

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.31>

Ромашкова Ольга Николаевна, Тулупов Владимир Николаевич

БАЛЕТ "ПОЦЕЛУЙ ФЕИ" И. Ф. СТРАВИНСКОГО: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЛИК ДУХОВОЙ ГРУППЫ В ПАРТИТУРЕ

Данная статья обращается к проблемам оркестрового стиля композитора И. Ф. Стравинского в неоклассический период его творчества. На примере особенностей инструментовки партитуры балета "Поцелуй феи" показано, какую роль играют медные и деревянные духовые инструменты. Авторы работы среди многообразия оркестровых приёмов, характеризующих стиль И. Ф. Стравинского, выделяют такие, как система лейттембров, тембровая персонификация, сценические перевоплощения посредством смены тембра. Подчеркивается особая роль развития оркестровых средств.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/8/31.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 8(94) С. 144-148. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/8/

© 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: hist@gramota.net

12. Туляков Д. С., Бочкарева Н. С. Соотношение вербального и визуального в манифестах русского кубофутуризма и британского имажизма 1913-14 гг. // *Мировая литература в контексте культуры: пограничные процессы в литературе и культуре*. Пермь, 2009. С. 329-333.
13. Хазбулатова Т. А. Международный научный семинар «Язык как медиатор между знанием и искусством» // *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. 2009. Т. 68. № 3. С. 73-80.
14. Bowl J. E. Constructivism and Russian Stage Design // *Performing Arts Journal*. 1977. Vol. 1. № 3. P. 62-84.
15. Varvara Stepanova [Электронный ресурс]. URL: https://monoskop.org/Varvara_Stepanova (дата обращения: 17.05.2018).

**SYNTHESIS OF VERBAL AND VISUAL MEANS IN FORMAL COMPOSITION
(BY THE EXAMPLE OF V. F. STEPANOVA'S GRAPHICS CONVEYING COLORS)**

Pivovarova Nataliya Alekseevna
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
NTPIV@yandex.ru, pivovarovoy@gmail.com

In the article, the comparative and contrast analysis of the verbal and visual means of creating expressiveness in a formal composition is presented. Therefore, V. F. Stepanova's creative work, namely her early experiments in visual poetry, subjectless verses as a synthetic genre at the intersection of poetry and graphics, is studied. The synthesis of the verbal and the visual by the material of subjectless verses is considered within the framework of the formal and semantic interaction of elements. The conclusions about the applicability of the method of verbal-visual means synthesis in the composition are drawn; and the possibilities of its use to create communication are specified.

Key words and phrases: formal composition; synthesis of means; verbal means; visual means; subjectless verses; interdisciplinary research.

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 01.07.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.31>

Данная статья обращается к проблемам оркестрового стиля композитора И. Ф. Стравинского в неоклассический период его творчества. На примере особенностей инструментовки партитуры балета «Поцелуй феи» показано, какую роль играют медные и деревянные духовые инструменты. Авторы работы среди многообразия оркестровых приёмов, характеризующих стиль И. Ф. Стравинского, выделяют такие, как система лейттембров, тембровая персонификация, сценические перевоплощения посредством смены тембра. Подчеркивается особая роль развития оркестровых средств.

Ключевые слова и фразы: медные духовые инструменты; неоклассицизм; И. Ф. Стравинский; П. И. Чайковский; балет; оркестровые приёмы.

Ромашкова Ольга Николаевна, к. искусствоведения

Тулупов Владимир Николаевич

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова, г. Тамбов
o.romashkova@mail.ru; tulupov_trumpet@mail.ru

**БАЛЕТ «ПОЦЕЛУЙ ФЕИ» И. Ф. СТРАВИНСКОГО:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЛИК ДУХОВОЙ ГРУППЫ В ПАРТИТУРЕ**

В двадцатом веке зародилось такое музыкальное течение, как неоклассицизм. Оно пришло на смену экспериментам импрессионизма и экспрессионизма в области гармонии и тональной системы. Некоторые композиторы захотели вернуться в прошлое, вдохновиться произведениями предшествующих эпох. Используя инструментарий, закономерности музыкальной формы и даже тематический материал из произведений предшественников, творцы нового времени стали на этой основе создавать свои собственные сочинения. Среди авторов, увлечшихся этим новым течением, был и Игорь Фёдорович Стравинский. В этом аспекте обращение к проблемам оркестрового стиля композитора представляется актуальным.

В 1927-1928 годах И. Ф. Стравинский много пишет, отдавая предпочтение сценическим жанрам. За два года им написаны опера-оратория «Эдип», балет «Аполлон Мусагет», балет «Поцелуй феи». В балетном жанре Стравинский теперь стремится обратиться к его истокам в плане музыкального языка и хореографии. По мысли А. В. Вульфсона, на смену новаторства «Весны священной» приходит строгость, академичность «Аполлона Мусагета» и «Поцелуя феи» [6]. Именно музыка Чайковского, чью тридцатипятилетнюю годовщину со дня смерти Игорь Фёдорович отметил написанием двух данных произведений, служила источником вдохновения в этот период его жизни.

Уникальным опусом для Стравинского стал балет «Поцелуй феи», где стиль самого композитора как бы «растворён» в музыкальных цитатах тем Чайковского. Композитор как бы осовременивает музыку Чайковского, используя в балетном жанре преимущественно тематические фрагменты его камерно-инструментальных

сочинений. «Рельефность, а порой подчеркнутая острота ритма – неотъемлемое свойство мелодики Чайковского с его уникальным ощущением танцевальности, опорой на гибкие, пластически-рельефные ритмоформулы. ...отбирая из музыки Чайковского близкое собственным устремлениям, ориентировался, в частности, на пьесы, отмеченные прежде всего особой выразительностью и неординарной рельефностью ритма» [7, с. 176].

Основой сюжета для «Поцелуй феи» послужила сказка Ганса Христиана Андерсена «Ледяная дева». Стравинский переработал сюжет, фактически став автором либретто. «Я взял эту тему и развил её следующим образом: фея отмечает своим таинственным поцелуем ребёнка в день его рождения и разлучает с матерью. Двадцать лет спустя, в минуту, когда молодой человек достигает величайшего счастья, фея вновь дарит ему роковой поцелуй и похищает у земли, чтобы вечно обладать им в мире высшего блаженства. Я собирался почтить творчество Чайковского, и сюжет этот показался мне тем более подходящим, что я видел в нём некую аллегорическую: муза точно так же отметила великого композитора своим роковым поцелуем, таинственная печать которого ощутима во всех его творениях» [9, с. 110].

В подготовке постановки балета были задействованы выдающийся художник А. Бенуа, который занимался художественным оформлением спектакля, а также Б. Нежинская, сестра В. Нежинского, которая создала хореографию спектакля. В этом проекте Стравинский отказывается от сотрудничества с С. Дягилевым, чья тяга к неумолимому модернизму шла вразрез с идеями композитора в те годы [2]. Как вспоминал сам композитор, премьера имела успех, хотя были и негативные отзывы. Обиженный Дягилев неслестно высказался по поводу этого творения [9; 10]. Несмотря на это, «Поцелуй феи» неоднократно ставился на сценах Англии, Германии, Нидерландов, США и Южной Америки.

Данное сочинение занимает особое место среди сочинений этого зрелого, интенсивного периода творчества композитора. Примечательно, что балет имеет явную мемориальную направленность, что отражается в лиризме, субъективизме его образов, так характерных для Чайковского. Известно, что образная сфера одиночества более свойственна для заключительного периода творчества многих композиторов. Эта тенденция была отмечена исследователями творчества Стравинского – именно в пору расцвета своей художественной мысли он обращается к образам смерти, злого рока [3; 4; 8]. Также подчеркивается, что Стравинский выбирает уникальный оркестровый состав для своей партитуры, не только соответствующий традициям оркестра Чайковского, но и оркестру нового времени, особенно его западноевропейской и американской моделям [1; 5].

Классическим для балетного оркестра Чайковского является наличие двух корнетов и двух труб, обычно в строе *in A*. У Игоря Фёдоровича обнаруживаются три трубы строя *in C*. Эти инструменты были распространены во французских и американских симфонических оркестрах (они являются основными инструментами и по сей день). Напротив, состав струнной группы оркестра классический, а вот духовая группа расширена: помимо двух флейт присутствует пикколо, к двум гобоям присоединился английский рожок, к двум кларнетам – бас-кларнет. Хор из четырех валторн, так любимых Чайковским, в наличии и здесь. Три тромбона и туба составляют группу низкой «меди». Из ударных инструментов используются лишь литавры и большой барабан. И, конечно же, любимая Чайковским арфа.

Отдельного внимания заслуживает анализ партитурных особенностей балета, связанных с партиями духовых инструментов. Как и в предыдущих произведениях балетного жанра, в данном балете большинство главенствующих мелодических образований поручаются духовым инструментам. Продолжая традиции Чайковского, композитор изображает образ главного героя с помощью тембра валторны. В данном спектакле партия валторны олицетворяет благородство и красоту Молодого человека. Тембр флейты ассоциируется с женскими персонажами (Мать главного героя, Фея и Невеста). В партитуре данного балета Стравинский применяет развернутый метод сопоставления образных сфер с помощью темброво-оркестровых средств.

Так, первую сферу характеризует группа медных духовых инструментов. С одной стороны, эти инструменты олицетворяют мужские персонажи в балете (Молодой человек, крестьяне), с другой стороны, тембры медной группы, в особенности тромбонов, символизируют фатальный образ рока.

Первое *solo* валторны (в цифре 27) примечательно высокой тесситурой, будто показывает одиночество главного героя балета, чистоту его помыслов. Начало второй сцены – «Сельский праздник» – сопровождается темой народного танца в исполнении хора четырёх валторн. Далее к валторнам присоединяются тромбоны и трубы, изображая разгар танца в этой сцене.

Виртуозная сторона исполнительства на валторне отражена в номере «Вальс», где (цифра 82 и далее) звучит *solo* подвижного плана. В процессе развития тема хора валторн из начальных тактов сцены возвращается (цифра 89). В конце народного танца (цифра 95) хоральные аккорды валторн выполняют функцию связки со следующим эпизодом появления Феи в образе цыганки. Затаённые аккорды валторн передают тревогу, нарушающую общее веселье. Звучащее *solo* тромбона в тихой динамике, восходящие секундовые интонации, низкий регистр – всё это вносит напряжение в общее звучание оркестра (цифра 99). По сюжету это танец Феи в образе цыганки, поэтому тёмный тембр тромбона удачно передаёт её недобрые намерения.

Solo валторны (два такта до 110) возвращает слушателя к душевным переживаниям главного героя, находящегося в смятении после гадания цыганки. Снова композитор избирает высокую тесситуру для этого инструмента. После *solo* валторны звучит короткий зловещий ответ тромбона в тихой динамике, интонация увеличенной секунды вносит напряжение в короткую реплику инструмента (цифра 114).

В третьей сцене балета – «На мельнице» – наступает своеобразное затишье, умиротворение, Молодой человек танцует со своей Невестой, он счастлив. Его состояние передано в *solo* валторны (цифра 123). Трёхдольный метр вальса, синкопированный ритм и восходящие интонации передают трепет и волнение этого персонажа. Зловещая

тема скерцо прерывает идиллию (цифра 131). В скерцо солируют деревянные духовые, но, если в предыдущем вальсе они исполняли нежные темы, то здесь они звучат угрожающе и тревожно. В данном эпизоде четыре валторны исполняют нежную мелодию, противостоящую злomu скерцо деревянных духовых (цифре 150).

В номере *Pas de Deux* можно обнаружить *solo* валторны, снова звучащее в высоком регистре, изображающее главного героя. За ним следует эпизод *Adagio*, где на фоне переливов арфы звучит дуэт кларнета и виолончели. Далее (цифра 170) к ансамблю солистов присоединяется валторна.

Вторая сфера – это женские образы в балете, связанные с волшебством, с образом матери главного героя, его Невесты, а также Феи и её слуг. Эта сфера представлена с помощью тембровых средств деревянной духовой группы. Так, флейта и гобой ассоциируются преимущественно с образом Феи. Кроме того, кларнет задействован в сценах лирического любовного плана.

Экспозиция этой сферы представлена в сцене «Колыбельная в бурю». Тема колыбельной, появляющаяся в партии флейты (цифра 4), связана с образом матери Молодого человека. Примечательно, что данная мелодия звучит и в конце балета, как бы обрамляя его. Выразительные качества мелодии подчеркнуты детализированностью и избирательностью оркестровых приёмов. Тема звучит в сопровождении контрапункта валторн, общающего ей мягкость звучания. Обращает на себя внимание и сопровождение, порученное струнной группе. Некоторые моменты тревоги вносит мелодическое движение у контрабасов и альтов, основанное на поступенных секундовых ходах, которое сопровождается синкопированным *pizzicato* в партии виолончелей.

Далее в партитуре наблюдается интересный приём – тема колыбельной переходит в мажорную тональность (цифра 40). При этом эпизод звучит угрожающе, напряжённо. По сюжету здесь Фея притворяется матерью главного героя, и момент обмана подчеркнут переходом темы колыбельной (темы матери) в мажорный лад. Злое скерцо сменяет мажорную тему колыбельной (цифра 42), здесь также солируют деревянные духовые (как и в цифре 11).

Образ Феи в данном балете показан с разных сторон, она способна перевоплощаться. Так, в начале балета дано её истинное лицо – злой персонаж. В оркестре это выражено через тембрику деревянных духовых. В эпизоде, где Фея пытается изобразить мать главного героя, используется тема колыбельной и тембр флейты. Фея-цыганка показана с помощью ансамбля флейты и гобоя. И, наконец, последнее перевоплощение Феи связано с образом Невесты (в оркестре снова используются деревянные духовые).

Воплощение образа Феи и её слуг наблюдается в теме злого скерцо, где задействован ансамбль деревянных духовых (цифра 11). Короткое *solo* флейты (цифра 23) изображает фантастическую сущность происходящего (синкопированный ритм, секундовые интонации).

Следующая сцена сельского праздника отмечена появлением Феи в образе цыганки. Экзотический колорит подчеркивается в оркестре дуэтом солирующих флейты и гобоя. Мелодия с обилием хроматических ходов показывает её коварство. Между темой охотников, исполняемой валторнами (о ней говорилось выше, тема начала сцены), и темой цыганки возникает борьба, которая и приводит к угрожающему *solo* тромбона (цифра 99).

Реплика гобоя с её нисходящими терциями и интонацией увеличенной секунды также звучит как угроза (цифра 102). Эта же тема далее звучит у флейты (цифра 105) и у тромбона (цифра 114).

Solo флейты под занавес второй сцены балета, предвещающее третью сцену («На мельнице»), также связано с главенством образа Феи. В данном эпизоде партия флейты имеет импровизационный характер – пассажиобразные проведения, основанные на звукоряде мелодического ля минора, ритмизованы определённым образом (сначала квинтоль, потом сектоль, септоль и, наконец, полный звукоряд из восьми звуков). Это сопровождается «завоёвыванием» в каждой ритмической группе всё более высокого регистра, что можно уподобить воздействию волшебных чар Феи.

Появление Феи в балете зачастую связано с приёмом вторжения. Например, в начальном эпизоде сцены «На мельнице» её приход связан с внезапным появлением *solo* двух флейт, исполняющих своеобразную попежку, состоящую из чередования увеличенной секунды и квинты. Данный мотив многократно повторяется, изменяя свой ритмический рисунок с более крупных длительностей на мелкие. Всё это сопровождается нисходящим ходом бас-кларнета и восходящим в партии фагота, что возвещает о приближении опасности, грядущего злого рока. Весь небольшой эпизод развивается на фоне общего *accelerando*.

Тембровые средства в данном балете, как упоминалось выше, направлены на разные сценические задачи (эффект вторжения, портретные зарисовки, сцены перевоплощения и притворства). Яркий пример, когда тембровая драматургия играет ключевую роль в понимании и трактовке событий, происходящих на сцене, обнаруживается в одном из главных номеров третьей сцены – *Pas de Deux*. Здесь появление Феи связано уже не с тембром флейты, а с тембром гобоя, поскольку Фея притворяется его Невестой, вводя в заблуждение Молодого человека. Интонационно тема гобоя практически не развивается, всё время повторяются секундовые интонации, основанные на опевании одного и того же тона, создающие гипнотические ощущения внушения. В ритмическом сопровождении еле угадываются жанровые черты вальса (цифра 160). Далее тема переходит уже к флейтам (цифра 165).

В следующем разделе *Adagio*, который находится в рамках *Pas de Deux* (цифра 166), также главенствуют деревянные духовые – флейта и кларнет, под аккомпанемент арфы. В этой сцене образ Феи доминирует над главным героем, постепенно подчиняя его своей воле. Молодой человек не догадывается о подмене его Невесты, в то время как музыкально-драматургический материал явно показывает истину происходящего.

Партии деревянных духовых преобладают в данном эпизоде. Например, выделяются виртуозные *solo* флейты и кларнета, исполняемые в импровизационном духе (цифра 168 и далее). Тематические образования в партиях флейты и кларнета представляют собой небольшие обороты наигрышного типа.

Дуэт главных героев продолжается в следующем разделе, представляющем собой вариации. Тему здесь в основном излагают две флейты, им вторит бас-кларнет (цифра 175). Венчает флейтовую тему виртуозное *solo* первой флейты (цифра 178). Глухое, тёмное звучание бас-кларнета и холодные тембры флейт создают тревожное ощущение.

Оттенок сарказма слышится в коде (цифра 184), где в партии двух тромбонов звучит короткий, колкий речитатив, исполняемый штрихом *staccato*, основанный на коротких нисходящих интонациях, постоянно прерываемых паузами. Общее скерцозное настроение усиливается за счёт *pizzicato* у струнных басов. Исключительный для этого балета момент связан с тем, что тембрика духовых инструментов приобретает оттенок злой сатиры. Подобный приём можно встретить в балетной музыке С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича.

Сцена признания в любви (цифра 205) имеет двойственный характер – с одной стороны, переданы искренние чувства Молодого человека к своей Невесте, с другой стороны, слушатель понимает, что под фатой скрывается не она, а коварная Фея. Через весь этот эпизод проходит тема, изображающая любовное томление главного героя. Первый раз она появляется в самом начале в партии гобоя (цифра 205). Тема состоит из двух коротких выразительных «вздохов»: нисходящая интонация септими в сочетании с пунктирным ритмом, которая сменяется после паузы подобным ходом, но только на сексту – исполняются в негромкой динамике. Затем эта тема проводится в партии трубы, также в тихой динамике.

Нижний регистр трубы в данном случае подчёркивает эмоционально-личностное начало, так как инструмент звучит в представленном диапазоне очень мягко, объёмно. Примечательно, что это единственный эпизод в балете, где труба трактуется как лирический инструмент. В кульминации всей сцены (цифра 211) также звучит *solo* трубы с темой (любви), но уже в более высокой тесситуре. Ещё одно проведение будет звучать в следующем *solo*, которое поручено валторне.

Оркестрово-тембровые средства, которые характеризуют вторую сферу (женские образы), постепенно завоевывают музыкальное пространство балета, и к концу действия оркестровая ткань окончательно трансформируется благодаря отказу от тембрики медных. В последней сцене балета звучат лишь отдельные реплики, исполняемые валторной, как напоминание о главном герое (цифра 220).

Завершается спектакль варьированным повторением музыкального материала «Колыбельной в бурю». Номер теперь носит название «Колыбельная страны вне времени и пространства». Оркестровое развитие в данном случае связано с образами угасания и истаивания. В первую очередь это связано с преобразованиями в самой теме. В начале этого номера звучат отдельные мотивы колыбельной в партии флейты как воспоминание. Создаётся впечатление того, что тема не может начаться (главный герой находится в плену Феи, которая не даёт ему вырваться).

Развитая система тембровых средств, представленных в партитуре данного балета, играет важную роль в создании уникального художественного пространства спектакля, где главные драматургические линии характеризуются именно средствами тембрики духовых инструментов. На взаимодействии и противопоставлении порой полярных приёмов оркестрового письма строится основная конфликтная фабула балета. Это образы главного героя (который, возможно, несёт в себе символические элементы биографичности двух таких музыкальных гениев, как П. И. Чайковский и И. Ф. Стравинский), показанные через тембровые качества медных духовых (прежде всего валторны), а также загадочная фигура Феи, охарактеризованная посредством системы лейттембров, порученных представителям деревянной духовой группы. Комплекс тембровых средств, связанных с этим персонажем, обширен: ведущий инструмент, ассоциирующийся с фантастической сущностью героини, – флейта, в отдельных эпизодах это гобой, а иногда и целый ансамбль деревянных духовых. В балете Стравинский использует и преломляет тематический материал, а также традиции балетной оркестровки, заложенные в музыке Чайковского. Отдавая дань уважения своему великому предшественнику, композитор в данном сочинении продемонстрировал и свой уже сложившийся оригинальный оркестровый почерк.

Список источников

1. Агафонников Н. Симфоническая партитура. Изд-е 2-е, перераб. и доп. Л.: Музыка, 1981. 196 с.
2. Арановский М. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 7-24.
3. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974. 296 с.
4. Бахрушин Ю. Балеты Чайковского и их сценическая история // Чайковский и театр: сб. статей и материалов / ред. А. Шавердян. М.: Искусство, 1940. С. 80-140.
5. Витачек Ф. Очерки по искусству оркестровки XIX века: историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова: учеб. пособие для музыкальных вузов. М.: Музыка, 1979. 151 с.
6. Вульфсон А. В. Принципы симфонического развития и формообразования в балетах Стравинского: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Л., 1974. 23 с.
7. Косачева Р. О музыке зарубежного балета: опыт исследования. М.: Музыка, 1984. 301 с.
8. Розанова Ю. А. Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 159 с.
9. Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
10. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Музыка, 1963. 276 с.

**“THE FAIRY’S KISS” BALLET BY IGOR STRAVINSKY:
ARTISTIC APPEARANCE OF THE BRASS GROUP IN THE SCORE**

Romashkova Ol’ga Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism

Tulupov Vladimir Nikolaevich

Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov

o.romashkova@mail.ru; tulupov_trumpet@mail.ru

The article addresses the problems of the composer I. F. Stravinsky’s orchestral style in the neoclassical period of his work. By the example of the characteristics of the instrumentation of “The Fairy’s Kiss” ballet score the authors show what role copper and wooden wind instruments play. Among the variety of the orchestral techniques that characterize Stravinsky’s style the paper identifies the following: the system of leit-timbres, timbre personification, stage transformations by changing the timbre. The special role of orchestral means development is emphasized.

Key words and phrases: brass wind instruments; Neoclassicism; I. F. Stravinsky; P. I. Tchaikovsky; ballet; orchestral techniques.

УДК 7; 782.1

Дата поступления рукописи: 02.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.32>

Статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме исследования оперно-хорового творчества Р. К. Щедрина на примере хоровой оперы «Боярыня Морозова». Целью работы является изучение особенностей музыкального воплощения исторических личностей в опере, а основной задачей – анализ взаимодействия литературных и музыкальных особенностей для раскрытия образной стороны произведения. Основное внимание в работе авторы акцентируют на взаимосвязи исторических источников (старославянские тексты «Житие протопопа Аввакума» и «Житие боярыни Морозовой и сестры княгини Урусовой и Марии Даниловой», письма Аввакума к своим духовным дочерям Морозовой и Урусовой и его же «Слово плачевное о трех исповедницах», исследования С. А. Зеньковского «Русское старообрядчество: духовные движения XVII века», А. Векишиной «Десять выдающихся женщин в истории России») с различными видами искусства (музыка, живопись, иконопись, литература, кино, театр). Работа имеет междисциплинарный характер, в ней затрагиваются вопросы истории, философии, психологии, изобразительного искусства, кино, театра, литературы и музыковедения.

Ключевые слова и фразы: Р. К. Щедрин; оперно-хоровое творчество Р. К. Щедрина; опера «Боярыня Морозова»; «Житие боярыни Морозовой»; протопоп Аввакум; раскол; «русская хоровая опера»; сакральное; старообрядчество.

Свиридова Ирина Александровна, к. искусствоведения

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

Саратовский областной колледж искусств

irina_swiridova@mail.ru

Ощепкова Оксана Валериевна

Николаева Екатерина Юрьевна

Саратовский областной колледж искусств

ZSF1963@gmail.com; c.nikolaewa@yandex.ru

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ
В ОПЕРЕ «БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА» Р. К. ЩЕДРИНА
(К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА)**

Русская хоровая опера – «Боярыня Морозова» – корнями из советских 60-х: именно тогда стали увлекаться хоровой звукописью, скрещивать хор с барабанами, а старорусское – с авангардным. И одновременно – из современной Европы, где ценится персональный язык композитора, особенно если он продуман, однороден и узнаваем, как у Щедрина. В «Боярыне Морозовой» есть и архаика, и неизменная щедринская колокольность, и сложная простота: вокальные линии строятся естественно и плавно. А их созвучия образуют эффект атональной невесомости.

Н. Н. Денисов

В хоровой музыке Р. Щедрина в одних случаях ограничивается вкраплением инструментальных фактурных формул, в других – имитирует инструментальные звукотембры, и в результате хор превращается в своеобразный вокальный оркестр.

Ю. И. Паисов

Актуальность данной статьи обусловлена недостаточным количеством работ, посвященных проблеме исследования оперно-хорового творчества Р. К. Щедрина, в частности хоровой оперы «Боярыня Морозова».