

3. *Иванов В.* Современное искусство игры на саксофоне: проблемы теории, истории и практики исполнительства: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 1997.
4. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003.
5. *Понькина А.* Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов): дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2009.
6. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 312 с.
7. *Крупей М.* Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть): дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006.

References

1. *Viskova I.* Ways to expand the expressive possibilities of woodwind instruments in the music of the second half of the twentieth century: avtoref. dis. ... PhD (art). M.: MGK imeni P. I. Chajkovskogo, 2009.
2. *Denisov E.* O nekotoryh tipah melodizma v sovremennoj muzyke [On some types of melody in contemporary music] // *Sovremennaja muzyka i problemy jevoljucii kompozitorskoj tehniki.* M.: Sovetskij kompozitor, 1986.
3. *Ivanov V.* Modern art of playing the saxophone: theory, history and practice of performing: avtoreferat. dis. ... Full Doctor (art). Moscow, 1997.
4. *Nazajkinskij E.* Stil' i zhanr v muzyke [The style and genre of music]. M.: Vlados, 2003.
5. *Ponkina A.* Saxophone in the musical culture of the twentieth century (based on sonata creation of foreign and Ukrainian composers): diss. ... PhD (art). Har'kov, 2009.
6. *Holopov Ju., Cenova V.* Edison Denisov [Edison Denisov]. M.: Kompozitor, 1993.
7. *Kruplej M.* Stylistic guidelines for the development of performance skills saxophonist (in the context of musical creativity XIX – XX centuries): dis. ... PhD [art]. Odessa, 2006.

УДК 78

И.В. МАЕВСКАЯ

М. ТАРИВЕРДИЕВ, ПЕСНЯ ИЗ ФИЛЬМА «ПРЕДЧУВСТВИЕ ЛЮБВИ»: ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ АНАЛИЗ

Маевская Илона Владимировна, аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры, преподаватель эстрадно-джазового пения Сочинского колледжа искусств (Сочи, Курортный пр-т, 32а), ilona2207@mail.ru

Аннотация. В статье на примере анализа песни М. Таривердиева «Предчувствие любви» выявляются специфические особенности песенного стиля композитора, связанного с трактовкой поэтического текста, полижанровостью, особенностями формообразования и гармонического языка.

Ключевые слова: песня, стиль, жанровая модуляция, музыкальная форма.

UDC 78

I.V. MAEVSKAYA

M. TARIVERDIEV, A SONG FROM THE FILM “PREMONITION OF LOVE”: GENRE-STYLE ANALYSIS

Maevskaya Ilona Vladimirovna, postgraduate student of the Department of musicology, composition, and technique of music education at Krasnodar state Institute of culture, teacher of pop-jazz singing of the Sochi College of arts (Sochi, the Resort Ave, 32A), ilona2207@mail.ru

Abstract. In the article on example of song analysis M. Tariverdiev “Premonition of love” reveals the specific features of the singing style of the composer, associated with the interpretation of the poetic text, polyandrously, the peculiarities of form and harmonic language.

Keywords: song, style, genre modulation, musical form.

Микаэл Таривердиев – выдающийся отечественный композитор XX века. Он создавал произведения как в академических жанрах, так и в жанрах популярной музыки. Наибольшую известность Таривердиеву принесли произведения в песенном жанре, а также музыка к кинофильмам.

Цель данной статьи – на примере анализа песни из кинофильма «Предчувствие любви»: Сказка для взрослых» (Россия, 1982 г., режиссер Тофик Шахвердиев) выявить специфические особенности песенного стиля и секреты популярности мелодий М. Таривердиева.

Песня написана на стихи поэта Николая Добронравова, в содружестве с которым М. Таривердиевым сочинены такие произведения, как «Ты не печалься», «Маленький принц», «Садовое кольцо». Рассмотрим интерпретацию композитором данного поэтического текста. Таривердиев всегда тщательно анализирует стихотворение, ищет в стихах особую индивидуальную интонацию, представляющую собой ключевой лейтмотив песни. «Каждый текст, любое поэтическое произведение имеет свою интонацию, которую нужно угадать, открыть в музыке» [1, с. 105]. Такой интонацией в песне «Предчувствие любви» стал начальный четырехзвучный мотив. Он имеет нисходящую направленность с остановкой на неустойчивой шестой ступени лада. Далее это интонационное зерно «прорастает», развивается и усложняется как масштабно, так и интонационно. Композитор использует здесь полифоническую технику развития из одной интонации всего дальнейшего тематического материала.

Пример 1



Особой творческой задачей композитора всегда является взаимодействие музыкального и поэтического рядов. Сам композитор высказывается об этом следующим образом, предельно точно формулируя и понимая свои задачи: «Когда я сочиняю музыку на стихи, для меня наиболее существенными являются три момента. Во-первых, это проблема, которую несет в себе поэзия. Можно писать музыку в соответствии с ней. Но можно создать свой смысловой план, свою достаточно самостоятельную образную версию. Во-вторых, передо мной стоит проблема решения строчки в ее ритмическом и структурном восприятии. И, в-третьих, – интонирование слова. Меня часто спрашивали, почему я использую прием нотированого говора (его я использовал, например, в циклах на стихи Людвиг Ашкенази). Внимание к слову – вот что мной руководит. Ведь интонация слова – первооснова музыкальной интонации. Почувствовать ее, раскрыть – это главное» [2, с. 106-107].

Несмотря на столь чуткое внимание к слову, закономерности музыкального формообразования в песнях Таривердиева часто выходят на первый план. Нередко композитор нарушает структурные рамки поэтической строфы путем повторения отдельных слов и строк. В рассматриваемой песне в качестве примера сравним поэтическую строфу с ее вокальное воплощение¹.

Опять весна, и нам покоя нет.

Случайный взгляд, закат как обещание,

Обрывки фраз, мелькнувший силуэт, **мелькнувший силуэт,**

Предчувствие любви, **предчувствие любви, предчувствие любви,**

предчувствие любви в ночном молчании.

Мы видим многократный повтор ключевых слов в третьей четверти куплета. Такое расширение заключительной строки текста добавляет экспрессивности, эмоциональности, подчеркивает значимость слов, идущих за развитием мелодии. Причем мелодика мотива всякий раз варьируется. Лирический герой песни постепенно мысленно находит подходящую интонацию и нужные слова.

Пример 2



¹ Жирным шрифтом выделены изменения, внесенные композитором в поэтический текст.

Строение стихотворения предполагает использование привычной и традиционной для песни куплетной формы, однако здесь она получает смелое новаторское воплощение. Развиваясь вначале как куплетная, в четвертой строфе стихотворения и далее форма модулирует в простую трехчастную. Таким образом, перед нами смешанная форма, сочетающая черты куплетной и простой трехчастной.

Рассмотрим ее подробнее. Первая стихотворная строфа представляет собой период единого строения, завершающийся на доминанте. Тональная незамкнутость периода создает предпосылки к дальнейшему развитию. Вторая строфа стихотворения – повторение первоначального периода с фактурным варьированием в фортепианной партии. Третий период строится как динамическое развитие первоначального тематического материала. Он завершается тоническим кадансом, как бы отвечающим на доминантовую незавершенность двух первых периодов. Таким образом три куплета объединяются посредством кадансовых арок в единое целое. Согласованность кадансов каждого из трех периодов позволяет рассматривать их как предложения в рамках большого сложного периода, состоящего из трех предложений (А А1 В). Таривердиев создает свою музыкальную «рифму», благодаря которой форма стала динамичной и многоплановой, а сочинение в целом – шедевром камерной вокальной лирики.

Таблица

Поэтическая строфа	Такты	Куплетная форма	Трехчастная форма
Опять весна и нам покоя нет. Случайный взгляд, закат как обещание, Обрывки фраз, мелькнувший силуэт, Предчувствие любви в ночном молчании.	1-19	А	А Сложный период из трех предложений
Но ты прошла - и вспыхнула звезда. Разлука может наступить до встречи. Замкнулась дверь, умолкли поезда, И тихая печаль легла на плечи.	20-37	А1	
Но где-то есть один счастливый миг: Друг другу станем мы всего дороже. Ты ждешь меня, твой взгляд к окну приник, Предчувствие нас обмануть не может.	38-53	В	
Вокализ	54-82	С	В Средняя часть на новом тематическом материале
Простой любви таинственный сюжет. Случайный взгляд, закат как обещание, Обрывки фраз, мелькнувший силуэт, Предчувствие любви в ночном молчании.	83-105	А2	А1 Реприза
Инструментальное дополнение	105-112	В	Дополнение на материале средней части

Строфа стихотворения представляет собой четверостишие, обычно называемое в поэзии «катрен», объединенное перекрестной рифмой. Из четырех поэтических строф первая и четвертая подобны, что создает предпосылки для образования репризной музыкальной формы. Лирический герой песни, находящийся в поисках любви близкого по духу человека, интуитивно ищет его в окружающих людях. Его сердце уже полно любви, надежды на счастливую встречу. «Предчувствие нас обмануть не может». Остается лишь самая малость – не пройти мимо, увидеть, угадать в незнакомце своего человека. Это так легко и так трудно одновременно. Но человек живет надеждой. В стихах – светлые надежды юного сердца, еще не

изведавшего горечь любовных разочарований и неудач. Однако музыкальное воплощение стиха композитором создает свой смысловой план в этой песне. «Конечно, любое стихотворение нельзя формально перенести в музыку. Соединяясь с ней, оно может менять направленность, приобретать новые проблемы» [3, с. 107]. То, что в стихах лишь намечено (встреча может и не случиться), в музыке получило развитие. Музыка Таривердиева – это взгляд уже взрослого человека, много пережившего и имеющего не столь оптимистичный взгляд на любовь.

В данной песне поражает смелое сочетание не только разных форм, но и жанров. Это и романс, и мадригал, и вокализ, и ноктюрн. От романса идет лирическое настроение, камерность и интимность исполнения. Вокализ можно обнаружить в четвертом куплете песни. Обычно под вокализом понимается песня для голоса без слов, где мелодия распевается только на гласные звуки. В вокализе меняется характер мелодики, которая от «нотированного говора» (именно так определял сам композитор декламационный тип мелодики, свойственный ему во многих песнях) переходит к широко и привольно льющейся кантилене. Такая привольная, распевная мелодическая линия свойственна многим лирическим темам Рахманинова.

От ноктюрна идет вечерний, сумрачный колорит музыки, декламационный характер мелодики, мечтательность, эмоция светлой грусти. Напевность и кантилена органично сочетаются в ноктюрне с декламацией и патетикой, лирическое созерцание со взволнованностью.

Если принимать во внимание исполнительскую транскрипцию песни, которая звучит в фильме в исполнении трио «Меридиан», то она приближена по составу исполнителей (три голоса и две акустических гитары) и исполнительской манере к мадригалу – светскому вокально-поэтическому жанру, получившему распространение в итальянской музыке эпохи Возрождения. Одним из характерных композиционных особенностей мадригала является отсутствие строгих структурных канонов и детальное отражение в музыке поэтического текста. В плане содержания мадригала преобладает любовно-лирическая тематика.

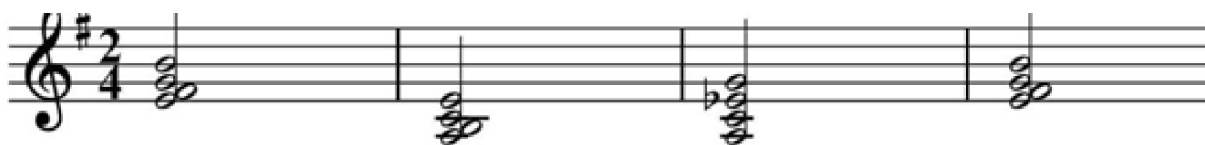
Гитарное сопровождение изменило замысел песни. Упростилась гармония. Вместо сложных диссонирующих аккордов звучат традиционные гитарные «переборы». Песня стала нежнее и лиричнее. Из нее ушла горечь и драматизм. Юные светлые голоса приятно «напевают» мелодию песни. Контрасты и напряженность, заложенные в песне, сгладились. В интерпретации песни подчеркнута гармоничность и идеальная возвышенность, не омраченная страстью и горестными переживаниями. Появился еще один смысл, еще одно произведение.

Трио «Меридиан» в течение нескольких лет активно сотрудничало с Таривердиевым. Трио является исполнителем музыки Таривердиева к таким фильмам, как «Ученик лекаря», «Предчувствие любви», «Медный ангел». Их исполнительская манера существенно отличалась от характерного для того времени эстрадного стиля исполнения. В их исполнении отсутствовала напряженность, кричащая агрессивная подача звука. Это пение эстетически больше соответствовало старинной певческой манере с ее умеренностью и изяществом в выражении чувств.

Если рассматривать музыкальный эпизод фильма, то здесь средствами кино рассказана своя, отдельная история. В сочинении песенной музыки, которая будет звучать в кинофильме, возникает и еще одна проблема – соотнесение видеоряда со звучанием текста. Для Таривердиева всегда был важен момент координации ритма в смене кадров, движения на экране и соотнесение его с музыкальным ритмом.

Рассмотрим гармонический язык данного произведения. Общая тональность – ми-минор. Необычно решен начальный гармонический оборот. Это плагальный оборот t-s-t. Но сами аккорды усложнены. Так, трезвучия тоники и субдоминанты дополнены побочными секундовыми тонами, а субдоминантовая гармония еще и расширена так называемой *рахманиновской субдоминантой*.

Пример 3



В научной литературе термин впервые использован советским музыковедом В.О. Берковым. Представляет собой малый уменьшенный септаккорд на IV ступени гармонического

минора. Его трактовка может быть различной, но чаще всего его определяют как уменьшенный вводный терцквартаккорд с квартой. Исследователи творчества Рахманинова связывают эмоционально-смысловую окраску аккорда с чувством тоски, душевного одиночества, скорби. В каватине Алеко из одноименной оперы Рахманинова данная гармония свидетельствует о боли расставания. Родственной семантикой наделено это созвучие в «Ромео и Джульетте Чайковского». В романсе «Утес» данная гармония выступает как тема несбыточной любви. У Таривердиева использование этой гармонии может выступать как тема трагической разобщенности людей, тема одиночества человека.

Использование трезвучий с дополнительными тонами придает изысканность и интеллектуальность звучанию. Секундовый тон, добавленный в тоническое трезвучие, придает тонике диссонантную внутреннюю напряженность и неустойчивость. Тоническое трезвучие в чистом виде в данном произведении появляется лишь дважды: оно завершает третий куплет песни и появляется в заключительном кадансе в конце всего произведения. Такая соотнесенность гармонических кадансов на расстоянии свидетельствует о тщательной продуманности и строгом отборе гармонических средств композитором. Появление тонического трезвучия без секунды расставляет важные смысловые «точки» в композиционном плане произведения.

Интересно и фактурное изложение аккордов. Таривердиев любит мелодизировать линию баса. В результате басовый голос образует контрапункт с мелодией и гомофонно-гармоническая фактура начинает звучать полифонично. Обычно секундовый тон звучит в одной октаве с основным или терцовым тонами, образуя своеобразную диссонирующую «гроздь». Правила классической гармонии не допускают расположение секундового тона аккорда в одной октаве с основным. Композитор мастерски чувствует природу фортепианного звука и располагает аккорд на глубоком басу так, что он звучит очень гармонично. В аккорде подчеркнута красочность, фоническая функция.

Существенным элементом фактуры данного произведения является ее полифоничность. Эта черта проявляется самым разным способом: мелодизация линии баса, появление мелодических подголосков в средних голосах фактуры, мелодическая и гармоническая фигурация в фортепианной партии, самостоятельная мелодическая линия, образующая канон с вокальной партией.

Подобный тип фактуры имеет свои корни в романсах С.В. Рахманинова. Достаточно вспомнить романс «Не пой, красавица, при мне» на стихи А.С. Пушкина.

Мелодизация фактуры путем использования мелодической и гармонической фигурации часто может опираться на характерные для эпохи барокко мелодические фигуры.

Пример 4



Таривердиев любит обращаться к мелодическим фигурам музыки эпохи барокко. Он пишет: «Вообще эстетически XVIII век мне был всегда близок. Бах, Моцарт, Вивальди – мои кумиры» [4, с. 257]. Тема вокализа насыщена экспрессивными мелодическими фигурами эпохи барокко. Основу темы составляют две фигуры. Начальная – *circulation* – фигура, представляющая собой кружение по замкнутому кругу. Вторая – восходящий ход на кварту – символизирует уверенность и надежду. Таким образом, тема вокализа содержит идею поиска и надежду в том, что этот поиск увенчается успехом.

Интонационное взаимодействие вокальной и фортепианной партий может быть полифоническим. Таривердиев гибко и мастерски применяет технику контрастной и имитационной полифонии. Начало вокализа представляет собой двухголосный канон со свободным третьим голосом. Контрастная полифония образуется на протяжении всей песни, где голос инструментальной партии имитирует мелодику фраз вокальной строчки, а далее образует самостоятельный контрапункт.

Заключительный куплет песни носит обобщающий характер. Фактура фортепианного сопровождения динамизирована и содержит тематические элементы из вокализа.

Они звучат вторым голосом, образуя контрапункт с вокальной партией. Кульминационный раздел песни приходится на завершающие строфы пятого куплета и решен очень оригинально. В сольной партии изменений нет. Но значительно усложнилась фактура фортепианной партии. Она рассказывает о внутреннем состоянии героя, его максимальной душевной напряженности. На сложных диссонансирующих гармониях звучит триольная кварто-квинтовая фигурация. Это трансформированный элемент второго мотива вокализа, его квартовая восходящая интонация надежды, веры в счастье.

Романс завершается небольшим фортепианным «послесловием», где вновь возвращается начальная тема вокализа. Завершение каданса на тоническом секстаккорде создает ощущение недосказанности. Гармония будто улетает ввысь, в небеса. Лишь в самый последний момент возникает тонический звук в басу – формальная точка окончания произведения.

Своеобразие композиторского стиля Таривердиева отличает сочетание парадоксальных качеств: с одной стороны, ощущение импровизационности, сиюминутного рождения музыки, с другой – выверенность каждого звука, точная продуманность и оригинальность формы. Путешествуя в рамках одного произведения по шкале времени, он чудесным образом умудряется сочетать и барокко, и романтизм, и джаз. В результате рождается моментально узнаваемый авторский стиль. Индивидуальность гармонического языка М. Таривердиева кроется в органичном сплаве позднеромантических гармоний с гармониями джазовой и эстрадной музыки и использовании в фактурном развитии мелодико-гармонических моделей музыки барокко. Все это вместе и создает неповторимый гармонический язык композитора.

Стилистика выразительных музыкальных средств в данной песне охватывает период от барокко и позднего романтизма (Лист, Шопен, Рахманинов) до популярной эстрадно-джазовой музыки XX века. Думается, что открытия и находки, столь щедро рассыпанные композитором по страницам его песен, еще ждут своего исследователя, предвосхищают новые тенденции в современном прочтении песенного жанра и могут подсказать современным композиторам перспективные пути создания песенных шедевров.

Литература

1. *Таривердиев М.* Я просто живу. М.: Эксмо, 2011.

References

1. *M. Tariverdiev.* Ja prosto zhivu [I just live]. M.: Eksmo, 2011.

УДК 7.01

Ю.Б. ТАТИЩЕВА

КОММУНИКАТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СФЕРЕ ИСКУССТВА

Татищева Юлия Борисовна, аспирант кафедры философии Государственного университета управления (г. Москва, Рязанский пр-т, д. 99), julia7tat@yandex.ru

Аннотация. В статье анализируются специфика и особенности применения коммуникативных технологий в сфере культуры и искусства. Обозначены основные этапы и элементы процесса коммуникации применительно к данной сфере.

Ключевые слова: коммуникативные технологии, современное искусство, арт-рынок, художник, музей, целевая аудитория.

UDC 7.01

U. B. TATISHCHEVA

THE INTERACTION OF COMMUNICATION SCIENCE AND THE ARTS

Tatishcheva Yulia Borisovna, postgraduate student of the Department of philosophy at the State University of management (Moscow, Ryazan Av., 99), julia7tat@yandex.ru
