

12. Тараненко, Л. Г. Подготовка каталогизаторов в Кемеровском государственном институте культуры / Л. Г. Тараненко, О. Я. Сакова // Библиосфера. – 2019. – № 4. – С. 103–111. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://doi.org/10.20913/1815-3186-2019-4-103-111><https://doi.org/10.20913/1815-3186-2019-4-103-111>. – Дата доступа: 17.06.2021.

13. Теория и практика библиотечно-информационной деятельности: дополнительная профессиональная программа профессиональной переподготовки / С.-Петерб. гос. ин-т культуры, Центр дополнительного профессионального образования, Научно-образовательный центр библиотечно-информационных технологий ; сост.: И. С. Пилко [и др.]. – СПб., 2018. – 33 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.spbgik.ru/upload/file/docs/noc_bit/08_dpp_pp_tpbid.pdf. – Дата доступа: 17.06.2021.

14. ЧГИК вошел в число лучших вузов Министерства культуры по Национальному рейтингу – 2021 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://chgik.ru/news/chgik-voshel-v-chislo-luchshih-vuzov-ministerstva-kultury-po-nacionalnomu-reytingu-2021>. – Дата доступа: 17.06.2021.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. КУЗНЕЦОВА В УСЛОВИЯХ МНОЖЕСТВЕННОСТИ ТЕХНИК

А. Д. Самарина,

аспирант кафедры теории музыки

Белорусской государственной академии музыки

Вокальные сочинения – сложная по содержанию, соотношению со словесным рядом сфера музыкального творчества. В произведении «слово оказывает на музыку образное, интонационное и композиционное влияние» [5, с. 10], как, собственно, и музыкальная составляющая, может сделать новые смысловые акценты, изменить структуру поэтического текста или вовсе вдохнуть в него новый смысл. Такие особенности, включающие жанровые условия, интонационно-структурную организацию, музыкальный и поэтический материал, а также способы их взаимовлияния составляют специфику вокальных форм.

Однако в современной музыке ко всем привычным, отработанным аспектам организации материала (словесно-музыкальным, ритмическим) прибавляется еще и техника композиции как новый уровень организации музыкального текста. Сочине-

ния В. Кузнецова демонстрируют, что его самого привлекают как разные техники композиции, так и различные виды их смешения.

В музыкальном наследии композитора вокальное творчество представлено широко и многогранно и включает произведения для различных исполнительских составов. В. Кузнецов работает во многих жанровых и стилистических сферах, что отражает его тягу к стилевому универсализму.

Музыкальным материалом для статьи послужили изданные в авторском сборнике камерно-вокальные сочинения «Голос человеческий» [2], которые отражают многогранность камерно-вокального творчества композитора. В отношении образного содержания произведения для вокала невероятно разнообразны. Среди них можно встретить и жанрово-характерные сценки, и глубокие философские размышления, и сокровенные высказывания.

При строении музыкальной формы композитор опирается на ритмическую основу поэтического текста и на характер его построения. В то же время анализ позволяет установить проявление принципов трех- и двухчастности в произведениях В. Кузнецова, а также рондообразности, вариационных принципов развития, однако они могут оставаться за гранью непосредственного слушательского восприятия. Рассмотрим некоторые особенности формообразования и смешения композиционных техник на конкретных примерах. Отметим, что в основу классификации форм лег подход, разработанный В. Н. Холоповой для рассмотрения формообразования в вокальных сочинениях.

Примером использования куплетной формы в организации музыкального материала можно назвать решение композиции «Видение» на стихи Р. Рильке. Вторым планом в форме выступает трехчастная простая. В структуре произведения можно выделить три раздела, из которых первый представляет слушателю основной образ. Речь лирического героя ритмически и интонационно разнообразна, мелодическое движение изобилует скачками, практически сразу представляя диапазон, в котором будет развернута вокальная партия ($d-d^1$). Партия фортепиано поддерживает голос, иногда дублируя его.

В противопоставление крайним разделам в середине вокальная партия более напевна, скачки в движении мелодии встре-

чаются реже. В это время у партии сопровождения появляется новый тип движения, использующий сонористически окрашенную гармонию – колокольные удары.

Рассмотрим также вокальную миниатюру «Сон» из цикла «Отчаяние».

Данное произведение полностью выдержано в мрачных тонах, и сон воспринимается лирическим героем повествования как смерть. А герой стремится к успокоению, даже если это будет означать прекращение его существования. Мысль эта не дает покоя и постепенно утверждается в сознании персонажа, что отражается в строении музыкального текста – материал первого раздела еще дважды возвращается к повествованию, прерываемый речитативом героя, что подчеркивается композицией, которая выстраивается по принципу запевно-припевной формы. В данном произведении композитор смешивает возможности таких техник композиции, как сонорика и алеаторика. Партия сопровождения выстраивается в низком регистре из последования многозвучных аккордов, над которыми выписана гибкая вокальная партия, изобилующая и речевыми, и напевными интонациями. В разделах, обозначенных в схеме «b», сопровождение из терцовых структур трансформируется в последования кластеров, на что отвечает голос, организованный в традиции *Sprechgesang*.

Также композитор часто обращается к двухчастным структурам, что можно проследить в таких миниатюрах, как «Яркая лампа светит в ночную мглу», «В тенистом саду...» из цикла «Китайская шкатулка», а также в миниатюре «Боль» из вокального цикла «Отчаяние» и лирическом монологе «Нечто неудержимое» на слова из письма П. Чайковского. Рассмотрим подробнее последний пример.

В монологе «Нечто неудержимое» на текст из письма П. Чайковского к Н. фон Мекк [6] В. Кузнецов решает из всего письма, наполненного различными мыслями и чувствами, извлечь лишь одну строку, которая выделяется некоторой тщеславностью (что тотчас и подмечает сам П. Чайковский далее в тексте). Однако в таком «стремлении нет ничего предосудительного», ибо это скорее даже «естественное побуждение расширить круг своих слушателей, действовать на сердца по возможности большего числа людей», нежели собственно тщеславию [4].

Композицию данного произведения можно обозначить как запевно-припевную, вокальную, или двухчастную безрепризную в условиях расширенного C-dur. Первый раздел композиции представляет собой период неделимого «строения», в котором прихотливая мелодия голоса, наполненная распевными интонациями, поставлена на доминантовый органнй пункт у партии фортепиано. Второй же раздел является своеобразным ответом на тот мелодичный подъем, который состоялся в первом: сменяется метр, характер движения в вокальной партии на нисходящий, раскрашивается альтерациями, а после такого резкого спада и вовсе продолжается речитацией на единственном звуке (с) всего одной фразы: «Всего народа». Со спадом высотной шкалы понижается и динамика – с *f* постепенно до *pp*. Партия фортепиано же в этот раз «поставлена» на тонический органнй пункт, что будто уравнивает экспрессию голоса.

Важной техникой современной музыки стало так называемое сочинение, или цитирование чужого стиля. В монологе «Нечто неудержимое» можно отметить «сочинение музыки чужого стиля» (полистилистика^{*}). В вокальной партии, особенно в первом разделе формы, четко угадываются интонации из среднего раздела монолога Ленского из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин». Исходный музыкальный материал бережно «пересочинен» в избранном стиле.

Также индивидуальное решение композиции можно усмотреть в произведении «Строки из “Опавших листьев” В. Розанова». В данном случае, как и в монологе «Нечто неудержимое», композитор использует лишь малый эпизод из текста автора [3], который представляет собой разрозненные суждения на совершенно различные темы. Ладовой основой в произведении является хроматическая тональность, и музыкальный материал оформлен в виде диалога инструмента с голосом. Особенный интерес представляет партия фортепиано, в которой сплетаются серийные приемы развития материала и сонорно окрашенная гармония. Так, «реплики» инструмента построены на основе начального 11-звучного ряда, оформленного по типу серии, который с каждым проведением редуцируется.

* Полистилистика понимается Ю. Холоповым как «сочинение музыки чужого стиля», именно на это определение мы и опираемся в работе [4].

Голос же будет поддерживать инструмент только выдержанным звучанием, составленным из квинты и секунды. В это время «реплики» вокальной партии не отличаются особой распеваемостью, в их построении видна опора больше на речевую интонацию, в которую иногда проникает речитация. Постепенно, завоевывая все больший диапазон, достигается кульминация, расположенная в третьей четверти опуса (точнее, строго в точке золотого сечения). Финальная фраза голоса практически лишается движения, что подчеркивается поэтическим текстом.

Особое значение приобретает работа В. Кузнецова с динамическими уровнями. В камерных произведениях этот фактор всегда играл значительную роль, но композитор стремится в использовании динамики к максимальной детализации. Встречаются случаи, где на протяжении одной фразы можно отследить порядка шести-семи динамических и агогических ремарок, и их диапазон довольно широк – от *ppp* до *ff*. В качестве примера можно привести вокальный цикл «Отчаяние» на стихи Лорки, монолог «Нечто неудержимое» и др.

Отметим, что композитор в камерно-вокальной сфере своего творчества использует самые разные сочетания техник: хроматическую тональность, колористически окрашенную гармонию, алеаторику, серийные приемы развития музыкального материала в условиях двенадцатитоновости, расширенную тональность, модальность, полистилистические приемы – и все это в самых различных сочетаниях. Отметим, что также В. Кузнецов широко применяет различные исполнительские техники (кластеры и множественные дублировки в партии фортепиано; шепот, *Sprechgesang*, декламация, речитация в вокальной партии). Воспроизведение такого рода произведений требует от исполнителей широкого диапазона возможностей и безусловной готовности к сотворчеству.

Музыка Вячеслава Кузнецова демонстрирует постоянную устремленность творческого поиска в пространство обновляемых идей, образности, технических решений. Произведения композитора отличаются такими тенденциями, как максимальная индивидуализация замысла, поиск неповторимого решения поставленной художественной задачи (что отражается в своеобразных тембровых решениях, фактурных формах, особом синтаксисе) и экспериментами в области музыкального языка и формообразования.

-
1. *Златковский, Ю. Д.* Композитор Вячеслав Кузнецов / Ю. Д. Златковский. – Минск : Изд. центр БГУ, 2007. – 63 с.
 2. *Кузнецов, В. В.* Голос человеческий: вокальная лирика / В. В. Кузнецов. – Минск : Издатель А. Н. Вараксин, 2013. – 67 с.
 3. *Розанов, В.* Избранное / В. Розанов ; ред. Е. Жиглевич. – Мюнхен : А. Нейманис, 1970. – 565 с.
 4. *Холопов, Ю. Н.* Гармония. Практический курс : учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделение): в 2-х ч. / Ю. Н. Холопов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Композитор, 2005. – Ч. II: Гармония XX в. – 624 с.
 5. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / МГК им. П. И. Чайковского, В. Н. Холопова. – 4-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2013. – 490 с.
 6. *Чайковский, П. И.* Переписка с Н. Ф. фон-Мекк / П. И. Чайковский ; ред. и прим. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина ; вступ. статья Б. С. Пшебылевского : в 3-х т. – М. ; Л. : Academia, 1934–1936. – Т. 1 : 1934. – 644 с. ; Т. 2 : 1935. – 679 с. ; Т. 3 : 1936. – 685 с.

ИЗ ИСТОРИИ БЕЛОРУССКОГО СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ: ОТ КОНФЕРЕНЦИИ К СЪЕЗДУ

Р. И. Сергиенко,

*доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Белорусской государственной академии музыки*

История Белорусского союза композиторов (БСК)¹ – это крутые подъемы и спуски, устремленные ввысь вершины и цветущие долины, открывающие постоянно меняющийся ландшафт окружающего мира. Изменения связаны как с развитием и обновлением жизни, так и с изучением и открытием новых или мало известных страниц истории Союза. И это не удивительно, потому что история Белорусского союза композиторов – одна из самых мало изученных страниц в белорусском музыковедении, несмотря на огромный вклад в развитие культуры. И сегодня в канун 90-летия основания Белорусского союза композиторов очень важно вернуться к истокам организации

¹Название существует с 30.09.1999 г. Сохранившиеся архивные материалы не позволяют, за немногим исключением, установить с точностью даты и поводы переименования БСК в разные годы.