

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.26>

Данилова Нонна Викторовна

МЕТАМОРФОЗЫ КОМИЧЕСКОГО В "ОЗОРНЫХ ЧАСТУШКАХ" РОДИОНА ШЕДРИНА

В статье рассматривается многообразие проявлений и модификаций комического в первом концерте для оркестра Р. Щедрина "Озорные частушки", в основе которого - синтез традиций фольклора, джаза и академической оркестровой музыки. Цель статьи, ранее не затрагивавшаяся в отечественном и зарубежном музыковедении, - выявить механизмы работы комического в данном произведении. Особое внимание уделяется идеям концертности, игровой стихии, имеющим прямое отношение к комическому подтексту частушки - основному интонационному материалу концерта. Результатом исследования является вывод о причине метаморфоз - парадоксальном столкновении фольклорного тематизма с чуждым стилистическим контекстом.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/9/26.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 9(95) С. 118-123. ISSN 2618-9690.

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

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

© 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

Список источников

1. Андгуладзе Н. Д. Номо Cantor. Очерки вокального искусства. М.: Аграф, 2003. 240 с.
2. Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб.: Аполлон; ВТО, 1913. 268 с.
3. Гриних Д. Н. К вопросу о способностях певца // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. 2009. № 1. С. 73-84.
4. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 95 с.
5. Клименко Ю. Г. Ф. И. Шаляпин: «Душа, а не техника создаёт звёзды». Вопросы вокального образования // Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений. М. – СПб.: Российская академия музыки им. Гнесиных; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2012. С. 67-70.
6. Копленд А. Музыка и воображение // Советская музыка. 1968. № 4. С. 120-122.
7. Мазурин К. Методология пения: курс педагогики пения: руководство для учителей и пособие для учащихся: в 2-х т. М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1902. Т. 1. 914 с.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд-е 5-е. М.: Музыка, 1988. 240 с.
9. Юшманов В. И. Вокальная техника и её парадоксы. Изд-е 2-е. СПб.: ДЕАН, 2002. 129 с.

**TECHNOLOGICAL AND ACTING SKILLS OF THE SINGER-ACTOR
AS TWO ASPECTS OF CREATING THE ARTISTIC IMAGE**

Dal'skaya Valentina Alekseevna, Ph. D. in Pedagogy
Institute of Modern Art, Moscow
vdalskaya@bk.ru

The article deals with the issue of the correlation between the technological and creative aspects of making an artistic image in vocal performance. The problem of technological property as the basic component of creative process, which provides three levels of the means of methodological tools, is being solved. The place and role of the artistic aspect of the image solution are determined in the light of the analysis of the composer's conception, style, era, peculiarities of rhythm dynamics and own emotional-artistic interpretation of the work.

Key words and phrases: three characteristics of sound formation technology: dramatic character, instrumental, bel canto style; composer-performer: artistic conception and choice of technological methods; emotional-intonation characteristics of image – realization of spiritual triad; emotional-technological compensatory abilities.

УДК 75; 527

Дата поступления рукописи: 03.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.26>

В статье рассматривается многообразие проявлений и модификаций комического в первом концерте для оркестра Р. Щедрина «Озорные частушки», в основе которого – синтез традиций фольклора, джаза и академической оркестровой музыки. Цель статьи, ранее не затрагивавшаяся в отечественном и зарубежном музыковедении, – выявить механизмы работы комического в данном произведении. Особое внимание уделяется идеям концертности, игровой стихии, имеющим прямое отношение к комическому подтексту частушки – основному интонационному материалу концерта. Результатом исследования является вывод о причине метаморфоз – парадоксальном столкновении фольклорного тематизма с чуждым стилистическим контекстом.

Ключевые слова и фразы: комическое; инструментальный концерт; игровой контекст; частушка; метаморфозы; монтажное мышление.

Данилова Нонна Викторовна

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения
n.danilova@bk.ru

МЕТАМОРФОЗЫ КОМИЧЕСКОГО В «ОЗОРНЫХ ЧАСТУШКАХ» РОДИОНА ЩЕДРИНА

Концерт для оркестра «Озорные частушки» Р. Щедрина является уникальным инструментальным опусом, в котором под эгидой свободно-импровизационной формы токкаты и в целом концертно-игрового стиля предклассической эпохи объединяются черты народной, песенно-танцевальной и джазовой стилистики. И происходит это в поле смехового, комического знака. Задача данной статьи – прояснить генезис и специфику воплощения в концертной форме жанровой и тематической основы опуса – русской частушки. Новаторским началом в статье является подход к проблеме многообразия проявлений комического (метаморфоз) – анализ уровней проявления комического в зависимости от контекста: частушка и джаз, частушка и академический концертный стиль, частушка и оркестровые комические приемы, в изобилии встречающиеся в партитуре.

«Озорные частушки» открывают серию из пяти оркестровых концертов Родиона Щедрина. Впервые исполненный на «Варшавской осени» в 1963 году, концерт быстро завоевал множество поклонников, в их числе – Леонард Бернштайн, исполнивший его с Нью-Йоркским симфоническим оркестром, а затем заказавший Щедрина новый опус по поводу 125-летия выдающегося американского коллектива.

Замысел «Озорных частушек» возник в 1963 году, одновременно с «Бюрократиадой», «курортной» кантатой для солистов, хора и оркестра, написанной на текст «инструкций для отдыхающих». В первом оркестровом концерте комическая стихия рождается на основе интереснейшего жанра русского фольклора – частушки, уже использовавшейся композитором в опере «Не только любовь» (1961). В «Бюрократиаде» (1963) сконцентрированы открытия Щедрина в области музыкального юмора. Работая с казенным, плоским текстом бюрократического документа, Щедрин обращается к академическим формам и жанрам (фуга, канон, хорал, лamento), «снижая», деформируя их исходные модели экстравагантными тембровыми эффектами. Столкновение скупого формального слога и высокого музыкального стиля дает комический эффект. Автор использует здесь свой излюбленный принцип монтажного мышления – горизонтального или вертикально-полифонического сопоставления пестрого, разнородного материала.

Оркестровые концерты Щедрина одночастны и имеют названия: «Звоны» (1968), «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (1989), «Хороводы» (1989), «Четыре народные песни» (1998). Все концерты наполнены игровой энергией и продолжают традицию оркестрового исполнительства как совместного творчества, наполненного интенсивным музыкальным общением.

Жанр оркестрового концерта продолжает барочную традицию *già piano*-концерта (полного концерта) или концерта без солиста и переживает в XX веке второе рождение, став одной из ведущих форм в неоклассицизме. Игровой тип мышления и идея концертности как таковой приходит на смену романтической симфонии и позиционирует подчеркнутую ясность музыкальной мысли, инструментальный диалог, в котором солисты или солирующие группы могут и взаимодействовать, и вступать в соперничество. Концерты для оркестра П. Хиндемита (1925), А. Русселя (1927), З. Кодая (1939), Б. Бартока (1943), И. Стравинского (1938, 1946), В. Лютославского (1954), А. Шнитке (6 концертов – 1977-1993) имеют в своей основе разные типовые формы (*concerto grosso*, инструментальный ансамбль, симфония), храня праздничный дух барочного спектакля.

Стилистическое решение «Частушек» очень изобретательно: Щедрин соединяет фольклорную, академическую и джазовую составляющую, виртуозно развивая драматургию концерта, в которой значимыми вехами становятся следующие разделы:

- частушка в современных ритмах, музыка городской окраины (первый раздел);
- сельский праздник, подражание звучанию неумелого деревенского ансамбля, играющего вразнобой.

Изобилие комических музыкальных приемов (средняя часть);

- общая пляска, заключительный суммирующий раздел, в котором автор, подводя слушателя к кульминационной коде, «жонглирует» тематизмом, демонстрируя приемы высокой ремесленной работы с материалом. Этот раздел подчеркивает театральные истоки партитуры. Неудивительно, что вскоре после появления «Озорных частушек» был поставлен одноименный фильм-балет (ТО «Экран», 1970 г., режиссеры В. Граве, В. Смирнов-Голованов).

Тематическим материалом концерта стали частушки и инструментальные наигрыши разных региональных традиций: сибирские, уральские, рязанские, пинежские, пензенские. Фольклорный тематизм концерта можно разделить на две группы: частушки и наигрыши плясовые и песенные, лирические (страдания). Несмотря на краткость и лапидарность тематического ядра частушки, она становится ведущим вектором концерта, выходит на академическую сцену, подобно блюзовой традиции в *Blue Rhapsody* Дж. Гершвина.

Частушка: полисемантика жанра

Историческая память жанра частушки имеет глубинные корни. Ее прообразом явилась средневековая «скоморошина». Основу скоморошины составляла имитация фольклорных жанров, кривозеркально отражавшая всю жанровую систему Древней Руси – от былин и духовных стихов до плачей и профессиональной церковной традиции. Как отмечает в своем авторитетном исследовании О. Соломонова, в основе скоморошины – «адаптация и подчинение скоморошьей специфике некоего общенационального запаса художественных заготовок (словесно-фразеологических, композиционных, музыкально-стилистических)» [5, с. 89].

Ключом к пониманию преемственности скоморошины и частушки является их общая пародийная природа. Скоморохи пародировали популярные жанры эпохи, создавая их жанровые «перевертыши», при этом высокие жанры травестировались, снижались, их ведущие жанровые признаки гиперболизировались, создавая максимальный контраст высокого стиля с мелким, незначительным содержанием. «В условиях размещения пародируемой системы в несоответствующей ситуации происходило ее разрушение: образовывалась новая система, характеризующаяся спутанностью знаковых отношений вывернутой наизнанку картины мира – система “обезьянья”, карикатурная, взламывающая привычную, логически упорядоченную связь элементов» [Там же, с. 94].

Для «остромыслящего и остроголового» [6, с. 37] Щедрина этот жанр, знакомый с детских лет и чрезвычайно близкий ему по духу, стал настоящей находкой. Профессиональный композиторский взгляд на частушку стал формироваться у композитора в консерваторских фольклорных экспедициях (особенно значимой стала поездка в Вологодскую область, чрезвычайно богатую частушками). Частушка напрямую связана с атмосферой живого внеакадемического музицирования, альтернативного классическому искусству. В сущности, был найден фольклорный аналог принципу концертирования. Композитора манил смысловой мир и звуковая культура неписьменной традиции, в которой есть место мгновенной реакции, спонтанной импровизации

и хлесткому слову. Частушка привлекала Щедрина не только сатирическим или анекдотическим содержанием, но фонически и фонематически: нетемперированный строй, открытый белый звук, нерегулярная ритмика. Интерес к фонизму повлек за собой особое внимание к звучанию слова, к анализу фонетики его отдельных элементов – слогов и звуков и последующему перенесению этих особенностей в инструментальную мелодию.

М. Друскин, говоря о фонизме музыки Стравинского, обращает особое внимание на исследования выдающегося русского лингвиста Е. Д. Поливанова, определившего фонетику как «“звуковое мышление речи”», где в графическом начертании фонемы никак не фиксируются вариации и оттенки произнесения – в письменной фиксации это словно “темперированная речь”. Фонема осуществляет в речевой практике функцию “звукового жеста”, яркого речевого элемента. Подобные артикуляционно-интонационные “жесты” способствуют мелодизации речи, и в разных языках они используются по-разному» [2, с. 29].

Нестабильность, вариативность используемых ритмических формул идет от русской фольклорной поэтической речи – перебои акцентности, мелодико-ритмические заикания. Свободный нерифмованный стих фольклорных подлинников дает импульс к использованию фонетических и акцентных модификаций. В этом контексте предварительная интуитивная работа Щедрина в процессе создания частушек во многом близка работе Стравинского над «Байкой о лисе», а также над текстами «Свадебки».

Частушка интересна текстом, который может быть проникнут мягкой иронией, а может быть и сатирическим, злободневным, острым и хлестким, воплощаясь в разветвленной системе поэтических образов. Невербальная, «немая» подача требует поиска инструментального эквивалента комическому смыслу частушки. Щедрин подходит к решению этой задачи двояко: использует особый состав оркестра и инструментальную имитацию характерного исполнения – выкликания, переключки, диалога участников, оказывающегося всегда на первом плане, если речь идет об узнаваемости частушки. Общее начало – ярко выраженный смеховой импульс: задиристость, безудержная веселость и дурашливость объединяет все типы частушки.

Коммуникативная, диалогическая природа исполнения частушек органично вписывается в замысел «Озорных частушек» – концерта-игры. Пение частушек в кругу исполнителей, в переключках находит свой эквивалент в сольных партиях инструменталистов-солистов, передающих эстафету по цепочке, с подключением все большего числа участников.

Щедрин выстраивает драматургическое развитие инструментальной частушки, отталкиваясь от специфики формообразования подразумеваемого слова и принципов стихосложения – ритмические длинноты, словообрывы, местоположение цезур, метроритмические особенности (наличие фермат, вытянутые кадансовые ноты). Все эти приемы обыгрываются Щедриным с изобретательным преувеличением, создавая постоянные модификации, метаморфозы комического.

Танцевальность, изначально присущая частушке, определяет характерные выразительные средства концерта: быстрый темп, приоритет метроритмического начала, использование танцевальных ритмоформул, преобладание ладов мажорного наклонения, определенность и ладомелодическую броскость кадансовых оборотов. На специфике мелодии сказываются вариантно-попевочный принцип развития материала, инструментальные подголоски. Приоритет метроритма, в свою очередь, влияет на специфические композиционные особенности жанра – повторение плясовых движений обуславливает членение музыкального материала на одинаковые по длине мотивы – попевок. Четкость строения, в свою очередь, определяет квадратность формы, ясную периодичность и метрическую равномерность, призванную дать танцующим необходимую опору.

Родовые признаки токкаты – импровизационность, виртуозность, быстрый темп, ритмическая остинатность – пронизывают всю партитуру концерта, рифмуясь со структурной формообразующей идеей барочных форм. Токката, как виртуозная пьеса, дает возможность в полной мере проявить мастерство исполнителей: в виртуозном владении солирующими инструментами, демонстрации искусных трюков, фокусов, забавных приемов, то есть всяческих “kunststucke” в соло и ансамблях разного типа и толка.

Мимикрия инструментальных линий, или *Spießfreudigkeit* (радость в процессе игры)

В «Озорных частушках» Щедрин использует большой симфонический оркестр. Композитор избегает простого, как могло бы показаться, естественного и логичного решения – включить в звучание концерта инструменты народного или, допустим, эстрадного оркестра. В партитуре отсутствуют «чуждые» симфоническому оркестру инструменты, хотя это было бы вполне возможно из соображений изобразительности и красочности. По замыслу автора, академические оркестранты имитируют народный или джазовый состав, исполняют чуждый репертуар, работают в духе оркестра Леонида Утесова в кинофильме «Веселье ребят» Г. Александрова или биг-бэнда Глена Миллера в «Серенаде солнечной долины» Б. Хамберстоуна. Заметим, что в “Concerto dolce” для альта, струнного оркестра и арфы, созданном десятилетиями позже (1997), есть следующие ремарки в партии солиста: «как балалайка» и «как бубенцы». В том же 1997 году была написана «Балалайка» для скрипки соло без смычка – к такому характерному типу оркестрового фонизма Щедрин обращался не раз.

Джаз заинтересовал Щедрина не сразу. В заметке в сборнике «Советский джаз» [7] композитор рассказал о том, как его скептическое, снобистское отношение к развлекательной заокеанской традиции сменилось горячей увлеченностью ею только в 1962 году, когда композитор посетил Америку, общался и музицировал с выдающимися джазовыми музыкантами, увидел знаменитые бродвейские мюзиклы. Увлечение новой эстетикой дает результаты: Щедрин использует джазовую стилистику в своих новых опусах – Втором фортепианном концерте и «Озорных частушках». Эстетически эти два произведения переключаются, в их основе лежит противопоставление стилистических моделей. В Концерте алеаторика и додекафония сменяются джазом: в третьей части, имеющей название «Контрасты», солирующее фортепиано в сопровождении *pizzicato* контрабаса и малого барабана исполняет блюзовые темы «Модерн-джаз квартета» ввольной интерпретации Щедрина.

Итак, в «Частушках» звучит тройной состав большого симфонического оркестра с усиленной группой ударных. Особое внимание привлекает несбалансированная четверная медь: 4 трубы – вариант первой трубы в высоком регистре – труба *piccolo*, 4 валторны (обычно 6-8), 4 тромбона. Труба в партитуре отсутствует, ее отсутствие компенсируется басовым тромбоном и отсылает слушателя к звучанию биг-бэнда или диксиленда. По той же причине расширена группа ударных: литавры, ложки, кроталии (вариант кастаньет), бич, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там. Некоторые ударные настроены на «код» фольклора (ложки, кроталии), некоторые – на «код» джаза (малый барабан с метелочкой, литавры), остальные нейтральны, однако в игре используются многочисленные специфические приемы. Состав дополнен арфой и фортепиано.

Классический баланс между инструментальными группами не является здесь важным, так как состав большого оркестра не мыслится автором как целостный тембровый аппарат. Щедрин пишет партитуру не для традиционного оркестрового состава, а для концертирующего ансамбля солистов и их многочисленных тембровых комбинаций, с поочередным выходом на авансцену разных музыкантов. Частушки звучат в оркестровых переключках. Мы наблюдаем игру – стилистическую, жанровую – со слушателем и оркестрантов между собой.

Подобный прием встречается в самом начале концерта. Стремительный восходящий пассаж у флейт и кларнетов в секундовом гетерофонном сочетании с сольными альтом и виолончелью завершается резким *sf* в третьей октаве с мнимым комическим запаздыванием трубы и тромбона. Тембр меди с закрытыми звуками на *sf* – характерный, резкий, звенящий, металлический. Далее начинается движение затаенный *quasi*-джазовый “walking bass” – восходящая и нисходящая гармоническая басовая линия, к которой добавляются различные проходящие звуки. Он идет четвертями у 3 контрабасов соло, в сопровождении опять-таки *quasi*-джазового ритм-секции. В «блуждающем басу» комбинируются арпеджированное, поступенное и хроматическое движения. За четыре такта до цифры 8 к нему контрапунктом присоединяется партия фагота. Ритмическое остинато поддержано четвертями у малого барабана с постоянной характерно джазовой акцентировкой метелочками слабых долей такта, чередуясь с тем же ритмическим рисунком у *cymbales antique*.

Автономная басовая линия, заданная изначально, служит фоном для дробных и многочисленных частушечных мотивов у деревянных духовых, задавая тон миксту стилей – академические музыканты «импровизируют» на народные темы в джазовой манере, в этом и заключается комизм ситуации. Частушки выкликиваются то разными инструментами, то группами инструментов: запев солирующей (ц. 1) *сopno* мгновенно сменяется задорным посвистом *flauto piccolo* (первый такт после ц. 1), затем ансамблями деревянных духовых в разных сочетаниях (ц. 4, 5). Характерность тембрового облика этого эпизода трансформируется с появлением новой стилистической доминанты – пародии на сельскую самодеятельность.

Игровой модус джаза – тембровые имитации, свобода в выборе аранжировок и ансамблевых сочетаний – используется многими композиторами XX века. К традиционному принципу организации джазового ансамбля, делящегося на фронтлайн солистов и ритм-группу, обращается, к примеру, Стравинский в “Preludium For Jazz Band” (1937). Имитация звучания банджо и гитары с помощью фортепианной фактуры встречается у Дариуса Мийо в сюите «Госка по Бразилии» (1921). Барабаны джазового типа использованы П. Хиндемитом в IV части концерта для скрипки и камерного оркестра (1939).

Вторая тема (побочная), с пометкой “quasi canto” у скрипок *sul G* и альтов, звучит в концерте на непрерывающемся контрабасовом остинато. Инструментальный аналог песенной частушки – страдания нарочито театрален, полон выразительной пластики, пародийного жеста. Сделано это с помощью продуманного ритмического рисунка: остановки, придыхания, комические оттягивания кадансов. Акцентированные тремоло малого барабана еще больше усиливают артикуляционную избыточность темы.

Солирующие фразы глissандо «джазовых контрабасов» (ц. 12) возникают на фоне легчайшего *divisi* струнных (*pp*, *a punta d'arco*), постоянного ритмического остинато метелочками у Piatti и мигрирующих с сильных на слабые доли нерегулярных акцентов у Cuschiai (ложки). Разнообразие штрихов струнных в этом разделе связано с желанием автора усилить ритмическую линию, а также создать особую инструментальную краску. Здесь Щедрин использует рикошет (ц. 13), игру смычком по дереву нотных пюпитров (ц. 14), создающий эффект неясного стрекотанья и шуршанья. Фонические эксперименты струнных сочетаются с колкостью ансамбля гобоев и фаготов, а затем четырех труб (варианты имитации гармошечного наигрыша). *Perpetum mobile* пассажей струнных накапливает энергию, подводя слушателя к центральному эпизоду – деревенской «гулянке».

Центральный раздел Концерта является квинтэссенцией метаморфоз комического: картинка деревенского праздника открывается кластером во второй и третьей октаве у рояля с последующим сильным хлопком ладонью правой руки по мундштуку двух или четырех валторн, с извлечением сухого, щелкающего *sf* на слабой доле такта (ц. 19). Театральная эффектность вступления подготавливает появление главного героя – частушечной темы у солирующей трубы, а затем у первого тромбона.

Партия приготовленного фортепиано (ремарка ц. 23, с бумагой на струнах) продолжает фольклорную линию – имитацию у рояля (“quasi balalaika”) игры на народном инструменте при сопровождении трубы (игра белым открытым звуком, *quasi canto*). Щедрин не включает в партитуру в качестве солирующего народный инструмент (как делает, например, Шостакович в первой картине оперы «Нос», характеризую балалайкой соло лакея Ковалева Ивана), хотя здесь это было бы вполне уместным и дополнило бы игровой сценарий новой оркестровой краской.

Гротесковая подача материала, или манера «условного неправдоподобия» [3, с. 97], остается неизменной и далее. Это и несовпадение мелодии и гармонии, «косой дождь сильных долей» [1, с. 172] и неожиданное, «не к месту», использование тембров и регистров, многократно повторяющиеся, как заезженная пластинка, проигрыши, запаздывающие вступления.

Звучание самодеятельного оркестра Щедрина уже воспроизводит в опере «Не только любовь». Ее звуковое пространство насыщено оркестровыми имитациями балалаечных наигрышей, в том числе и с использованием приготовленного фортепиано, как движение от обратного – не обработка в народном духе, а выполнение с помощью академических средств фольклорных приемов. Псевдоконцертное репертуарное исполнение большинства частушек аналогично их звучанию у самодеятельных и академических коллективов.

В финале Щедрина переводит развитие на новый уровень – следует динамическая реприза – кульминация формы, в коде доходящая до экстатического срыва. Частушка оказывается в самом центре, в фокусе композиторской мысли, фокусе игры – возникает калейдоскоп частушечных тем, их синтез, развитие, комбинаторика. На уже знакомом фольклорном материале разворачивается виртуозное симфоническое полотно с имитациями, стреттами, контрапунктом тем из предыдущих частей, параллельным и вертикальным монтажом, соединяющим темброво-тематические пласты по сходству и контрасту. Основная сюжетная линия репризы – проведение темы центрального эпизода (ц. 44), звучащей в увеличении, а затем – в каноническом изложении. Озорная мелодия, впервые прозвучавшая у засурдиненной солирующей трубы на фоне синкопированных аккордов тромбонов, здесь поручена унисону труб и тромбонов fortissimo. Вариант побочной лирической темы представлен в ином ритмическом рисунке, но в неизменном тембре (струнные). Таким образом, это не просто репризное появление наиболее значительных игровых персонажей, но постоянно обновляющиеся, словно меняющие маски, герои. Неожиданно на трех форте звучит резко диссонирующий аккорд, знаменующий коду, логическую и динамическую кульминацию концерта. Внезапность ее появления усилена предшествующей генеральной паузой.

Виртуозно-блестящие финалы и коды уверенно и неизменно утверждают оптимистическую концепцию творчества Щедрина. Эта тенденция развивается и в дальнейшем. С конца 80-х практически во всех инструментальных сочинениях, независимо от стилистики пьесы, можно услышать внезапные коды – крещендирование на стремительном ускорении темпа и нарастании динамики. Это наблюдается в «Музыке старинных провинциальных цирков», в четвертом фортепианном концерте, фортепианном терцете, даже в таком сугубо драматическом произведении, как «Старые российские фотографии». В опере «Не только любовь», где основное оперное действие постоянно предвосхищается или комментируется частушкой, финал также решен с помощью хоровой частушечной сцены. Плакатные тексты финального хора звучат без оркестра, с разделением на солирующие и аккомпанирующие голоса, как частушки «под язык».

Обратим внимание на другие эпизоды, в которых применяются принципы инструментального театра и приемы импровизации, привносящие в музыкальный текст ощущение спонтанности и игры:

- замена пианиста дирижером в фортепианной партии: дирижер, сменив амплуа, становится шоуменом. Это случается в эпилоге (ц. 54) и ad libitum в репризе (ц. 35). В последнем случае дирижер играет правой рукой (стоя!), а левой продолжает дирижировать;

- выразительное соло скрипача, сидящего за последним пультом (ц. 20). Слушателю демонстрируют нерегламентированность, абсолютную импровизацию, свободу творческой воли;

- выписанный «бис», он же эпилог, исполняемый по желанию – в случае успеха «Озорных частушек», при публичном, концертном исполнении. В разделе Senza tempo (ц. 60) в партитуре есть ремарка: «без дирижера», этот же раздел может исполняться или опускаться по желанию дирижера – в зависимости от реакции публики.

Автор, словно бы безудержно «заигрываясь», включает в партитуру соло, подключая к процессу всех оркестрантов, вне зависимости от «чина»: и первый, и последний пульт. Слушателю открывается «телесно-звуковая партитура» как имитация «уникальной какофонии скоморошьего оркестра, где каждый играет от души, и кто во что горазд» [4, с. 135]. Такова уж парадоксальная природа концертно-игрового жанра!

К комической тематике Щедрина вернется в конце 80-х годов, в третьем концерте для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков», написанном к столетию Чикагского симфонического оркестра. В этом опусе много юмора, блеска оркестровых красок, ярких соло и эксцентричных приемов, например, неожиданное «появление» романса «Очи черные», который *играют и поют* оркестранты. Он звучит в репризе, эффектно завершающей «площадной спектакль».

Таким образом, воплощение смыслового (содержательного) смехового подтекста частушки осуществляется в «Озорных частушках» в основном с помощью приемов «инструментального театра»: необычных способов звукоизвлечения, оригинальных темброво-динамических эффектов, нетрадиционных сочетаний инструментов в ансамбле, имитации переключек солистов. Метаморфозы комического жанра – частушки – возникают в результате парадоксального столкновения фольклорного тематизма с чуждым стилистическим контекстом. Это – частушка в джазовой импровизации и в имитации звучания джазового ансамбля, а также частушка как тематический материал академического концерта с нетрадиционным использованием классических приемов развития тематического материала.

Список источников

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
2. Друскин М. Три очерка о Стравинском: превратности судьбы. Встречи с Мейерхольдом. Русские истоки // Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. Л.: Советский композитор, 1987. С. 6-34.
3. Друскин М. С. И. Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л. – М.: Советский композитор, 1974. 220 с.
4. Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум (смеховое зазеркалье русской музыкальной классики). К.: Задруга, 2006. 380 с.

5. Соломонова О. Б. Скоморошина в жанровой системе Древней Руси: к проблеме взаимодействия // Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Ніжин: Видавець Лісенко М., 2014. С. 88-129.
6. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
7. Щедрин Р. К. Джаз возвращает музыке то, что она когда-то утерьяла // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сборник статей / под ред. А. Медведева. М.: Советский композитор, 1987. С. 61-65.

METAMORPHOSES OF THE COMIC IN RODION SHCHEDRIN'S "MISCHIEVOUS FOLK DITTIES"

Danilova Nonna Viktorovna

St. Petersburg State Institute of Film and Television

n.danilova@bk.ru

The article deals with the variety of the manifestations and modifications of the comic in the first concerto for orchestra by R. Shchedrin "Mischievous Folk Ditties", which is based on the synthesis of the traditions of folklore, jazz and academic orchestral music. The objective of the research, which has not been previously touched upon in domestic and foreign musicology, is to identify the mechanisms of the comic in this work of art. Particular attention is paid to the ideas of concert character and the ludic element that are directly related to the comic subtext of a folk ditty – the main intonation material of the concerto. The result of the study is the conclusion about the cause of metamorphoses – the paradoxical clash of folklore thematicism with alien stylistic context.

Key words and phrases: the comic; instrumental concert; playing context; folk ditty; metamorphoses; assembly thinking.

УДК 74.01/09

Дата поступления рукописи: 03.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.27>

В статье рассматриваются особенности формирования символического поля города Перми, в основе которого лежит «пермский» текст, понимаемый как семантически структурированность и связность всех высказываний о Перми и вообще всех знаковых манифестаций «пермскости». На примере семантики пермского звериного стиля, ее художественно-эстетического переосмысления в произведениях мастеров можно видеть, что восприятие культурного ландшафта городского пространства немислимо без серьезного погружения в мифические сказания и легенды, подлинную историю и житейскую мудрость поколений людей. Город Пермь обрел свой визуально-семантический каркас, узловыми точками которого являются объекты пермской символики, стилизованные в произведениях художников и скульпторов, а также в экстерьере городских общественных зданий.

Ключевые слова и фразы: стиль; метод стилизации; «пермский» стиль; культурный ландшафт; городская идентичность; экстерьер общественных зданий; жилая среда.

Дианов Сергей Александрович, д.и.н., доцент

Пермский национальный исследовательский политехнический университет

Пермский институт Федеральной службы исполнения наказаний

sadianov@gmail.com

Дианова Юлия Викторовна

Удмуртский государственный университет, г. Ижевск

julokl@mail.ru

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ «ПЕРМСКОГО» СТИЛЯ В ГОРОДСКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ И ЖИЛОЙ СРЕДЕ

Известный российский ученый В. В. Абашев в 2000 г. выразил мнение о том, что «историческая жизнь Перми, как и любого другого обжитого места, всегда сопровождалась и сопровождается знаковой репрезентацией: Пермь постоянно и стихийно продуцирует собственное символическое поле со своей структурой и семантикой» [1, с. 22]. Эта идея нашла живой отклик у пермских краеведов и культурологов. Действительно, последнее двадцатилетие для города Перми и Пермского края стало временем культурного подъема, развития городского и регионального культурного ландшафта. Мы разделяем концепцию Ю. А. Веденина, согласно которой культурный ландшафт определяется как целостная и территориально локализованная совокупность природных, технических и социально-культурных явлений, сформировавшихся в результате соединенного действия природных процессов и художественно-творческой, интеллектуально-созидательной и рутинной жизнеобеспечивающей деятельности людей [3, с. 9].

Образ места или «смысл» места, как отмечает О. А. Лавренова, включает в себя визуальные и эстетические характеристики места, его эмоциональное воздействие, его символику. Образ места необычайно значим как явление, так как неповторимый узор смыслов, имеющих свои координаты в географическом пространстве, создает в конечном итоге структуру культурного ландшафта всей страны. Информационный характер образа места позволяет говорить о культурном ландшафте как знаковой системе, благодаря чему провинциальное