая кульминация возникает на возгласе всех объединившихся инструментов на *fortissimo* (у духовых — отчаянное *frullato*, у всех инструментов — наступательное *deciso*; цифра 8). Дважды отчаянному возгласу противопоставляется механическое постукивание всех инструментов, выступающих в данный момент в качестве ударных. Окончательно побеждает возглас инструментов с *frullato* у духовых — ему противопоставляется многозначительная генеральная пауза, длящаяся довольно долго — 6 секунд. Завершает всё произведение этот же императивный возглас всех исполнителей Квартета. Силы зла одержали верх.

Итак, композитору в жанре камерной инструментальной музыки на протяжении небольшого временного отрезка (произведение длится всего четыре с половиной минуты) удалось убедительно создать ярко выраженную концепцию, зачастую воплощаемую солидным симфоническим опусом в нескольких частях. Автор передаёт жизненные процессы во всей их сложности и неоднозначности. Квартету присуще интонационное единство, придающее цельность общему развитию. Вместе с тем произведение основано на весьма остром конфликте, что придаёт Квартету драматическое звучание. Инструменты выступают то как единая сила, объединяясь в общем звучании, то противопоставляются друг другу попарно. Функции инструментов неоднозначны, они постоянно изменяются, воплощая противоположные по своей семантике образы. Тематизм также неоднозначен по своей семантике в зависимости от тембрального оформления и динамики. В результате возникает сложное диалектическое взаимодействие инструментов с проводимыми ими темами.

Таким образом, сравнительный анализ произведений, принадлежащих различным направлениям, ясно показывает их основное отличие, заключающееся в отношении к традиционным средствам

музыкального языка. Первое произведение — «Босса-нова» В. Власова — отличается ярким мелодизмом, основывается на традициях в сфере гармонии, музыкальной формы, но вместе с тем обладает и новаторскими чертами в трактовке жанра; второе — Квартет «Punctum» К. Майденберг-Тодоровой основывается на сонористике при минимально выраженном мелодизме и весьма завуалированных традициях. Обоим произведениям присуща ясно выраженная концепция, тем самым представляя большой интерес для слушателей и исполнителей. Оба произведения вносят существенный вклад в развитие одесской композиторской школы.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Власов В. П. Эстрадно-джазовые композиции для баяна или аккордеона. Вып. 1 / В. П. Власов. — СПб. : Композитор, 2001. — 41 с.
2. Власов В. П. Школа джаза на баяне и аккордеоне : учебное пособие / В. П. Власов. — Одесса : Астропринт, 2012. — 160 с.
3. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред и доп. Л. О. Акопяна. — М. : Практика, 2001. — 1095 с. : илл.

Антропова А. Основні напрямки в розвитку одеської композиторської школи на сучасному етапі. Стаття присвячена одеській композиторській школі на сучасному етапі. Автор виділяє два напрямки розвитку школи, умовно називаючи їх традиційним і новаторським, демонструючи їх відмінність та спільність. Аналізуючи твори камерно-інструментальних жанрів В. П. Власова «Босса-нова» та К. І. Майденберг-Тодорової «Punctum», що належать різним напрямкам, автор показує їх відмінні риси та точки дотику.

Ключові слова: одеська композиторська школа, традиції, новаторство, В. П. Власов, К. І. Майденберг-Тодорова.

Antropova A. Basic directions for the development of Odessa school of composers at the present stage. The article is dedicated to Odessa school of composers at the present stage. The author singles out two directions for the development of the school, conditionally calling them traditional and innovative, showing the difference between them and their common features. The author analyses music pieces of chamber instrumental genres: «Bossa-nova» by V. Vlasov and «Punctum» by K. Maidenberg-Todorova that belong to the different directions, and shows their distinctive features and touch points.

Keywords: Odessa school of composers, traditions, innovation, V. Vlasov, K. Maidenberg-Todorova.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2016

