

violin are revealed, a comparative analysis of these instruments, as well as the ways of playing them, is made. It is concluded that the erhu borrowed some violin playing techniques, severely limited due to its design. At the same time, having a high degree of expressiveness, both instruments have many differences in terms of style. However, this cannot be the reason for their further mutual influence on each other.

References

1. Wu Mengting (2020) *Ispol'zovanie vibrato v iskusstve erkhu* [The use of vibrato in the art of erhu]. Beijing: Central Conservatory of Music. (In Chinese).
2. Gao Jingjie (2020) Comparative study of the technique of playing the erhu and the violin on the example of “The sun is shining in Tashkurgan”. *Severnaya muzyka – Northern Music*. 2020 (January). (In Chinese.)
3. Liu Junli (2008) Comparative study of the features of the Chinese folk instrument erhu and classical European violin. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts*. 9. pp. 95–100.
4. Ni Ying-sheng, Xie Bingzhe (2021) Musical Dialogue: A Comparative Study of the Modern Erhu and the Violin. *Khudozhestvennoe obozrenie – Artistic review*. pp. 1–3. (In Chinese).
5. Fan Mingley (2008) *O “volne transplantatsii” erkhu s 1980-kh godov* [About the “transplantation wave” of erhu since the 1980s]. Henan. (In Chinese).
6. Fan Mingyue (2019) Analysis of the influence of the violin on the technique of performance on the erhu. *Zvuki Zheltoi reki – Sounds of the Yellow River*. 13. pp. 6–18. (In Chinese).
7. Chen Zijie (2014) *O vliyani skripki na erkhu* [On the influence of the violin on the erhu]. Hunan: Hunan Normal University, 2014. (In Chinese).

УДК 78.071.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-4-19-28

О.Н. Безниско, Д.А. Крбашян

ПОЛИСТИЛИСТИКА В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ СЕВЕРОАМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НАЧАЛА XX ВЕКА

Многогранность музыкального искусства Северной Америки формировалась через генетически разнородные корни, сливающиеся в борьбе за национальное самоопределение на политическом уровне. Характер межнациональных взаимоотношений, способ взаимопроникновения определил специфику новой музыки с обозначающими её чертами – контрастностью, дисгармоничностью, полистилистикой. Изучаемым материалом послужила американская оркестровая музыка первой половины и середины XX века на основе нотных источников, аудио- и видеоматериалов. На первый план музыковедческого анализа выведено творчество композиторов Сэмюэла Барбера, Мортон Гулда, Лероя Андерсона, Ферде Грофе. Анализ оркестрового творчества североамериканских композиторов позволил выделить стилистические черты, установить особенности формы в их циклических произведениях, выявить роль подлинно американского тематизма в содержании музыки.

Ключевые слова: полистилистика, оркестровая музыка, североамериканские композиторы, Сэмюэл Барбер, Лерой Андерсон, Ферде Грофе, Мортон Гулд.

Обращение к внеевропейскому музыкальному искусству как наименее изученному в отечественном музыковедении, представляет обширный исследовательский

интерес. Источники, посвященные творчеству композиторов Северной Америки, либо отсутствуют вовсе, либо представляют собой разрозненные, часто биографические данные. Поэтому, представленная тема исследования видится актуальной, так как направлена именно на изучение оркестрового, симфонического творчества северо-американских композиторов первой половины XX века, их жанрово-стилевых тенденций.

Среди работ, посвященных американским композиторам, выделяются наиболее значительные исследования, авторами которых стали В.Д. Конен [1], С.Ю. Сигида [2], М.В. Переверзева [3], коллектив авторов Московской консерватории им. П.И. Чайковского [4]. Кроме того, изучены многочисленные статьи авторов по теме исследования: А.А. Василенко [5], А. Вовчук [6], Е.А. Возиловой [7], О.Н. Гудожниковой [8], Е.В. Кисеевой и В.Ю. Кисеевым [9], А.Е. Кром [10], А.С. Максимовой [11], в которых раскрываются особенности творчества американских композиторов. Исследователем И.А. Кряжевой [12] опубликовано немало интересных работ, посвященных углубленному изучению музыкальной культуры Северной и Южной Америки. Она первая применила термин, обозначающий территории трансатлантического региона как единого ибероамериканского пространства, рассмотрела сущность и типологию национального фольклора, его связь с профессиональным композиторским творчеством.

Искусство цивилизаций древности, его особенности и традиции, повлиявшие на мировоззрение и концепции в современном композиторском творчестве, было изучено Р.В. Кинжаловым [13].

Цель исследования: дать жанровую и стилевую характеристику американской профессиональной симфонической музыки как результата становления национальной идентичности.

Предмет исследования: симфоническая музыка американских композиторов начала и середины XX века.

Изучаемым материалом послужила американская оркестровая музыка первой половины и середины XX века на основе нотных источников, аудио- и видеоматериалов. На первый план музыковедческого анализа выведено творчество композиторов Сэмюэля Барбера, Мортон Гулда, Лероя Андерсона, Ферде Грофе.

Музыка США на протяжении нескольких веков была тесно связана с европейским художественным наследием и искала пути своего развития. В период своего становления американская музыкальная культура продолжила традиции английской церковной, народной и светской бытовой музыки.

Этапы развития национальной музыкальной культуры были ознаменованы рождением самобытных форм и жанров, основанных на синтезе разных национальных традиций. В XIX веке таковыми были шоу менестрелей, спиричуэлс, блюз, регтайм, в XX столетии – джаз, госпел, кантри, мюзикл, ставшие «визитной карточкой» художественной культуры США.

Самобытный путь развития американской музыки во многом определили множественность стилевых истоков, богатство и разнообразие культур. На протяжении всего этого пути американцы в своем композиторском и исполнительском творчестве соприкасались с традициями Старого Света, составившими основу профессиональной музыки США. С 1910-х годов в США регулярно гастролировали Ф. Бузони, И. Падеревский, Ф. Крейслер, И. Гофман, В.И. Сафонов, позднее С.С. Прокофьев. Представители артистических слоев Америки имели возможность обогатить свою музыку новейшими достижениями современного искусства, что придало особый импульс развитию композиторской школы. В результате взаимодействия европейской и американской культур в музыку США проникли элементы французского импрессионизма, итальянского веризма, неоклассицизма, художественно-эстетические принципы «Шестерки» и методы композиции Нововенской школы.

Интернациональность американской культуры обусловила разнообразие стилей, школ и течений, характеризующее музыку США XX столетия. Американские композиторы искали новые пути ее развития, и некоторые из них придерживались художественно-эстетических принципов западноевропейского искусства, а также обогатили

свои сочинения жанрами американского музыкального творчества: джазовыми гармониями и ритмами, народными песнями первых переселенцев, духовными песнопениями, негритянским фольклором.

Джазовое направление особенно способствовало развитию вокальной и инструментальной музыки США. В этот период композиторы в своих произведениях использовали элементы национальной музыки, подчеркивая самобытность музыкального языка. Они работали в симфоническом, оперном, камерно-инструментальном жанрах. Представителям американской композиторской школы свойственно смешение различных музыкальных стилей и использование многообразного фольклорного материала.

В середине 20–30-х гг. XX века происходят качественные изменения в композиторском творчестве, которое постепенно эволюционировало и превратилось в искусство с ярко выраженными американскими особенностями. Для композиторов, различающихся самобытностью творческих индивидуальностей, стали характерны некоторые общие тенденции музыкального письма, которые свидетельствуют о возникновении национальной американской композиторской школы. В раннем периоде национальный колорит проявлялся в добавлении фольклорных цитат в музыку, использовании танцевальных ритмов, элементов джаза.

Сэмюэла Барбера (1910-1981) называют «неоромантиком», «традиционалистом» и «консерватором». Его художественные идеи и эстетические взгляды сильно разнятся с идеалами американских авангардистов, которые пропагандировали новизну любой ценой. По их мнению, композиторская позиция С. Барбера, проявляющаяся в сохранении традиций и искренности высказываний без оглядки на моду, считалась «устаревшей». Но наряду с этим многие американские дирижеры, пианисты, вокалисты выказывали глубокую признательность и благодарность композитору за радость общения с искусством, которое выражает внутренний мир художника без модернистской напыщенности. Его музыка не отягощена бурными событиями американской действительности. С. Барбер, будучи лириком, воспринимает их, не вмешиваясь в социально-политические конфликты эпохи.

После исполнения сочинений «Очерк для оркестра № 1» и «Адажио для струнных» Нью-Йоркским оркестром Национального радио, интерес и уважение к композитору возросло, особенно среди коллег, считавших С. Барбера отсталым консерватором, находящимся далеко от развития новой американской школы. Большой успех у публики и многочисленные повторные концертные выступления с этой программой, но с разными американскими оркестрами, утвердили славу Сэмюэла Барбера. Его назвали «самым исполняемым серьезным композитором». Композиторское наследие С. Барбера включает произведения, написанные в разных жанрах. Им написаны инструментальные концерты, помимо «Cargicor», у композитора есть еще три концерта для солирующей скрипки, виолончели и фортепиано. Фортепианный концерт написан по заказу известного музыкального издательства «Ширмер», и был удостоен премии Пулитцера. Эти сочинения входят в репертуар известных исполнителей, их очень любят слушатели.

Концерт для флейты, гобоя, трубы и струнного оркестра, названный «Cargicor concerto» (1944 г.) С. Барбера отличает использование композитором виртуозных возможностей этих инструментов наряду со сложными ритмическими фигурациями, напоминающими динамику негритянских регтаймов, подчеркнутую выразительность интонации мелодии, лаконизм выражения и ясная логика строения формы в целом. Он является ярким примером классического американского концерта с национальными мелодическими линиями и джазовыми эпизодами.

С. Барбер в своем творчестве развил традиции американского творчества, основанные на обращении к народным массам, самобытности и свободе выражения мыслей. Он явился новатором, внесшим в «моду» исполнения американской музыки свое – искреннее и настоящее искусство, совершенно не похожее на других. Музыка С. Барбера пропитана любовью к Родине, что говорит о гражданской ответственности и любви к народу, для которого он писал свои произведения.

Лерой Андерсон (1908–1975) сочинил концерт для фортепиано с оркестром в 1953 году, окончив работу за две недели до его премьерного представления в июле этого же года. Это первое исполнение концерта была записано, прозвучало на радиостанции и хранится в архиве композитора.

В концерте три части: *Allegro moderato*, *Andante* и *Allegro vivo*. Все разделы цикла выступают в своих традиционных ролях: I часть – сонатное аллегро с темами жанрово-бытового плана, одухотворенных романтическим подъемом, яркой концертной виртуозностью. II часть – лирико-созерцательного характера, с песенными мелодиями, в сложной трехчастной форме с серединой в виде эпизода. Финал воплощает жанрово-танцевальные и скерцозные образы, написан в сонатной форме.

Стиль Лероя Андерсона можно определить как «неоромантический», так как тематизм концерта построен на романтической образности, мелодике, классической гармонии. Между тем ритмические особенности финала концерта: синкопированный ритм, выступающий знаком-обобщением жанра народного танца в мажорном пентатоническом ладу, – говорят о полистилистике как принципе музыкального мышления композитора. Фортепианные приемы игры в концерте: токкатность (в разработке и коде I части), острый ритм, переброски регистров, шутка, гротеск, фанфарность напоминают фортепианный стиль раннего С.С. Прокофьева.

Известный американский композитор Мортон Гулд (1913–1996) был востребован как дирижер и композитор в начале XX века в американском музыкальном обществе. Он сочинил известные Американские симфониетты и концертетты, короткие симфонические произведения, в которых он пытался изложить американский классический музыкальный язык с элементами джаза и народной музыки, мастерски смешанными с его симфоническими структурами. Среди его работ следует отметить «Американский салют», «Американские баллады», «Классические вариации на колониальные темы», «Спиричуэлс для оркестра», «Ковбойскую рапсодию», «Латиноамериканскую симфониетту», «Струнную музыку» и множество других симфонических произведений. Одним из величайших талантов Мортон Гулда была его способность помещать популярные темы в симфонический контекст. Его «Ковбойская рапсодия» перенесла мелодии, такие как «Дом на хребте», в симфоническую сферу, а такие симфонические произведения, как «Американские баллады», «Классические вариации на колониальные темы» и «Спиричуэлс для оркестра», во многом основаны на американском фольклоре.

Концерт «*Interplay*» Мортон Гулда для фортепиано с оркестром (1943) часто исполняемым и любим музыкантами и любителями музыки. Английское слово «*interplay*» в переводе означает «взаимодействие», «взаимосвязь». Название произведения М. Гулда выступает современной интерпретацией концертного жанра и соотносится со значением итальянского перевода слова «*concerto*», означающего «гармонию», «согласие».

В «*Interplay*» 4 части: 1. *With Drive And Vigor* (с напором и энергией) 2. *Gavotte* 3. *Blues* 4. *Veryfast* (очень быстро).

Сонатное *allegro* первой части концерта сочетает классическую форму с джазовыми ритмами, оркестровыми тембрами и аккордикой. Гавот соединяет традиции барокко с современным ладогармоническим языком, написан в трехчастной форме. Блюз, как традиционная пьеса джазового характера, эволюционировала до части цикла в серьезном концертном жанре. Он простой по форме, очень красивый по тематизму, в лирико-ностальгическом характере. Быстрый финал создает приподнятое настроение, атмосферу веселья или праздника, выстроен в форме сонатного аллегро. Концерт миниатюрен, все четыре части звучат вместе всего 14–15 минут. Он пользуется большой популярностью у американских исполнителей и слушателей, так как композитор успешно совместил элементы «легкой» и «серьезной» музыки.

Музыка концерта получила вторую жизнь в балетном исполнении. По мотивам музыки концерта в 1945 году в Нью-Йорке был сочинен и поставлен одноактный балет «*Interplay*», имевший значительный успех у публики.

Ферде Грофе (1892–1972), американский дирижер, композитор, аранжировщик, вырос в музыкальной семье в Нью-Йорке.

Наиболее запоминающейся оркестровой аранжировкой Грофе является «Рапсодия в стиле блюз» Д. Гершвина, написанная для двух фортепиано, которая создала Грофе уверенную репутацию среди музыкантов. Обогадив полотно Гершвина оркестровыми красками и звукоизобразительными находками, он изменил восприятие слушателей этого гениального произведения.

Ф. Грофе наиболее известен своей многочастной сюитой «Гранд-каньон» (1931).

В сюите для оркестра «Гранд-каньон» пять частей, каждая из которых красочно воссоздает в своей тональности определенную сцену, типичную для этого места. Сам композитор остался под большим впечатлением от поездки в Большой Американский Каньон в 1916 году. Произведение создавалось композитором примерно с 1929 по 1931 год и было впервые исполнено в Чикаго оркестром Пола Уайтмена 22 ноября 1931 года.

I часть. «Восход солнца». Название этой части сюиты говорит само за себя: с темы утра, утреннего восхода начинаются детские циклы П.И. Чайковского, С.С. Прокофьева. Вступление словно рисует зарождающийся рассвет солнца, флейта-пикколо имитирует пение птички. Приемы развития темы перекликаются с «Рассветом на Москве-реке» М.П. Мусорского в опере «Хованщина»: это вариантная форма, состоящая из различных перегармонизаций, переоркестровки и варьирования темы, выстроенная по принципу крещендирования.

II часть. «Краски Пустыни». Заметными достижениями композитора здесь стали найденные им звукоизобразительные приемы, рисующие пейзажи Аризоны. Оркестровыми средствами композитор создает величественные картины восхода Солнца, словно путник любуется при ярком боковом освещении огромными поверхностями кварцевого песка, которые буквально вспыхивают всеми оттенками золота, создавая зрелище ошеломляющего величия. Поэтические названия частей сюиты перекликаются с названиями живописных картин, написанных художниками того времени. Известно, что в 1921 году Николай Рерих приезжал в эти места для создания своих пейзажей: это разнообразные виды развалин древних пуэбло, теснин каньонов и скал, просторов гористых пустынь в самое разное время суток, вплоть до магии лунной ночи. Форма этой части – репризная с развивающейся серединой. Интонации тритонового лада, вибратон, колокольчики, возгласы засурдиненной трубы создают впечатление сказочности, ирреальной красоты природы.

III часть. «На тропе». Этот раздел наиболее интересен молодой части слушателей, как воплощение шутки, иронии, большей звукоизобразительности, мультипликационности. После эксцентричного вступления солирующей скрипки вступает тема перестука лошадиных или, точнее, ослиных копыт по тропе. Эта тема-рефрен. Движение маленькой лошадки неравномерно: она то пускается вскачь, то бредет медленно и понуро. Вторая тема контрастна, распевна, словно песня погонщика. Эта распевная тема прозвучит в увеличении в коде финальной V части. Форма III части сюиты – двойная трехчастная A-B-A₁-B₁-A₂-B₂.

IV часть. «Закат». Начинает с антифонных перекличек труб, словно зов охотников, сзывающих всех домой. Затем следуют распевные торжественные темы, построенные на нисходящих секундовых секвенционных интонациях, словно рисующих багряный закат Солнца. Когда Солнце клонится к закату, оно высвечивает обращенные к нему части поверхностей стен всеми цветами спектра, создавая сложную игру разноцветного, но исключительно глубокого эффекта, возникающего в достаточно широких и глубоких каньонах Юго-Запада мерцания, в то время как большая часть уходящих в тень поверхностей и объемов погружается в глубокие тона синего и голубого.

V часть. «Ливень». Вступление начинается с «темы погонщика» из третьей части цикла, затем проходит тема из первой части, элементы темы второй части. Таким образом, финал цикла построен на синтетическом материале, в нем подчеркивается тематическое родство всех тем сюиты и подводится итог цикла. Оркестр

и рояль красочно рисуют порывы ветра многочисленными восходящими и нисходящими глиссандо, эффект вспышек молний и громыхание грома создаются барабанами, тарелками. Метрические смещения акцентов создают впечатление создаваемого ливнем хаоса и волнения.

Постепенно природа успокаивается, последние удары грома затихают вдали. Торжество природы и жизни в коде создается темой третьей части, звучащей в увеличении.

Таким образом, в оркестровой музыке Ферде Грофе велика роль звукоизобразительности, с помощью которой композитор добивается большего воздействия на слушателей оркестровыми приемами, красочностью звучания. Кроме того, его музыкальный стиль неразрывно связан с американским фольклором и бытовыми песнями США, следовательно, его можно отнести к композиторам-«американистам».

Характер национального искусства стал складываться и приобретать свои специфические свойства ещё во времена активной деятельности переселенцев из Европы, овладевающих территорией Северной Америки. Музыка выступала в роли одной из форм жизни и сопровождения других ее базовых сфер, тем самым предопределялось масштабное значение данного вида искусства, нередко выступающего в синтезе с другими проявлениями творчества. Но основное назначение симфонической музыки североамериканских композиторов первой половины XX века – это концертное ее предназначение, являющееся неотъемлемой главенствующей частью жизни, контролирующей окружающее пространство этого мира этносов. Таким образом, в процессе складывания музыкального содержания и фиксирования особых признаков произошло становление североамериканской симфонической музыки, впоследствии повлиявшей на профессиональное музыкальное творчество Европы и стран Латинской Америки. Исследование музыкального творчества композиторов США начала XX века показало, что они обозначили пути поиска национальной идентичности и направления профессиональной музыки XX века.

Продолжительный процесс ассимиляции, перекрещивания способствовал созданию новых форм и жанровых разновидностей, прошедших кристаллизацию в композиторском творчестве современности. Художественная практика показала, что даже взаимопроникновение джазовых элементов, пуританских хоралов и афроамериканских госпелов в музыкальной стихии могут быть возвышены до искусства универсального значения гармоническими, полифоническими и оркестровыми средствами европейской музыки. Североамериканская музыка, поначалу с неизбежным отставанием, затем все более сокращая разрыв во времени, повторяла этапы, пройденные европейским искусством.

Наилучшим образом это претворилось в становлении профессиональной композиторской школы США. Характеристика творчества лишь немногих ее композиторов, перечисленных в этом исследовании, только приоткрыла объемность и широту изучаемого явления.

Высокий уровень социализации всегда поддерживался сферой музыкального искусства. Это было частью традиционного мироустройства Северной Америки и сохранило значимость в сложной политической обстановке при коренном переустройстве общества. После завоевательных действий колонистов из Европы, музыка из ритуально-обрядового комплекса перешла в подчинение религиозным догмам. Находясь долгое время в рамках крайне зависимого положения, она основывалась на элементах насаждаемой культуры, и ее облик складывался по чужеродным законам, из заимствованных средств выразительности. По мере проникновения и осваивания высококультурных образцов и динамики таких факторов, как открытость, наличие установок на преемственность и положительный результат трансформации различных культурных ценностей, произошел подъем уровня культуры и профессионализация её музыкальной области. Усилился образовательный компонент, начавший корректировать расслоение культового и светского пласта, массовости и авторства. Естественным образом индивидуализировалось творчество, постепенно набирающее силу самостоя-

тельности взглядов и независимости в выборе направления. Это стало предпосылками к образованию композиторской школы.

К высшим образцам музыкальное искусство США пришло в творчестве композиторов XX века С. Барбера, Л. Андерсона, М. Гулда, Ф. Грофе. Они реализовали потенциал различных традиций (фольклорных, джазовых, неоромантических) средствами современного музыкального языка. Масштабом идей и концепций они расширили грани североамериканского искусства, завоевав мировое признание своего таланта и профессионализма национальной школы.

С. Барбер в своем творчестве развил традиции американской школы, основанные на обращении к народным массам, самобытности и свободе выражения мыслей. Он явился новатором, внесшим в «моду» исполнения американской музыки, свое – искреннее и настоящее искусство, совершенно не похожее на других. И это то, что делает его непохожим на других композиторов.

За его богатую палитру мелодий, за изысканный, пульсирующий ритм, он очень любим скрипачами, его часто исполняют на концертах, как зарубежными исполнителями, так и русскими музыкантами. Но, чтобы понять идейно-художественное содержание концерта, нужно каждый раз пытаться возвратиться в то время, когда он был написан, и размышлять о тех событиях в жизни народа, которые вдохновили композитора на создание этого шедевра.

Лерой Андерсон – композитор, чей стиль мы определили как «неоромантический». Тематизм его фортепианного концерта in C построен на романтической образности, мелодике, классической гармонии. Между тем ритмические особенности финала концерта: синкопированный ритм, выступающий знаком-обобщением жанра народного танца в мажорном пентатоническом ладу, говорит о принципе музыкального мышления композитора – полистилистика. Фортепианные приемы игры в концерте: токкатность (в разработке и коде I части), острый ритм, переброски регистров, шутка, гротеск, фанфарность – напоминают фортепианный стиль раннего С.С. Прокофьева.

Сочинения Мортон Гулда (балеты, оркестровые произведения, некоторые пьесы для фортепиано) содержат популярные американские музыкальные темы, что позволяет его также отнести к композиторам-«американистам». По сравнению с Лероем Андерсоном, у Мортон Гулда более «свободный» стиль, так как в его творчестве присутствуют экспериментальные идеи внедрения новых тембров, сочетания различных стилей.

Ферде Грофе, его стиль неразрывно связан с американским фольклором и бытовыми песнями США, следовательно, его также можно отнести к композиторам-«американистам».

Таким образом, компаративный анализ оркестровой музыки избранных нами для исследования североамериканских композиторов показал, что в ней много общего: опора на классическое формообразование, ладовую систему, приемы развития тематического материала. В произведениях есть место полистилистика, характерной особенностью музыки XX века, проявляющейся через внедрение джазовых ритмов, созвучий, кое-где с опорой на народный американский бытовой фольклор.

Цель работы – выявить стилевые особенности и главенствующие направления в симфонической музыке композиторов североамериканской школы в XX веке на основе анализа оркестровой музыки – выполнена.

Литература

1. Конен В.Дж. Пути американской музыки: Очерки по истории муз. культуры США. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1965. 524 с.
2. Сигида С.Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 2012. 58 с.

3. Переверзева М.В. Музыка США: в поисках национального стиля (к 120-летию А. Копланда) // США и Канада: экономика, политика, культура. 2019. Т. 49. № 8. С. 107–122.
4. Музыкальная культура США XX века / Л.О. Акопян, Е.А. Изотова, О.В. Комарницкая [и др.]. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. 480 с.
5. Василенко А.А. Малоизвестные страницы первого европейского авангарда: скрипичная соната № 1 Дж. Антейла в контексте времени // Манускрипт. 2018. № 11–1 (97). С. 138–143.
6. Вовчук А. «Интегралы» Эдгара Вареза – глазами Джона Строна (американский исследователь об американском композиторе) // *Musiqi Dünyası*. 2010. № 3 (44). С. 64–67.
7. Возилова Е.А. Зарождение и развитие американо-российских отношений в области музыкальной культуры во второй половине XIX – начале XX в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 7–2 (69). С. 33–36.
8. Гудожникова О.Н., Жиенова А.С. Самюэль Барбер: особенности творческого стиля на примере концерта для скрипки с оркестром соль мажор // Вестник Магнитогорской консерватории. 2019. № 2. С. 56–60.
9. Кисеева Е.В., Кисеев В.Ю. Традиции музыкального авангарда в оперном творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4 (37). С. 34–41.
10. Кром А.Е. Американская музыка XX века. Нижний Новгород, 2012. 52 с.
11. Максимова А.С. Формирование второго центра западной музыки в США // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4 (21). С. 132–137.
12. Кряжева И.А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: автореф. дис. ...д-ра искусствоведения. М., 2007. 293 с.
13. Кинжалов Р.В. Искусство древней Америки. М.: Искусство, 1962. 239 с.

Polystylistics in Orchestral Music of North American Composers of the Early 20th Century.

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 4 (87), 19–28.
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-4-19-28

Oxana N. Beznisko, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: hart-77@mail.ru

Jesika A. Krbashyan, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: djessika_evans@mail.ru

Keywords: polystylistics, orchestral music, North American composers, Samuel Barber, Leroy Anderson, Ferde Grofé, Morton Gould.

The highest examples of US musical art came in the work of 20th century composers S. Barber, L. Anderson, M. Gould, F. Grofé. They realized the potential of various traditions (folklore, jazz, neo-romantic) through the means of the modern musical language. They expanded the facets of North American art with the scale of ideas and concepts, gaining global recognition for their talent and professionalism of the national school. S. Barber in his work developed the traditions of American creativity, based on the appeal to the masses, identity and freedom of expression of thoughts. He was an innovator who brought performances of American music to the “fashion”. His own art is sincere and real, completely different from others. And that’s what makes him unlike other composers. Leroy Anderson is a composer whose style we defined as “neo-romantic”. The thematism of his piano concerto in C is built on romantic imagery, melodics, classical harmony. Meanwhile, the rhythmic features of the concert finale: a syncopated rhythm that acts as a generalization sign of the folk dance genre in a major pentatonic fret speaks of the composer’s principle of musical thinking – polystylistics. Piano techniques of playing

in a concert: toccacity (in development and code of the first part), sharp rhythm, transfer of registers, joke, grotesque, fanfare resemble the piano style of early S.S. Prokofiev. Morton Gould's compositions (ballets, orchestral works, some pieces for piano) contain popular American musical themes, which allows him to also be attributed to “Americanist” composers. Compared to Leroy Anderson, Morton Gould has a more “free” style, since in his work there are experimental ideas for the introduction of new timbres, a combination of different styles. Ferde Grofe's style is inextricably linked to folklore and everyday songs of the United States, therefore, he can also be attributed to “Americanist” composers. Thus, a comparative analysis of the orchestral music of our chosen North American composers for research showed that it has a lot in common: reliance on classical formation, a fret system, techniques for developing thematic material. In the works there is a place for polystilistics, a characteristic feature of music of the 20th century, manifested through the introduction of jazz rhythms, consonances, in some places based on folk American everyday folklore.

References

1. Conen, W.J. (1965) *Puti amerikanskoy muzyki: Ocherki po istorii muz. kul'tury SShA* [Ways of American Music: Essays on the History of Muses. cultures of the United States]. Moscow: Muzyka.
2. Sigida, S.Yu. (2012) *Muzykal'naya kul'tura SShA kontsa XVIII – pervoy poloviny XX veka. Stanovlenie natsional'noy identichnosti* [Music culture of the USA of the late XVIII – first half of the XX century. The Formation of a National Identity]. Abstract of Art History Doctor Diss. Moscow.
3. Pereverzeva, M.V. (2019) Music of the USA: in search of national style (to A. Koplant's 120 anniversary). *SShA i Kanada: ekonomika, politika, kul'tura – USA and Canada: Economics, Politics, Culture*. 8. pp. 107-122.
4. Hakobyan, L.O., Izotova, E.A., Komarnitskaya, O.V. and others (2007) *Muzykal'naya kultura SShA XX veka* [Musical culture of the USA of the twentieth century]. Moscow: Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky.
5. Vasilenko, A.A. (2018) Little-known pages of the first European avant-garde: violin sonata No. 1 by J. Anteil in the context of time. *Manuskript – Manuscript*. 11–1 (97). pp. 138–143.
6. Vovchuk, A. (2010) Edgar Varese's “Integrals” – through the eyes of John Stron (American researcher on the American composer)]. *Musiqi Dunyasi – Musiqi D'nyasi*. 3 (44). pp. 64–67.
7. Vozilova, E.A. (2016) The emergence and development of American-Russian relations in the field of musical culture in the second half of the XIX – early XX centuries. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and art Criticism. Questions of Theory and Practice*. 7–2 (69). pp. 33–36.
8. Gudozhnikova, O.N., Zhienova, A.S. (2019) Samuel Barber: features of creative style on the example of a concert for violin and orchestra in G major. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii – Bulletin of the Magnitogorsk Conservatory*. 2. pp. 56–60.
9. Kiseeva, E.V., Kiseev, V.Yu. (2019) Traditions of the musical avant-garde in the opera work of modern American composers. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South Russian Musical Anthology*. 4 (37). pp. 34–41.
10. Krom, A.E. (2012) *Amerikanskaya muzyka XX veka* [American music of the twentieth century]. Nizhny Novgorod. 52 p.
11. Maksimova, A.S. (2015) Formation of the second center of Western music in the USA. *Problemy muzykal'noy nauki – Problems of Musical Science*. 4 (21). pp. 132-137.

12. Kryazheva, I.A. (2007) *Muzyka Ispanii i Latinskoj Ameriki*. Istoricheskie ocherki [Music of Spain and Latin America. Historical essays]. Abstract of Art Criticism Doctor. Diss. Moscow.

13. Kinzhalov, R.V. (1962) *Iskusstvo drevnej Ameriki* [Art of Ancient America]. Moscow: Art.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-4-28-35

С.Н. Герасимова

ОБРАЗ РЫЦАРЯ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.К. МЕТНЕРА

Программность музыки Н.К. Метнера является неотъемлемой частью стиля композитора. Статья посвящена воплощению образа рыцаря в фортепианных сочинениях русского композитора. На основе анализа нотного текста доказываемость общность музыкальных средств выразительности, характерных для выбранных пьес. Приводятся примеры полифонической разработки тематического материала как одного из главных творческих методов композитора. Рассматривается бытование выбранных пьес в концертном репертуаре пианистов.

Ключевые слова: программность, образ рыцаря, сказка для фортепиано, Н.К. Метнер, контрапункт.

Программность, столь характерная для фортепианных сочинений русского композитора Н.К. Метнера, проявляется в его творчестве с первых опусов. Круг образов в его миниатюрах необыкновенно широк – от светлых, радостно-ликующих до фантастических и трагических. В полной мере тяга композитора к программности раскрывается в жанре сказки. Этому жанру Н.К. Метнер – «крупнейший фортепианный сказочник в русской и мировой инструментальной музыке» [1. С. 265] – оставался верен на протяжении всего творческого пути. В сказках встречаются эпитафии из литературных сочинений А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева и У. Шекспира, фантастические образы – «Волшебная скрипка», «Леший», национальный колорит особо слышен в «Русской сказке» и в Шести сказках ор. 51, посвященных Золушке и Иванушке-дурачку. Целую группу пьес можно отнести к сказкам-портретам – «Песнь Офелии», «Нищий», «Шарманщик». К этой же группе можно отнести пьесы, в которых Метнер обращается к теме рыцарства.

Образ рыцаря трижды появляется в фортепианном творчестве Н.К. Метнера. Помимо сказки e-moll ор. 14 № 2 «Марш паладина» композитором написана сказка d-moll ор. 34 № 4 с эпитафией из стихотворения А.С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» и пьеса для двух фортепиано c-moll ор. 58 № 2 «Странствующий рыцарь». Все три сочинения различны по тематизму и характеристике образа рыцаря, но каждый раз это герой не романтический, а драматический, погруженный в себя.

Сказка e-moll ор. 14 № 2 фигурирует под разными названиями. Это связано с тем, что композитор изначально давал сказкам программные подзаголовки на немецком языке. Следовательно, издатели публиковали пьесы со своим вариантом перевода названия. В воспоминаниях о совместных концертах в Лондоне Т. Макушина пишет об авторском исполнении «Марша паладина». Такое название закрепилось в англоязычных источниках – программах концертов, публикациях, звукозаписях.

Е.Б. Долинская в своих работах, изданных в 1966 г. и 2013 г., анализирует эту пьесу под названием «Рыцарское шествие», но в последней – книге «Николай Метнер» 2013 года – в приложении дается название «Шествие рыцарей». Под этим же названием сказка вошла в первый том собрания сочинений, выпущенный издательством «Музгиз» в 1959 г.