

Министерство культуры Российской Федерации
ФГОУ ВПО «Красноярская государственная академия музыки и театра»
Кафедра истории музыки

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой
истории музыки
Л. В. Гаврилова

«___» _____ 20__ г.

Пятакова Алена Николаевна

Симфоническое творчество

Вячеслава Овчинникова

Квалификационная (дипломная) работа

Научный руководитель
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
И. В. Ефимова

Красноярск, 2010

Содержание

Введение	3-12
Глава 1. Одночастные симфонические произведения	13-38
Глава 2. Циклические симфонические произведения	39-89
Заключение	90-103
Литература	104-111

www.vyacheslavovshinnikov.ru

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа посвящена нашему современнику – Вячеславу Александровичу Овчинникову. Она представляет собой первое и пока единственное монографическое исследование творчества этого композитора. Насколько нам известно, работ такого рода, хотя бы в рамках научной статьи или очерка, до настоящего времени еще не было, если не считать статьи Л. Петрушанской – статьи биографического содержания (см.: [68, с. 100-114]). Даже среди публикаций в журнале «Музыкальная академия» («Советская музыка»), одна из важнейших задач которого – регулярное освещение современного музыкального процесса, нам удалось обнаружить всего лишь два критических отзыва на авторские концерты Вячеслава Овчинникова, причем речь шла о качестве исполнения, но не об исполненной музыке как таковой (см.: [1, с. 28-29], [34, с. 69-71]). Наряду с этими заметками можно указать также на небольшое количество материалов публицистического характера, в том числе – интервью с композитором (см.: [20, с. 153-155], [23, с. 21-27], [24], [33], [35, с. 5], [45, с. 10], [48, с. 22], [56], [60, с. 27], [61, с. 72-75], [62, с. 97-101], [63, с. 6], [64, с. 7], [65], [76, с. 6], [94, с. 5], [95]). Особо выделим беллетристический очерк, написанный мастерской рукой писательницы и журналистки Елены Черниковой – племянницы В. Овчинникова (см.: [91, с. 138-146]). Этим исчерпывается литература по теме предпринятой нами работы.

Таким образом, приходится признать, что музыка Овчинникова по каким-то причинам оказалась вне поля зрения отечественной музыкальной науки¹. Это особенно заметно на фоне обширной литературы о творчестве других композиторов того же поколения (А. Петров, Э. Артемьев, Р. Щедрин, Б. Тищенко, А. Караманов, А. Шнитке), хотя, разумеется, не количеством публикаций определяется ценность вклада того или иного художника в мировую культуру.

Вячеслав Овчинников – выдающийся композитор и дирижер, общественный деятель – личность необыкновенная. Этот человек при первой

¹ За рубежом, вероятно, тоже, насколько можно судить по информации из интернета (точнее – по отсутствию интересующей нас информации).

же встрече покоряет духовной энергией и неисчерпаемым обаянием. Он не приемлет фальши и умеет различить её под любой маской. Его убеждения незыблемы и сила их такова, что игнорировать их, даже не разделяя, невозможно.

Вячеслав Овчинников – человек потрясающей работоспособности, предельно критичный и требовательный – прежде всего, по отношению к себе самому, о чем говорит его кропотливая работа над своими произведениями, зачастую растягивающаяся на годы, а то и на десятилетия. В своих воспоминаниях о совместной работе над фильмом «Война и мир» С. Бондарчук характеризует Вячеслава Овчинникова как «необыкновенно талантливого музыканта и композитора, <в котором> удивительным образом сочетаются наивность и самоуверенность, житейская безалаберность и творческая дисциплина. Но над всеми делами и заботами стоит адская работоспособность и неиссякаемая жажда творить, писать, дирижировать. В этом своем желании он поистине неистов... Вячеслав Овчинников ради дела пренебрегал всем: отдыхом, встречами с друзьями, сном. Он покорила меня своей фанатичной привязанностью и любовью к искусству. Он сам дирижирует оркестром, и его требовательность была просто фантастической» (цит. по: [12, 85-86]). К этому можно было бы добавить, что главное свойство личности «неистового Вячеслава» – это, пожалуй, неиссякаемость творческой энергии; свойство, вероятно, врожденное, но и культивируемое.

Исключительная музыкальная одаренность будущего композитора поначалу была подмечена и поддержана матерью – самой красивой женщиной, по словам её сына (впрочем, так считали многие). С пятью классами образования, она, тем не менее, была очень образованным человеком, страстно влюбленным в искусство, и знала «литературу, музыку, родной язык так, как не все академики знают» (цит. по: [91, с. 145]). Она первая пробудила в своих детях любовь к музыке, и не удивительно, что её сын стал сочинять музыку в раннем детстве, которое пришлось на тяжелое военное время, проведенное в эвакуации на Дальнем Востоке (в Николаевске-на-Амуре). Об этом времени в памяти композитора сохранились яркие

воспоминания. «Я начал сочинять очень рано, когда еще нот не знал. Я сам себе ноты придумывал. “Большой вальс” смотрели по сто раз с мамой. Я и сейчас не могу без слез смотреть этот фильм: очень красиво он сделан. Мы с мамочкой сидим в пустом зале; папа воюет, а мы сидим. Я горячо уверяю её, что стану гениальным композитором. Она верит, но не может не плакать: ведь школы закрыты, и скрипки у меня нет. Но я нашел замену: играл на дранках или скалках. В 9 лет я впервые записал свою музыку, первые три произведения: “Грезы”, “Маленький вальс”, “Мазурку” – ту самую, которой начинается 3-я серия “Войны и мира”» (цит. по устному интервью, данному композитором автору настоящей работы). В свои 11 (12?) лет юный музыкант уже написал балет «Дюймовочка», переработанный позже во Вторую сюиту для симфонического оркестра.

Эти воспоминания – не бахвальство. Действительно, с самого раннего детства Вячеслав Овчинников заявил о себе как о гениально одаренном музыканте, легко и быстро овладевшем игрой на скрипке и на рояле, впервые ставшем за дирижерский пульт еще в десятилетнем возрасте (см. об этом: [61, с. 72-75]), – музыканте с врожденным, «необыкновенным слухом и памятью» (см.: [94, с. 5]). Недаром о его уникальных способностях ходили «легенды в консерватории» (И. Шпиллер). По мнению Т. Хренникова, у которого заканчивал консерваторию композитор (начинал в классе С. Богатырева), Овчинников – «один из талантливейших советских композиторов... но и как дирижер он проявил себя ярко и убедительно. Его концерты, когда он дирижирует, привлекают внимание любителей музыкального искусства, залы на его концертах полны, у него дирижерский, исполнительский темперамент, который захватывает аудиторию» (цит. по: [68, с. 107]). Дирижерский талант и мастерство Вячеслава Александровича получили восторженную оценку за рубежом. В частности, японские критики писали: «Взошла новая звезда – Вячеслав Овчинников. Исполнение демонстрирует неукротимую жизненную мощь его таланта, которая не может оставить равнодушным слушателя. Это как взрыв энергии, ошеломляющий шквал музыки, ощущаешь величие без мелочей... Мощь, жизненность, одухотворенность – это хочется отметить

особо. У Овчинникова выдающийся талант управлять оркестром, он удивительно тонко чувствует каждый инструмент...» (цит. по: [62, с. 98]).

Становлению Овчинникова как личности и как композитора немало способствовало тесное общение со многими выдающимися деятелями русской культуры. Среди них – дирижеры А. Гаук и А. Жюрайтис, священник В. Шпиллер (отец Ивана Шпиллера), режиссер С. Бондарчук, профессор Московской консерватории С. Богатырев и композитор Т. Хренников; семьи академика Н. Зелинского и художника И. Глазунова, семьи Михалковых и Кончаловских, с которыми у Вячеслава Александровича сложились близкие, почти родственные отношения (Наталью Петровну Кончаловскую он называет своей «второй мамой»). В восприятии А. Кончаловского, «Слава – человек огромного таланта. Его музыка к фильмам пронзительна наотмашь. Он вообще романтический художник – редкое для нашего времени качество. У него нет заимствований у какого-либо стиля, он весь соткан из русской и европейской культуры... Мировая культура себя обкрадывает, недооценивая музыку замечательного Славы Овчинникова...» (цит. по: [46, с. 105]). Особо отметим влияние художников Ильи и Нины Глазуновых. И. С. Глазунов в своей книге «Россия распятая» вспоминает: «От композитора Шебалина, портрет которого я писал, я впервые услышал о Славе, тогда еще подающем великие надежды студенте консерватории, которой считался смелым новатором-авангардистом. Первые впечатления от знакомства: талантлив, красив, напорист и умен, лукавые глаза, пышная шевелюра. Он чем-то неуловимо мне напоминает портрет молодого Бетховена... Я был крайне удивлен, что мой новый друг не был в Петербурге, не видел Эрмитажа и Русского музея. И Нина², обладавшая великим даром зажигать сердца людей, старалась раскрыть Овчинникову, что такое “душа Петербурга” – столицы русской и европейской культуры» (цит. по: [28, с. 1208-1209]). Вспоминая совместные поездки по городам России, художник отмечает: «По дороге в Ростов Великий мы останавливается, как правило, в Троице-Сергеевой лавре, молитвенно чтя память преподобного Сергия Радонежского» [там же]. С

² Жена художника, в девичестве – Бенуа.

чувством сердечной признательности вспоминает об этом и композитор: «В поездках по разным городам Илья открывал мне Россию с той стороны, с которой я её не знал, приобщал к иконе, к которой я отношусь как к ритуальной вещи, а не как к произведению живописи. И я, подобно многим другим, воспринимал его <И. Глазунова> как своего наставника...» (цит. по: [61, с. 73]).

«Уже в 1996 году, – пишет Глазунов, – Слава, улыбаясь своей коварно-иронической улыбкой, заявил: “Я всегда буду благодарен тебе и Нине, что вы вырвали меня из объятий сатаны. Ведь когда мы с тобой познакомились, я увлекался додекафонией, авангардной музыкой. Что было бы со мной?”» (цит. по: [61, с. 73]). Вместе с Ильей Сергеевичем и другими выдающимися деятелями науки и культуры Вячеслав Овчинников включился в «битву» за сохранение подлинного исторического облика Москвы и за восстановление храма Христа Спасителя. Об этом времени читаем в одном из интервью композитора: «В ту пору, когда я уже был членом совета при ГлавАПУ, вместе с режиссером Юрием Белянкиным приступил к работе над юбилейным фильмом о писателе Леониде Леонове, к которому я писал музыку. И когда она была написана, а Георгий Свиридов восторженно отозвался о ней, мне открылись дополнительные возможности заглядывать в спецхран Гостелерадио. И однажды, работая там, набрел на кадры, зафиксировавшие процесс разрушения храма Христа Спасителя. В частности, было видно, как Каганович держал ручку рубильника взрывного устройства, при этом губы его шевелились. Внушил Белянкину мысль, что эти кадры нужно включить в фильм, поскольку в нем Леонид Леонов гневно говорил о разрушении Москвы, и они могли служить тому прекрасным подтверждением. Тем более что тот хроникальный материал никогда ранее не использовался. Но при просмотре фильма руководством Гостелерадио обнаруженные мною кадры вызвали переполох, и фильм был отправлен на полку, где пролежал целых 10 лет до следующего юбилея Леонова. Теперь те кадры мы часто видим в разных телевизионных программах, но кроме кадров с Кагановичем. А первыми людьми, которым я показал обнаруженную хронику, были Илья и

Нина Глазуновы, которые потом стали продвигать эту киноинформацию по общественным кругам, чтобы наглядно продемонстрировать суть деяний «реконструкторов» Москвы. Но тогда, смотря со мной и Ю. Белянкиным кадры хроники, они были ошеломлены. И Нина, крестясь, твердила сокрушенно: “Боже, не ведают, что творят; не ведают, что творят”. Увы, те, кто это творил, всё прекрасно ведали» [там же].

Нелегко выразить словами то впечатление, которое производит музыка Овчинникова буквально с первого прослушивания. Необъяснимым образом она вызывает в душе страдание и одновременно – восторг; она будоражит и увлекает, отрешая от житейской суеты; она заключает в себе некую животворную силу, и может быть, поэтому общение с ней ощущается как сопричастие к святыне. Описать воздействие музыки Овчинникова можно было бы словами Льва Толстого, заимствованными из его великого романа. Приведем здесь два фрагмента из второго тома «Войны и мира», где речь идет именно о чудодейственной силе музыки. Первый – это возвращение Николая Ростова домой после проигрыша им большой суммы денег Долохову; второй – праздничный, новогодний обед в доме Ростовых, на который был приглашен князь Андрей. «“Что ж это такое?” – подумал Николай, услышав её голос и широко раскрывая глаза, – “Что с ней сделалось? Как она поет нынче?” – подумал он. И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и всё в мире сделалось разделенным на три темпа: “Oh mio crudele affetto... [О, моя жестокая любовь...] Раз, два, три... раз, два... три... раз... Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз. Эх, жизнь наша дурацкая!” – думал Николай. – “Всё это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь, – всё это вздор... а вот оно настоящее... Ну, Наташа, ну голубчик! Ну матушка!... Как она этот si возьмет... Взяла? Слава Богу!” – И он, сам не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот si, взял втору в терцию высокой ноты. – “Боже мой! как хорошо! Неужели это я взял? Как счастливо!” – подумал он.

О, как задрожала эта терция и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире, и выше всего в

мире. Какие тут проигрыши, и Долоховы, и честное слово!.. Всё вздор! Можно зарезать, украсть, и всё-таки быть счастливым...».

Напомним другой фрагмент: «После обеда Наташа, по просьбе князя Андрея, пошла к клавикордам и стала петь. Князь Андрей стоял у окна, разговаривая с дамами, и слушал её. В середине фразы князь Андрей замолчал и почувствовал неожиданно, что к его горлу подступают слезы, возможность которых он не знал за собой. Он посмотрел на поющую Наташу, и в душе его произошло что-то новое и счастливое. Он был счастлив, и ему вместе с тем было грустно. Ему решительно не о чем было плакать, но он готов был плакать. О чем? О прежней любви? О маленькой княгине? О своих разочарованиях?.. О своих надеждах на будущее?.. Да и нет. Главное, о чем ему хотелось плакать, была живо сознанная им странная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем он был сам и даже была она. Эта противоположность томила и радовала его во время её пения. <...>

Князь Андрей поздно вечером уехал от Ростовых. Он лег спать по привычке ложиться, но увидел скоро, что он не может спать. Он то, зажегши свечку, сидел в постели, то вставал, то опять ложился, нисколько не тяготясь бессонницей: так радостно и ново ему было на душе, как будто он из душной комнаты вышел на вольный свет Божий. Ему и в голову не приходило, чтоб он был влюблен в Ростову; он не думал о ней; он только воображал её себе, и вследствие этого вся жизнь его представлялась ему в новом свете. “Из чего я бьюсь, из чего я хлопчу в этой узкой, замкнутой рамке, когда жизнь, вся жизнь со всеми её радостями открыта мне?” – говорил он себе. И он в первый раз после долгого времени стал делать счастливые планы на будущее. <...> “Мне надо пользоваться своей свободой, пока так много в себе чувствую силы в молодости, – говорил он сам себе. – Пьер был прав, говоря, что надо верить в возможность счастья, чтобы быть счастливым, и я теперь верю в него. Оставим мертвым хоронить мертвых, а пока жив, надо жить и быть счастливым”, – думал он».

Чарующая сила воздействия музыки Овчинникова кроется, быть может, в том своеобразном свойстве его души, которое определяется парадоксальным сочетанием пламенного сердца и «ледяного» разума – свойстве, нашедшем совершеннейшее словесное выражение в метафоре, удачно найденной Е. Черниковой: «глаз урагана – это цилиндрическая область покоя и света внутри бушующей стихии. Состав ураганного “глаза” – полная сдержанность, спокойно прекрасная, солнечно ослепительная, но всё это только внутри цилиндра, бешено вращающего мегатонные массы воды и ветра вокруг себя».

Переводить разговор о музыке Вячеслава Овчинникова в плоскость музыковедения, в область научных понятий и формулировок – занятие не из легких. Однако сделать это необходимо. И не только для того, чтобы «восполнить пробел» в хронике современной музыкальной жизни (таких пробелов множество); не только для того, чтобы разорвать глухую завесу молчания, на протяжении нескольких десятилетий окутывающую музыку Вячеслава Овчинникова и отлучающую от неё тех, кто мог бы и хотел бы её исполнять и слушать; не только для того, чтобы показать, что далеко не все явления в современном искусстве можно втиснуть в прокрустово ложе постмодернизма и что есть (как и всегда были) художники, неподвластные диктату моды, «направлениям», конъюнктуры и в своем творчестве неуклонно следующие пушкинскому девизу:

... Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Вячеслав Овчинников – из их числа. Вопреки лукавому духу времени, в котором ему суждено было жить, он не желает измерять ценности в ценах,

диктуемых ярмаркой тщеславия; он не марширует в ногу с передовыми деятелями современного искусства; он не боится прослыть отсталым традиционалистом и не стыдится уз кровного родства, связывающих его творчество с культурой своего народа, – уз, которые и образуют то, что называется традицией.

Для того чтобы понять, каким именно образом осуществляется эта живая связь музыки, созданной нашим современником, с классическим наследием русской музыкальной культуры, и предпринимается, главным образом, данная работа.

Овчинниковым написано множество произведений в самых различных жанрах. Это – опера и балеты, симфонические циклы и одночастные симфонические пьесы, камерно-инструментальные и концертные, хоровые и вокальные произведения. Из них в дипломной работе рассматриваются только симфонические произведения, – потому, во-первых, что музыкальное мышление Вячеслава Овчинникова – это мышление композитора-симфониста; а во-вторых, – потому, что в настоящее время автор данной работы располагает и нотами и аудиозаписями преимущественно симфонических произведений³.

Главная задача основной, аналитической, части дипломной работы заключается в том, чтобы составить, хотя бы в самых общих чертах, более-менее целостное представление о своеобразии авторского стиля Вячеслава Овчинникова и, одновременно, уяснить, по мере возможности, национальную составляющую этого стиля.

³ Довольно большая часть музыки, созданной Вячеславом Овчинниковым, остается неопубликованной, и многие его сочинения (в том числе, опера и балет «Песнь песней») еще ни разу не исполнялись.

ГЛАВА 1

Одночастные симфонические произведения

Рассматриваемые в данной главе произведения разнообразны в жанровом отношении. Они сгруппированы нами определенным образом. Так, к первой группе отнесены поэма «Фестиваль», увертюра «Русский праздник» и картина «Ярмарка», тематизм которых отмечен ярко выраженной национальной характерностью. Их также объединяет радостно-приподнятое, праздничное настроение. Ко второй группе отнесены романтические по образному строю «Пьеса памяти Равеля» и «Вальс-поэма». К этой группе отчасти примыкает «Элегия памяти Рахманинова», однако она рассматривается отдельно в силу жанрового своеобразия – это вокально-симфоническое произведение, в отличие от других, чисто инструментальных.

Общее свойство всех одночастных произведений – программность, в своих русских истоках восходящая к глинкинским увертюрам и «Вальсу-фантазии», т. е. программность обобщенного типа, для которой характерно

«сочетание идейной обобщенности целого с конкретностью отдельного образа» (цит. по: [92, с. 395]).

Создание симфонической поэмы «Фестиваль»⁴ было приурочено к VI Московскому всемирному фестивалю молодежи и студентов 1957 года. Это произведение, по условиям конкурсного отбора, должно было представлять собой своего рода приветствие на «языках» музыкальной культуры разных народов. Поэтому музыкально-тематическую основу поэмы образуют характернейшие, легко узнаваемые ритмические и мелодические элементы европейской, латиноамериканской и русской музыки.

Одночастная форма поэмы складывается из поочередно сменяющих друг друга эпизодов, что, с одной стороны, придает ей калейдоскопичность и некоторое сходство с сюитой. С другой стороны, в ней есть черты таких четко структурированных музыкальных форм, как трехчастная репризная со вступлением и кодой, и рондальная, где в качестве рефрена выступает одна и та же, неоднократно возвращающаяся тема в характере тарантеллы.

Таким образом, своеобразие формы «Фестиваля» заключается в парадоксальном «сочетании несочетаемого» – стихийности и упорядоченности, прихотливой импровизационности и рациональной выверенности.

Вступление открывается тихим, как бы издалека нарастающим гулом литавр на длительной педали контрабасов и виолончелей. На этом фоне у туб, тромбонов, а затем и труб с валторнами проступают призывные, пунктирно заостренные интонации. Таковы основные элементы «зачина», которые многообразно обыгрываются. Вместе с тем, в границах вступления выделяются два построения, выполняющих тематическую функцию. В основе первого их них лежит секундовый пунктирный мотив, из которого разрастается мелодия, построенная на однообразном многократном повторении «ядра» и его ритмическом диминуировании у альтов, скрипок, тромбонов и деревянных духовых. Этот же мотив ляжет в основу первой и второй тем поэмы:

⁴ Это произведение композитор посвятил своим родителям.

Пример 1

The musical score for Example 1 consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in common time (C) and features a complex melodic line in the upper strings, with dynamic markings like 'ff' and 'p'. The score is divided into four measures, with some notes marked with 'dr' and 'p'.

Начальным импульсом второго тематического построения из Вступления является секстовый мотив, из которого вырастает краткая, но выразительная мелодия (у струнных, за исключением контрабасов; гобоев и флейты пикколо):

Пример 2

The musical score for Example 2 consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in common time (C) and features a melodic line in the upper strings, with dynamic markings like 'ff' and 'p'. The score is divided into four measures, with some notes marked with 'dr' and 'p'.

Один из характерных оборотов этой мелодии прозвучит сначала в связке-переходе к общей репризе, а затем «развернется» полноценной темой в коде, благодаря чему образуется интонационная арка, скрепляющая форму целого.

Первый раздел трехчастной формы включает и экспонирование и развитие двух тем и их последующий синтез.

Первая, танцевальная тема – светлая, радостная по настроению. Её жанровым прототипом является тарантелла с характерным для неё размером 12/8 в триольной группировке восьмыми, подвижным, стремительным темпом, повторностью структуры, проявляющейся как на уровне мелодическом – повтор одного и того же мотива, так и на уровне синтаксическом (структура $aa_1 bb_1$). Особую заостренность мелодическому рисунку этой темы, исполняемой кларнетом соло, придает подчеркивание каждой доли такта трелями и форшлагами:

Пример 3



Вторая тема, в отличие от первой, – кантиленного склада. Она сплетается из секундово-терцовых мотивов, «играющих» различными ладовыми оттенками (чередование натуральной и альтерированной повышенной II ступени Ре мажора). Подобная «игра» красок в сочетании с неторопливым темпом и прозрачной оркестровкой (мелодический рельеф интонируется виолончелями, альтами, скрипками и, как дымкой, окутывается воздушными пассажами арфы, а затем фортепиано и флейт), придает теме блюзовый оттенок:

Пример 4

Meno mosso $\text{♩} = 120$

Arpe

V-ni I

V-ni II

V-le

V-li

C-si

Средний раздел начинается также с «гарантеллы», которая, однако, звучит не полностью, переходя в небольшую связку, подводящую к следующей, третьей теме. Она выделяется среди других тем ярко выраженной инструментальной природой мелодии с резко очерченным волнообразным рисунком. Её пламенно-темпераментный характер, подчеркнутый синкопированной ритмоформулой у контрабасов, виолончелей, труб и фаготов, выдаёт её латиноамериканское происхождение:

Пример 5

V-ni I

V-ni II

V-le

V-li

C-si

Сменяющая её четвертая тема отличается напевностью и плавностью мелодического рисунка, в котором особенно выделяется терцовый мотив. Своим «женственным» характером она сближается с «блюзовой» (второй)

темой. Но «изюминка» этой темы – страстный ритм румбы, который «отбивают» низкие струнные и валторны:

Пример 6

The musical score for Example 6 is written for a woodwind and string ensemble. It consists of seven staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), and Cello/Double Bass (Cb.). The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern characteristic of rumba. The woodwinds play a melodic line with a strong rhythmic pulse, while the strings provide a steady accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

Пятая тема – самая краткая – отдаленно напоминает песню «Вдоль по Питерской»⁵ и воспринимается как знак русской культуры. Собственно мелодия появляется не сразу. Она предваряется плясовой ритмоформулой у деревянных духовых, в сопровождении «балалаечных» переборов арпеджиато у фортепиано:

Пример 7

The musical score for Example 7 is written for a woodwind and string ensemble. It consists of five staves: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), and Trumpet (Tr.). The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern characteristic of rumba. The woodwinds play a melodic line with a strong rhythmic pulse, while the strings provide a steady accompaniment. Dynamics include *mp*.

Средний раздел поэмы замыкается вальсовой темой, звучащей камерно в исполнении только струнной группы. Она выступает символом европейской

⁵ Она же будет использована композитором в симфонической картине «Ярмарка».

культуры. Её мелодия выразительна, её рисунок изящен и пластичен; фактура – «поющая», насыщенная множеством подголосков и терцовыми дублировками мелодии; громкостная динамика тонко градуирована:

Пример 8

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (V-n I), Violin II (V-n II), Viola (V-la), Violoncello (V-cl), and Contrabasso (C-b). The score is in 3/4 time and marked 'Tempo di Valze a. 92'. The dynamics range from *ppp* to *mf*. The Violin I part features a melodic line with many grace notes and slurs. The Viola and Violoncello parts have a more rhythmic, accompanimental role. The Contrabasso part is mostly bass notes. The score is divided into four measures, with dynamic markings changing frequently.

Реприза формы сокращена – в ней представлена только тема «тарантеллы» с незначительными изменениями в оркестровке. Кода по тематическому материалу подобна вступлению. Однако в ней появляется и относительно новая музыкальная мысль («вырастающая» из первого тематического построения вступления с «вплетением» мотивов из второй темы), где главенствует мелодия лирико-экспрессивного характера, звучащая у альтов, скрипок и флейты пикколо. «Последнее слово» остается за «тарантеллой» – её туггийным проведением завершается кода пьесы.

При всей своей многотемности, калейдоскопичности форма «Фестиваля» отличается единством и целостностью. Это достигается благодаря как общему для всех тем приподнятому, праздничному настроению, так и главному конструктивному принципу формообразования – принципу контраста. Этот принцип реализуется многообразно: путем прямого, непосредственного сопоставления разнохарактерных тем («русская» тема – вальс); посредством интонационно-ритмических связей между «соседними» темами (например, синкопированная ритмоформула литавр, связывающая обобщенно-латиноамериканскую, третью тему и четвертую –

«румбу»); посредством интонационных арок на расстоянии (в частности, это арки между вступлением, предыктом к репризе и кодой; между «блюзовой» темой и темой «румбы»).

«Перепады» плотности оркестровой фактуры (контраст камерно-ансамблевого и туттийного звучания) создают ощущение живой пульсации музыкальной ткани, а также свободы дыхания. При этом немаловажную роль играет и вариантный метод развития, как бы превращающий интонации одной темы в интонации другой. Вследствие этого внутренние грани музыкальной формы становятся незаметными, и она уподобляется праздничной стихии, не скованной рамками жесткой конструкции.

Эта иллюзия импровизационности музыкального процесса вполне выражает жанровую сущность «Фестиваля» как симфонического произведения особого рода, т. е. симфонической поэмы. Однако поэмность проявляется и в таких особенностях, как: программность; многоплановость и неоднозначность формы; сочетание относительной завершенности и разомкнутости в структуре «эпизодов»; чередование контрастных тем на песенно-танцевальной основе, из чего складывается некое подобие повествовательного «сюжета», и как следствие, – эпический, бесконфликтный тип драматургии. От поэмности, вероятно, проистекает и сходство с поэзией – это видно в своеобразной ритмичности музыкальной формы, сближающей её с формой стихотворной. Ритмичность возникает и благодаря «рефрену», в роли которого выступает тема «тарантеллы», и благодаря равновесию между сюитностью и трехчастностью.

Все эти перечисленные особенности говорят о том, что в своем подходе к жанру поэмы, характерному для русской симфонической музыки (вспомним поэмы Балакирева, Рахманинова, Глазунова, Скрябина (см. об этом: [8, с. 117-128], [17], [32], [42], [44, с. 199-346], [73, с. 153-164], [74, с. 182-195]) Овчинников весьма своеобразен. Ему удалось придать форме своего произведения сходство с литературной «поэмой в прозе» или же со стихотворной поэмой, написанной верлибром.

Среди одночастных произведений В. Овчинникова «Русский праздник» (1960 г.)⁶ и «Ярмарка» (1958 г.)⁷ выделяются единством настроения, в котором царит безудержное веселье, по-русски «приправленное» то лукавинкой, то грустинкой. Обе пьесы близки и по образному строю: это как бы две дополняющие друг друга картины русского народного гуляния.

Для воплощения программного замысла композитор обратился, в одном случае, к стилизации в духе русской плясовой (с такими характерными для нее чертами, как стремительность движения, круговой, «хороводный» рисунок мелодических оборотов, бурдонная педаль в гармонии) и лирической протяжной (ее признаками выступают: песенно-романсовая природа мелодики, широкий диапазон мелодического развертывания, прихотливая ритмика); в другом случае – к цитированию таких популярнейших песен, как «Вдоль по Питерской» и «Барыня» (и та и другая – городские), а также «Как по садику, садику» (свадебная). Стилизация и цитирование народно-жанровых источников уже сами по себе определяют общность интонационного строя обеих пьес. Это единство – важнейшее, но не единственное свойство, «роднящее» данные произведения.

Жанр «Русского праздника» – симфоническая увертюра с такими присущими ей качествами, как сравнительно небольшие масштабы целого и наличие трех разделов, контрастирующих друг другу в образном плане (в крайних разделах господствует зажигательная плясовая стихия, тогда как в среднем – песенно-лирическая). Выбор жанра, скорее всего, не случаен. Его можно расценивать как своего рода указание на преемственную связь творчества нашего современника с русской классической симфонической

⁶ Симфоническая увертюра «Русский праздник» была создана по заказу Всесоюзного радио. Композитор посвятил это произведение своему отцу, А. Г. Овчинникову. Часть музыки «Русского праздника» была положена в основу фильма «Земля» А. Довженко. Как известно, этот фильм был создан еще во времена «немого» кино. В начале 70-х годов, когда на "Мосфильме" началась реставрация старых кинолент, Овчинникову предложили озвучить три фильма Довженко.

⁷ Некоторые фрагменты этой симфонической картины были включены композитором в одну из сцен его оперы «На заре туманной юности».

традицией, для которой жанр увертюры на народно-песенной основе был весьма характерен (см. об этом: [5], [6], [11, с. 15-17], [16, с. 167-190], [26, с. 207-237], [42], [37, с. 375-473], [59, с. 3-40], [83], [92])⁸. То же самое можно сказать и о жанровой основе «Ярмарки». Композитор определяет её как симфоническую картину⁹. Хотя по жанровому определению обе пьесы различны, все же их вполне можно рассматривать как своеобразный диптих, как единое целое.

По форме «Русский праздник» и «Ярмарка» представляют собой трехчастную композицию с вариантно-вариационными приемами тематического развития и волновым принципом драматургии. Такой метод развития обусловлен, прежде всего, песенной природой музыкального тематизма обоих произведений. Особенность этого метода – сочетание оstinатности с «большими или меньшими изменениями мелодии, которые сами по себе обычно носят отпечаток народного варьирования» (цит. по: [92, с. 457]). При этом композитор отдает предпочтение темброво-оркестровым и фактурным приемам варьирования. Например, сравним начальный мотив «Барыни» из «Ярмарки» в его исходном виде и в виде одного из вариантов:

Пример 9 а)



Пример 9 б)

⁸ Достаточно вспомнить такие сочинения, как: Две Испанские увертюры, Две увертюры (соль минор, Ре мажор) М. Глинки; Увертюра на три русские темы, Увертюра на тему испанского марша (во 2-й редакции Испанская увертюра), Увертюра на русские темы 1863-64 гг. (во 2-й редакции симфоническая поэма «Русь»), Чешская увертюра (во 2-й редакции симфоническая поэма «В Чехии») М. Балакирева; Увертюра на темы трёх русских песен Римского-Корсакова; Две Увертюры на греческие темы, увертюра «Карнавал», Н, Торжественная увертюра, увертюра «Песнь судьбы» А. Глазунова, Праздничная увертюра, Увертюра на русские и киргизские народные темы Д. Шостаковича и т. д.

⁹ Напомним здесь такие классические образцы русской симфонической картины, как «Садко» Н. Римского-Корсакова; «В Средней Азии» А. Бородина; «Кремль», «Весна», «Море», «Карельская легенда» А. Глазунова; «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Из Апокалипсиса» А. Лядова и т. д.



Каждая из «картин» этого музыкального диптиха, при всем их сходстве, имеет свои особенности. Так, форма «Русского праздника» более кристаллична, с четко очерченными внутренними границами, обозначающими смену образов и настроений. В частности, появлением новой, лирической темы отмечено начало среднего раздела, за которым следует реприза *da capo*:

Пример 10 а) Плясовая тема



Пример 10 б) Лирическая тема



Форма «Ярмарки» более свободна, текуча; её внутренние грани далеко не всегда определены. В ней четкость трехчастной структуры сопрягается с прихотливой калейдоскопичностью сменяющих друг друга эпизодов, череда которых напоминает сюиту. В русской классической музыке такие особенности строения характерны для симфонических произведений эпического плана и, в частности, для симфонической картины (см. об этом: [43, с. 199-346], [73], [83]).

В «Ярмарке» есть черты как симфонической картины, так и увертюры. С одной стороны, в данном сочинении можно найти специфические черты увертюры как самостоятельного жанра. Для формы произведений такого рода, как известно, характерны: перевес экспозиционной функции над развивающей, многотемность, мягкий контраст-сопоставление нескольких тем песенно-танцевального характера, а также – преобладание вариантного

метода развития, направленного на выявление интонационного родства разных тем.

С другой стороны, как и положено симфонической картине, её форма складывается из некоторого множества небольших, но весьма живописных зарисовок. В музыке этой пьесы особую роль играет изобразительное начало. Примером тому может служить Вступление. Стремительный темп, сверкающий мажорный колорит, блеск туттийного звучания фортиссимо, ритмическая изобретательность, «пиршество» оркестровых красок, как бы озаренных колокольными перезвонами (они имитируются сочетанием колокола, колокольчиков и ксилофона) – всё это почти зримо воссоздает шум, гомон народного празднества.

«Пьеса памяти Равеля» (1956 г.) – своего рода музыкальное приношение русского композитора в дар французскому Мастеру.

Это – одночастное и по сути однотемное произведение. Однако его форма (как и во многих других симфонических произведениях Вячеслава Овчинникова) многопланова: в ней сочетаются черты трехчастной репризной (со вступлением и заключением) и варианто-строфической структур, скрепленных поэмой драматургией (заметим в скобках, что то же характерно и для «Паваны» Равеля). Внутренние границы формы обозначаются возвращением основной темы в её наиболее полном виде. Представленная в экспозиции целиком, эта тема как будто «растворяется» в середине, где на первый план выходит танцевальное начало (почти незаметное в экспозиции), и лишь кое-где «просвечивают» её отдельные мелодические обороты. В репризе, наоборот, она как бы возрождается. В такой логике развертывания формы «прочитывается» своего рода лирический сюжет: жизнь, смерть (уход в инобытие) и возрождение в ином качестве. Вероятно, это обусловлено замыслом, суть которого выражена в названии произведения Овчинникова.

Основная тема «Пьесы» – песенно-романсового склада с танцевальным оттенком – окрашена элегической интонацией, заложенной в мелодии, которая сплетается из кратких мотивов, экспонированных уже в её «зачине». Это «круговой» ангемитонный мотив и секундовый хорейский мотив,

закрывающий в себе интонацию вдоха, – она ощутима еще в начале вступления, где её вуалируют мягкие аккорды у альтов и вторых скрипок. Чередование терцово-секундовых созвучий образует прозрачный фон, на котором изредка проступают аккорды терцовой структуры у арф, вибратона и фаготов. Из варьирования этих элементов и «прорастает» мечтательная, исполненная нежной грусти мелодия, которая от фразы к фразе как бы набирает дыхание.

Тема «Пьесы» и по характеру, и по своему интонационному строю отдаленно напоминает ряд тем равелевских сочинений. Сравним:

Пример 11 а) тема «Пьесы»

Пример 11 б) тема «Паваны почившей инфанте»

Пример 11 в) тема «Менуэта» из сюиты «Памяти Куперена»

Пример 11 г) тема «Менуэта на тему "Гайдн"»



Пример 11 д) «Романтическая песня» Дон Кихота из вокального цикла «Три песни Дон Кихота»



Тема «Паваны» – вокальная, певучая, звучит в пастельных тонах. Такой колорит придают ей диатоническая основа и отсутствие вводнотоновых тяготений. Плавность, закругленность мелодического рисунка, преимущественно нисходящая направленность движения, медленный темп, тихая динамика, бархатисто-теплый средний регистр, плагальность гармонии в сочетании с «оминоренными» аккордами – всё это вместе сообщает музыке интимно-лирический характер, причем, несмотря на мажорный лад (Соль мажор), – характер в целом скорее печальный. Последнее объясняется жанровой природой темы, сочетающей в себе черты колыбельной песни (обратим внимание на «покачивающийся» рисунок движения равными восьмыми в среднем голосе или же, по словам О. Невской, на «постоянно повторяющуюся “баюкающую” ритмоинтонацию») (цит. по: [57, с. 37]) и черты траурного шествия (его признаком выступает метрическая равномерность «мягкой поступи» баса), обусловлены происхождением самого танца¹⁰.

¹⁰ Павана – торжественный медленный танец, распространённый в Европе в XVI в. По одной версии, павана, или падована (итал. Padovana), появилась в итальянском городе Падуя (итал. Padova), по которому и получила своё название. По другой версии, это танец испанского происхождения (исп. pavana, от лат. pavo — павлин), название которого

Оба Менуэта близки и в тональном плане (Соль мажор), и в образном отношении. И в том и другом воплощается образ, который можно было охарактеризовать такими словами, как хрупкость, возможно, некоторая отрешенность, изысканная грация с оттенком сдержанной скорби. В музыкально-интонационном плане «Пьесу» Овчинникова и Менуэты Равеля сближает вокальная природа тем, а также – особое значение мотива вдоха и квартовых, повествовательно-речевых по своему происхождению, мотивов.

«Романтическую песню», выражающую чувство идеализированной, «вечной» любви, и «Пьесу» Овчинникова сближают относительно спокойный темп, характерные трихордовые попевки и плавные опевания доминанты в мелодии.

В теме, созданной В. Овчинниковым, явлен более светлый, по сравнению с «Паваной», образ. Композитор поручает мелодию пасторальным тембрам гобоя и фагота, которые дублируются первыми скрипками, виолончелями и дополняются «всплесками» аккордов в романтическом тембре арфы. Мелодический контур темы, словно тончайшим узором, оплетается контрапунктом флейт и кларетов, что придает звучанию трепетную взволнованность.

Фон мелодии образует красочная политерцовая вертикаль с внедрением «колких», подобно льдинкам, секунд, – её прелесть в том, что она лишена ладовых тяготений и потому вызывает ощущение невесомости, парения.

При всей своей напевности тема содержит в себе и танцевальное начало, хотя открывается оно не сразу, а по мере развертывания формы,

обусловлено торжественным характером танца. В отличие от испанской паваны, итальянская падована имела совсем другой характер. Это – быстрый танец в размерах 6/8 или 12/8, схожий с гальярдой или сальтарелло. Возможно также, что термин «падована» объединял павану и её более позднюю разновидность – пассамеццо. Павана — придворный, аристократический танец. Кавалеры исполняли павану при шпаге, в богатых плащах, дамы были в парадных платьях со шлейфами. Танец давал возможность показать изящество манер и движений. Павану танцевали одновременно одна или две пары. Бал открывался исполнением паваны королём и королевой, затем танцевал дофин, вслед за ним другие знатные особы. На протяжении всего танца используется только одно па — шаг паваны, который может быть простым или двойным и делаться вперёд, назад или в сторону. Комбинацию составляют два одинарных и один двойной шаг. Композиция состоит из шагов паваны вперёд-назад, обходов партнёрами друг друга и поклонов (см. об этом: [67]).

особенно же – в среднем, развивающем разделе «Пьесы». Многообразное претворение танцевальных форм и ритмов, красочность гармонии и богатство ладотональной палитры – все эти характернейшие свойства музыкального стиля Равеля тонко воссозданы Овчинниковым.

И всё же, это – не аллюзия и не добросовестно выполненная стилизация, но вдохновенное творение, несущее на себе печать неповторимого авторского почерка русского композитора второй половины XX – начала XXI века.

Жанровой основой «Пьесы» является вальс – один из излюбленных жанров Равеля (достаточно напомнить о хореографической поэме «Вальс», а также о цикле «Благородные и сентиментальные вальсы»). Но если в произведениях Равеля вальсовая ритмоформула (бас – два аккорда) как правило выдерживается, и сохраняется присущая структуре танцевальной музыки квадратность, периодичность, то в «Пьесе» Овчинникова – все наоборот. Каждая доля вальсовой ритмоформулы наделяется равной весомостью благодаря гибким, как бы купающимся в воздушных струях, аккордам сложной структуры. Вследствие этого ритмическая отчетливость танца «расплывается», и на первый план выходит «поющая» фактура, сотканная из множества тончайших мелодических линий – голосов многослойных аккордов, создающих иллюзию вокально-хорового звучания.

Музыкальной форме в произведениях Равеля присущи конструктивность логики, лаконизм и экономность в отборе выразительных средств – свойства стиля, коррелирующие с рационалистичностью мышления французского композитора. У Овчинникова пластичность и свобода формы преобладают над квадратностью и периодичностью структур, что видно уже в построении самой темы, которая складывается из разновеликих фраз (2 т. + 2 т. + 10 т.).

Особое внимание Равель уделял фоническим качествам гармонии, что роднит его оркестровую палитру с палитрой живописи импрессионистов. Причем предпочтение он отдавал выразительности многотерцовой вертикали с добавлением побочных тонов, а также медиантовым функциональным связям. Как пишет В. В. Смирнов, для равелевских тем (особенно в

произведениях позднего периода) характерна «протяженная мелодическая линия, ... которая пришла на смену коротким мотивам», как то было в произведениях раннего периода (см. об этом подробнее: [81, с. 203]). Тяга к сложным мажоро-минорным структурам, многотерцовым аккордам с внедрением побочных тонов – так же характерна для гармонии Овчинникова. Приведем несколько примеров:

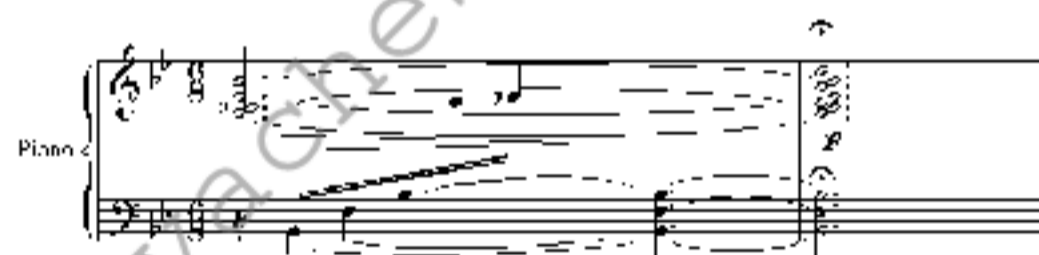
Пример 12 а) Соната для фортепиано. Прелюдия, т. 7-9 от Тетра II



Пример 12 б) Соната для фортепиано. Фуга, т. 25-28 от *In modo di Polacca*



Пример 12 в) «Шарманка» из альбома «Шаг за шагом»



Однако, несмотря на то, что гармония в музыке Вячеслава Овчинникова – очень важный фактор, все же мелодический фактор является основополагающим *изначально* и его действие распространяется на все стороны музыкального языка, в том числе и на гармонию. В силу этого переходы от одного аккорда к другому приобретают пластичность, и оркестровая вертикаль зачастую уподобляется хоровой, создавая иллюзию звучания человеческих голосов. То есть в инструментальной партитуре каждый звук-«голос» аккорда как бы пропеваётся при том, что звуки – слагаемые мелодии – «инкрустируются» в аккорды. В конечном итоге

оркестровая ткань насквозь пропитывается мелосом, представляющим собой тонкий сплав кантиленных интонаций различного жанрового происхождения.

Равель по праву считается непревзойденным мастером оркестровки. То же самое можно сказать и о Вячеславе Овчинникове. Однако, владея в совершенстве «секретами» оркестровой «кухни» Равеля, он выступает в своем «приношении» вовсе не как примерный подмастерье, но как Мастер, создающий свою собственную, уникальную оркестровую палитру. Если сравним оркестровую версию «Паваны» и «Пьесу», то увидим, что оба автора тяготеют к камерности и прозрачности звучания. Но достигается это качество разными способами.

Равель ограничивается следующим составом оркестра: 2 флейты, гобой, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, арфа, струнные, что благоприятствует рационалистично выверенной детализации партитуры, где так или иначе выдвигаются на первый план солирующие инструменты. Возможно, здесь сказался обычный для Равеля метод сочинения оркестровых произведений: многие из них становились переработкой фортепианных опусов.

Иное дело – В. Овчинников. Оркестральность мышления – органичное, «врожденное» свойство стиля этого композитора¹¹. В отличие от Равеля, Овчинников предпочитает «роскошный» оркестровый состав. И даже в миниатюрной «Пьесе памяти Равеля» задействован парный состав деревянных духовых, 4 валторны, 2 трубы, литавры, треугольник, тарелки, барабан, вибрафон, арфы, фортепиано, струнные. Однако большое количество и разнообразие инструментов отнюдь не делает звучание громоздким. И не в последнюю очередь – благодаря преднамеренному избеганию тутти, а также – обилию пауз, наполняющих музыкальную ткань «воздухом», свободой дыхания.

¹¹ Оно заявляет о себе и в его камерно-инструментальных сочинениях, для которых характерна многоплановость фактуры, состоящая из переплетения нескольких мелодических линий, где значим каждый пласт отдельно. См., например, «Меланхолические вариации», «Из воронежских полей и лесов», «Лирическую поэму» из сборника «Шаг за шагом» или «Балладу» для скрипки и фортепиано.

Очарование «Вальса-поэмы» (1968-1969)¹² кроется в главной интонации этого произведения – элегически-ностальгической интонации, заложенной в мелодии основной, романсовой темы. «Ядро» мелодии образуют романтические – «окрыленные», «воспаряющие» – интонации, которым противостоит никнущая, горестная интонация вдоха. Этим противостоянием определяется тот мощный потенциал драматизма, который придает «Вальсу» – скромной, на первый взгляд, программной оркестровой миниатюре – концептуальность, присущую симфонии.

Из плавной череды «воспарений» и «вздохов» рождается возвышенно патетическая, с оттенком сдержанной скорби, главная тема «Вальса», как бы устремленная ввысь. Она интонируется благородным, слегка холодноватым по тембру кларнетом в сопровождении «нежной» арфы и прозрачно-акварельного ансамбля арфы, фаготов и гобоя:

Пример 13



Невольно возникает ассоциация с первой темой Четвертой баллады Шопена и прекрасной темой «Вальса-фантазии» Глинки. С последней, в частности, её связывает направленность мелодического движения от пятой ступени ладотональности к первой, а также – заостренная экспрессия малосекундовых интонаций. Сравним:

Пример 14

¹² Овчинников писал это произведение, находясь довольно длительное время в Югославии, где гостил по приглашению Иосифа Броз Тито. «Вальс» посвящен матери композитора, А. М. Овчинниковой (Неведровой).

Пример 15

Тональность «Вальса» (ми минор) в сочетании с солирующим в оркестровой палитре тембром кларнета ассоциируется с другим произведением Глинки, а именно – Патетическим трио (для фортепиано, кларнета и фагота). И это не случайно: в музыке «Вальса» Овчинникова как бы незримо витает дух Глинки – этого «аристократа русской музыки» (выражение В. Гаврилина).

Из основной темы и многообразных её вариантов «вырастает», подобно живому дереву, интонационная форма целого, – она представляет собой вариантнo-строфическую форму с признаками трехчастности.

«Вальс-поэма» органично вписывается в традицию русских симфонических вальсов и, вместе с тем, по-своему продолжает её. Особого внимания заслуживает глубинное родство «Вальса» Овчинникова с «Вальсом-фантазией» Глинки, в которой кажущаяся свобода формы сочетается со строгой упорядоченностью её ритма, возникающей вследствие взаимодействия принципов рондальности, трехчастности и концентричности (см. об этом: [90, с. 42]). Нельзя не отметить также, что для глинкинской

темы, как и для темы Овчинникова, характерно сочетание драматизма и возвышенного лиризма – сочетание, воссоздающее атмосферу «монологичной исповедальности» (цит. по: [70, с. 16]).

От первичного танцевального прообраза в «Вальсе» Овчинникова, как и в «Вальсе» Глинки, остается пожалуй, единственное – это остигатная фактурная формула «бас – два аккорда». На первый же план в обоих произведениях выходит «инструментальная драма» со свойственной ей интенсивностью процессуального аспекта формы, – свойство органичное для жанра произведения, указанного композитором уже в самом названии, – поэма. Действительно: «Вальсу» присущи характерные черты поэмы. Прежде всего – это главенство лирического начала, окрашенного драматизмом (яркие признаки последнего – патетическая семантика основной тональности ми-минор и траурная семантика си-бемоль минора, в сферу которого на волне развития попадает тема вальса). Это также сосредоточенность образного содержания «Вальса» на внутреннем мире, что придает музыке интонацию исповедальности, «интонацию, ассоциируемую с человеком» (цит. по: [39, с. 290]). В данном случае – это кантиленная, романсовая по своей природе, интонация, определяющая мелодический строй темы. Немаловажно и то, что фактура темы с самого начала разделяется на два плана – «солирующую», вокальную мелодию и сопровождение, что также можно рассматривать как признак монологичности высказывания. Для формы «Вальса» характерна свобода, кажущаяся импровизационность построения. Благодаря этому на первый план выходит процессуальное начало, усилению которого способствует господство принципа вариантного развития. Такие особенности музыкальной формы сопоставимы с особенностями сосредоточенного размышления. Иными словами, процесс развертывания музыкальной формы уподобляется своеобразной, «непредсказуемой» логике «внутреннего монолога», с присущей ему свободой ритма.

«Элегия памяти Рахманинова» – вокализ-кантата (для сопрано, хора и оркестра) – впервые была исполнена в 1973 году на юбилейном вечере, посвященном 100-летию со дня рождения С. Рахманинова, где В. Овчинников

дебютировал в качестве дирижера. Это произведение напоено «отзвуками» музыки Рахманинова, но вместе с тем это – неповторимое творение нашего современника.

В форме этого произведения выделяются два плана: один из них образует вариантно-строфическая форма (что объясняется вокальной природой тематизма), другой – сложная двухчастная репризная.

Вариантно-строфическая форма предваряется вступлением, развертываемым как бы двумя волнами или фазами, граница между которыми обозначается сменой тематизма и тональности (ми минор – си-бемоль минор). Первая из семи строф выполняет двойную композиционную функцию (развитие темы вступления и экспозиция основной темы), последняя – функцию коды. Если соотнести базовую, строфическую форму с формой второго плана, то первой части сложной двухчастной формы будут соответствовать 1-я и 2-я строфы с лирической кульминацией; второй, развивающей её части – 3-я и 4-я строфы с патетической кульминацией; 5-я и 6-я строфы образуют репризу, на которую приходится драматическая кульминация произведения; 7-я строфа – кода.

Особая роль вариантного метода развития в музыке Рахманинова общеизвестна. По мнению Е. Скурко, это «обусловлено рядом факторов содержательного и собственно музыкального характера...» и, в частности, такой гранью характерной для многих произведений лирико-психологической образности, как «созерцательность» с «оттенком особой эпичности...». В таких случаях вариантное развитие способствует наиболее полной передаче «красоты мерного развертывания, расцветания...природы и чувств» (см. об этом: [80, с. 147-154]). Другой фактор проистекает из «преобладания песенности, напевности в качестве основы интонирования...» [там же]. Яркими примерами претворения принципа вариантности могут служить: прелюдии Ми-бемоль мажор (ор. 23, № 6), Ре мажор (ор. 23, № 4), Соль мажор (ор. 32, № 5), Ре-бемоль мажор (ор. 32, № 13), тема побочной партии Первой части «Симфонических танцев» и многие другие.

То же самое можно отнести и к музыке Овчинникова. Созданная им «Элегия» овеяна духом вокальной лирики Рахманинова, – «отголоски» целого ряда романсов, которые особенно дороги В. Овчинникову, слышатся во Вступлении. Это – романсы, относящиеся к разным периодам вокального творчества Рахманинова: «Не пой, красавица», «И у меня был край родной» («Сон»), «Здесь хорошо», «Ночь печальна», «Ночью в саду» и «Вокализ». Цитируемые их начальные фразы сами по себе легко узнаются как рахманиновские; тем не менее – это не цитаты в строгом смысле слова, так как помещаются они в особый, не Рахманиновым, но Овчинниковым созданный оркестрово-гармонический контекст. Выстроенные в определенном порядке («Ночью в саду», «Не пой, красавица», «Здесь хорошо», «Ночь печальна», «Вокализ», «И у меня был край родной»), они образуют единое целое – тематическую основу всей «Элегии», экспонируемую во вступительном разделе формы. Центральный раздел построен на теме-аллюзии «Вокализа», многообразно варьируемой, – метод, который был заложен еще во Вступлении и который реализуется как на уровне мелодической горизонтали (на уровне мелодий-«цитат», скрепленных единым, терцовым интонационным комплексом), так и на уровне оркестрово-гармонической вертикали, также скрепленной терцовыми структурами. Во вступительном же разделе закладываются основные гармонические и фактурные «идеи» всего произведения. Рахманиновские мелодии «окутываются» изысканной гармонической «тканью», главной структурной единицей которой выступают сложные, охватывающие множество оркестровых партий, аккорды с побочными тонами. Причем звуки, из которых складываются «колонны-вертикали», распределены по разным оркестровым партиям так, что ни один из них не дублируется, но каждый – варьируется. Тому или иному инструменту поручается свой особый тембровый вариант какого-либо слагаемого одного и того же гармонического комплекса, например: основа аккорда – педаль – поручается струнным, чембало, фаготам; синкопированная пунктирная ритмоформула – челесте и фортепиано; гаммообразные пассажи – арфе; отдельные секундовые мотивы – деревянным

духовым. Благодаря этому создается эффект непрерывно льющегося широкого звукового потока.

В «Элегии» Овчинникова равноценны оба важнейших слагаемых её материала – это темы вступления и тема-аллюзия рахманиновского «Вокализа» (исполняемая хором без текста), которая как бы исподволь прорастает из цепочки тем-«цитат» вступления, скрепленных терцовыми мелодическими ячейками, – деталь, в высшей степени характерная для рахманиновского мелоса вообще:

Пример 16

The image displays a musical score for Example 16, consisting of two systems of staves. The first system includes four staves labeled 'S' (Soprano), 'A' (Alto), 'T' (Tenor), and 'B' (Bass). The second system includes four staves labeled 'Vcl I', 'Vcl II', 'Vcl III', and 'Vcl IV'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'mf'. A large, semi-transparent watermark 'www.vachestavovchinnikov.ru' is overlaid diagonally across the score.

Ключевая интонация «Вокализа» – плачевая, и именно ею определяется интонационный строй «Элегии» в целом. Её главенство объясняется образным содержанием произведения: в нем нашла выражение сопричастность русского композитора второй половины XX века той трагедии, которую пережил в свое время Рахманинов, русский композитор первой половины того же «рокового» столетия, – трагедии разлуки с Родиной.

Неслучайно основная тема звучит в тональности с трагической семантикой – си-бемоль минор. Интонируемая струнными инструментами и хором, она представляет собой своеобразный «сплав» мелодических элементов рахманиновского «Вокализа», по-своему переосмысленных В.

Овчинниковым. Звучащие одновременно или плавно сменяющие друг друга, они вызывают ощущение постепенного погружения в стихию русского мелоса, гениально претворенную в музыке Рахманинова, – в этом, вероятно, и кроется идея замысла «Элегии».

В музыке Овчинникова воссозданы такие свойства рахманиновской музыки, как вокально-хоровая природа интонационного строя и формообразования; главенство мелодического начала, «поющая» и красочная оркестровая фактура, вариантность как фундаментальный метод развития музыкальных идей, охватывающий все уровни музыкальной стилистики.

Художественное совершенство воплощения замысла красноречиво говорит о глубинном, «генетическом» родстве двух, разделенных почти столетием, русских композиторов, каждому из которых удалось по-своему выразить неповторимое своеобразие души и духа своего народа. Музыка Овчинникова, как и музыка Рахманинова, присуща особая, романтизированная русская интонация.

Подытоживая все, изложенное выше, можно сделать некоторые выводы.

В первую очередь стоит отметить, что темы в рассмотренных произведениях как правило напевные, кантиленные, да и в целом тематизм характеризуется вокальной, мелодической природой. Закономерно поэтому, что именно мелодия становится важнейшим формообразующим фактором, влияние которого распространяется на все средства музыкальной выразительности. Вследствие этого, насыщается мелосом оркестровая ткань и её фактура сплетается из множества мелодических линий. Соответственно, вертикаль становится вторичным фактором, хотя в своем функциональном плане гармония остается значимой. Композитор умело использует весь богатый «арсенал» оркестровой техники и палитры, придавая музыкальной ткани особое качество – качество «живой телесности».

Другая особенность касается формы-композиции. Имеется в виду многомерность, неоднозначность последней, проистекающей из взаимодействия принципов логической организации различных композиционных структур. При этом, как правило, выделяется базовая форма,

на которую накладывается форма второго, третьего плана. Зачастую в роли базовой формы (или формы первого плана) выступает вариантно-строфическая форма, сочетающаяся с трехчастной (как, например, в «Пьесе памяти Равеля» и «Вальсе-поэме»), со сложной двухчастной репризной (как в «Элегии»). Еще более сложное сочетание представлено в форме «Фестиваля», вобравшей в себя черты сюитной, трехчастной репризной формы со вступлением и кодой и формы рондо.

В процессуальном своем аспекте форма одночастных произведений Овчинникова характеризуется преобладанием вариантного метода развития, волновым принципом и поэтным типом интонационной драматургии.

Всё это в совокупности образует ту благодатную почву, из которой рождается неповторимая – авторская – и, вместе с тем, легко узнаваемая русская интонация. На это в свое время обратил внимание Г. В. Свиридов: «Вячеслав Овчинников – один из немногих композиторов, который имеет свою собственную интонацию. Это русский композитор – музыка его очень русская не только по темам, о которых он пишет, но и по интонационному строю своему. Но он не останавливается на этой традиции, он продолжает ее дальше» (цит. по: [68, с. 111]).

ГЛАВА 2

Циклические симфонические произведения

Перу А. Овчинникова принадлежит 8 симфоний. В этой главе речь пойдет лишь о трех – № 1, 2 и 4, нотами которых мы располагаем. Насколько нам известно из личной беседы с композитором, симфония № 3 находится еще в работе, а остальные уничтожены им как неудовлетворительные (в том

числе и хоровая симфония на слова Натальи Кончаловской; информацию об этом сочинении см.: [48, с. 22]). Далее три симфонии будут рассматриваться в следующем порядке: сначала одночастные – Первая и Четвертая, а затем циклическая – Вторая и, наконец, сюита «Война и мир», которую по праву можно считать симфонией.

Первую симфонию (ми-бемоль минор) Вячеслав Овчинников писал и перерабатывал на протяжении 1955-1957 гг., однако остался недоволен сделанным и продолжал доработку в течение двадцати с лишним лет. В конечном итоге, сложилось 4 редакции этого произведения. Из них последняя примерно датируется рубежом 70-х-80-х гг.¹³.

Первая симфония ознаменовала новый этап в творчестве композитора. Она принесла ему колоссальный успех сразу же на премьере, которая состоялась в декабре 1960 года на сцене Первой студии Дома звукозаписи в Москве¹⁴. За пультом большого симфонического оркестра стоял выдающийся советский дирижер Александр Васильевич Гаук (ему и посвящено произведение). По воспоминаниям его ученика, Ивана Шпиллера (друга и соученика Овчинникова по музыкальному училищу и консерватории), однажды Гаук, придя на урок, долго не мог начать занятий, так как находился под сильным впечатлением от репетиционной работы над симфонией Вячеслава Овчинникова. По словам Шпиллера, «он поражался не только тонкости и совершенству оркестрового мастерства, но и той уверенности, с которой, казалось бы, неопытный композитор отвергал предложения дирижера переделать некоторые детали в инструментовке. Первая же репетиция убедила его в правоте автора. Звучало, и звучало восхитительно!» (цит. по: [94, с. 5]). По окончании премьеры «зал неистово рукоплескал и потребовал повторить симфонию на бис. Но дирижер сказал: «Приходите на следующее исполнение» (цит. по: [91, с. 140]).

Это произведение стало значительной вехой и в жизненном пути автора. Время, когда создавалась симфония, было временем повального увлечения

¹³ По крайней мере, в издании 1981 года автор сделал приписку: «Четвертая редакция».

¹⁴ Первое исполнение состоялось в Саратове под управлением И. Шпиллера.

авангардом, модными тогда техниками композиции. Вячеслав Овчинников, окончивая первый курс консерватории, повернул «влево», взяв за образец сочинения А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга – по собственному его признанию, «спал с партитурой “Воццека” под подушкой». Однако вскоре произошел поворот в противоположную сторону. На формирование мировоззрения молодого композитора повлияло знакомство в 1957 г. с Ильей Глазуновым – художником, который открыл ему значение истинных, духовных ценностей русской культуры. Художник и композитор много вместе путешествовали по памятным местам своей Родины, знакомились с шедеврами древнерусского искусства. Этим во многом объясняется то обстоятельство, что в своей первой симфонии Овчинников вернулся к генеральному руслу европейского и русского симфонизма: «Традиции, установленные веками музыкальных закономерностей – тональный план, контрапункт, – возымели надо мной прежнюю власть. Я, если можно так выразиться, вернулся к истокам русской и европейской классики. Поначалу было тревожно. Я даже считал свою первую симфонию отступлением, чуть ли не ретроградством, но в глубине души чувствовал: это верный путь. В киномузыке, которую я тогда начал писать, еще применял приемы алеаторики, например, в «Ивановом детстве», частично в «Войне и мире». Но выбор уже был сделан – и навсегда» (цит. по: [68, с. 113]).

Первая симфония – этот студенческий опус Овчинникова – отмечена изысканностью гармонического языка, мастерством контрапунктического письма, виртуозностью оркестровки, а главное – мелодизмом, определившим своеобразие авторского стиля.

В. Ашкенази, под управлением которого симфония была исполнена в Германии оркестром радио Берлина, так отзывался о ярком всплеске дарования 19-летнего гения: «В своем произведении молодой автор показал виртуозную технику, как у Сибелиуса, Малера, искусство оркестровщика, как у Р. Штрауса, Равеля и Шостаковича – все в потрясающем самобытном выражении» (цит по: [61, с. 73]).

К сожалению, в этом перечне первоклассных мастеров музыки недостает еще двух – Чайковского и Рахманинова, а это как раз те композиторы, симфоническое творчество которых сыграло решающую роль в процессе формирования авторского стиля Вячеслава Овчинникова.

Первая симфония одночастна, и в этом отношении она легко вписывается в отмеченную М. Арановским характерную для 60-70-х годов XX века тенденцию к сжатию цикла (см. об этом: [4, с. 219])¹⁵. Композиционный план произведения, на первый взгляд, вполне традиционен: вступление, сонатное *allegro*, включающее экспозицию, разработку, репризу, и кода, основанная на материале вступления и побочной партии.

Важнейшей особенностью формы данного сочинения является значительный перевес развивающей функции: она реализуется буквально в каждом разделе, чем обусловлена стремительность развертывания формы целого. Вследствие этого, структурно-семантический инвариант классического четырехчастного симфонического цикла оказался как бы свернутым в определенную систему соотношения основных тем.

Так, *тема главной партии*, состоящая из трех интонационных элементов, охватывает три разных образных сферы.

Первый элемент выступает репрезентантом действенного начала, традиционно характерного не только для главной партии, но и для сонатного *allegro* в целом:

Пример 17



Это проявляется в активном восходящем движении мелодии *фортиссимо*, где каждый звук исполняется *marcato* струнной группой *divisi* с поддержкой низких деревянных духовых, валторн, труб и ударной группы; в

¹⁵ Примерами одночастных симфоний, созданных в 60-е – 80-е годы XX века, могут служить: симфония № 4 1963 г. Н. Каретникова, симфония № 6 «Праздничная» Г. Попова, 1969 г., симфонии № 2-7 1967-1986 гг. Г. Канчели, симфонии № 4-8 1976-1989 гг. А. Тертеряна и др.

уменьшении метра (4/4, 3/4, 2/4), что создает иллюзию учащения ритмической пульсации и темпового ускорения, придавая дополнительный импульс развитию, мощный заряд которого заложен изначально в гармоническом «толчке» от тоники к доминанте.

Второй элемент несет в себе скерцозное начало, обычно фокусируемое в жанровой части симфонического цикла. Он воспринимается и как своеобразный «выброс» энергии, заложенной в первом элементе, и как его непосредственное продолжение и развитие. Причудливая скерцозность, с приглушенным негативным оттенком, ощущается в мотиве «взлета» с характерным поступенным разбегом шестнадцатых у флейт и гобоев, достигающим вершины и стремительно скатывающимся вниз на фоне ритмического остинато восьмыми у валторн, низких деревянных духовых и шестнадцатыми – у альтов:

Пример 18

Allegro ♩ = 132-135

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It begins with a forte (ff) dynamic and features a melodic line with a slur over the first few measures. The middle and bottom staves are also in treble clef with the same key signature and time signature, providing harmonic accompaniment with rhythmic patterns.

Третий элемент представляет образную сферу агрессивного пляса, обычно связываемую как с жанровой частью цикла, так и с финалом (см. ц. 12). Интонационно он восходит к характерному обороту из музыки вступления (см. 6 такт ц. 5), резко выделяющемуся своими широкими мелодическими скачками в синкопированном ритме у струнных (кроме контрабасов) и флейт в унисон, с акцентированием сильных долей такта. Сравним:

Пример 19 а) вступление

Poco più mosso
♩ = 92

V-ni I
ff

V-ni II
ff

div
unis.

Пример 19 б) третий элемент главной партии

Allegro ♩ = 132-138

2 Fl.
ff

Таким образом, в трех элементах темы главной партии представлены несколько образных сфер сонатно-симфонического цикла: действенно-драматическая (первый элемент), средоточием которой, как правило, является сонатное allegro, скерцозно-жанровая (второй элемент) и плясовая, зачастую характерная для финала (третий элемент). Все три составляющие главной партии, связанные единой линией развития, воспринимаются в экспозиции как неделимое целое, воплощающее образ разрушительной, негативной силы.

Тема побочной партии концентрирует в себе лирическое начало, традиционно реализуемое в побочной партии первой части цикла и в медленных частях. Ее мелодия, выразительная и напевная, передает то особое ощущение свободы и простора, которое столь свойственно русскому мелосу вообще. Некоторую «бесплотность», «эфемерность», присущую образу, воплощенному в этой теме – образу идеальному, – придает оркестровка: солирующие скрипки и флейты, с подголосками у кларнетов на фоне оstinатной ритмоформулы у валторн и педали у труб (см. 2 такт ц. 21):

Пример 20

Итак, в одночастной, укладывающейся в форму сонатного allegro, симфонии Овчинникова представлены четыре основные образные сферы, характерные для содержания традиционного сонатно-симфонического цикла.

Наряду с темами, их репрезентирующими, в интонационной форме симфонии немаловажная роль принадлежит трем темам вступления, представляющего собой 3-хчастную форму с серединой развивающего типа и варьированной репризой.

Первая тема (включающая два построения – 6+10 тактов, из которых второе расширено и тонально разомкнуто из-за ухода в сферу доминанты) воспринимается как медленное траурное шествие. Она воплощает образ некой объективной, внеличной силы:

Пример 21

Некоторые черты этой темы – такие, как маршевая поступь, хоральный склад, мерность ритмического рисунка, медленный темп (Adagio), плавность голосоведения, приглушенная динамика – придают ей сходство с темой Вступления и темой главной партии I части Пятой симфонии Чайковского. Её мелодия, состоящая из узкообъемных ячеек и в своем движении притягиваемая, как магнитом, вниз, к доминанте, вызывают воспоминание о темах главной партии I части Первой и Второй симфоний Рахманинова. Плотная сжатая фактура, сумрачный колорит тональности ми-бемоль минор, подчеркнутый предельно низким регистром звучания скрипок, сообщают характеру музыки обреченность. Очевидна связь интонационного ядра первой темы вступления – ее терцового «зачина» – с начальным элементом темы главной партии.

Главная композиционная функция темы – функция обрамления: кроме вступления, она прозвучит в своем исходном виде только в начале коды (где излагается деревянными и медными духовыми инструментами фортиссимо на тоническом органном пункте струнной группы), и лишь отдельные ее мотивы появятся в конце коды.

Первая тема вступления краткая (всего 6 тактов), замкнутая; она не участвует в конфликте, образуемом во взаимодействии других тем. Этим она отличается от так называемых лейттем рока (например, – от лейттемы в Пятой симфонии Чайковского). Тем не менее, ее «незримое» присутствие ощущается в интонационном строе всех тем симфонии.

Вторая тема, открывающая средний раздел вступления (17 такт ц. 1) – это, по сути, ритмоформула барабанной дроби на доминантовом органном пункте, озвучиваемая сначала большим барабаном, затем подхватываемая литаврами и медной группой. По ритмическому рисунку она отдаленно напоминает лейттему рока из Четвертой симфонии Чайковского, – сходство знаменательное, тем более что в симфонии Овчинникова вторая тема вступления приобретает значение сквозной темы, порой выходящей в процессе тематического развития на первый план. Так, например, в репризе вступления в партии большого барабана на тоническом органном пункте

триольное окончание этой темы, «рассыпающееся» в последующем ритмическом диминуировании, воспринимается как предвестие последующих «драматических событий».

Третья тема вступления (ее начало см. с гармонии уменьшенного септаккорда в 6 такте ц. 5) является интонационным прообразом третьего, плясового элемента главной партии. Связь между ними прослеживается в сходстве оркестровки (мелодический контур озвучивается деревянными духовыми и струнными в высоком регистре), а также – в заостренном синкопированном ритмическом рисунке. На этом фоне выделяется постепенно нисходящая мелодическая линия, выражающая наступательный и в то же время безысходный характер этой темы.

От третьей темы Вступления тянется нить также к теме побочной партии: два мотива – «f-d-g» и «f-d-e» – варьируются в теме побочной партии («fis-d-g» и «as-d-f»).

Отметим, что вторая и третья темы Вступления будут связаны в единое целое.

Экспозиция симфонии строится следующим образом.

Главная партия включает в себя два проведения темы (14+20 тактов). Причем уже во втором из них активизируется функция развития, что видно в переоркестровке темы (первый элемент исполняется всей деревянной духовой группой и трубами, второй – скрипками) и в обособлении ее третьего, плясового элемента (см. 5 такт ц. 17), на который приходится локальная кульминация.

Побочная партия (2 такт ц. 21), трехчастная по форме, включает четыре проведения темы с четким структурным членением (по 5 тактов каждое из построений в крайних разделах). Развитие осуществляется путем добавления инструментов и небольших вариантных изменений, затрагивающих заключительные фразы мелодии (первое проведение у солирующих скрипок и флейт, во втором присоединяются бас-кларнет и английский рожок). В средний раздел вводится тема, представляющая собой как бы развернутый вариант основной. Ее мелодия, сотканная из терцовых ячеек, звучит сначала у

солирующей виолончели и альты, затем у солирующих валторн и арф на новом звуковысотном уровне (если в крайних разделах тема звучала от «cis», то данный вариант – от «es»).

В экспозиции отсутствуют темы связующей и заключительной партий. Роль связующей партии выполняет относительно небольшое построение (12 тактов, начиная с ц. 19), основанное на оstinатной ритмоформуле (полиритмическое сочетание восьмых и триолей) с вкраплением краткого мотива в терцовом удвоении у деревянных, а затем у валторн. Этот мотив выполняет функцию торможения и привносит в характер музыки некоторое успокоение, подготавливая появление побочной партии. Роль заключительной партии выполняет последнее, кульминационное проведение темы побочной партии, вследствие чего экспозиция оказывается разомкнутой. К тому же тема «останавливается» на доминанте, которая получает разрешение в тонике, открывающей разработку. Тем самым динамизируется переход от экспозиции к разработке.

Разработка сосредоточена на теме главной партии, занимающей основное место в центральном разделе сонатного allegro. Принцип развития – фазово-волновой (всего выделяется 5 фаз, каждая из которых образуется несколькими волнами), в сочетании с неуклонным нарастанием громкостной динамики, приводящий к обширной генеральной кульминации.

Так, *первая фаза* включает три волны. Из них *первая*, представляющая собой сочетание интонационных элементов тем главной (видоизмененный мелодический контур) и побочной партий (квартовый зачин и триольный мотив из развивающего раздела), объединенных единым метром и темпом, – воспринимается как безуспешная попытка примирения противоположностей – материального (главная партия) и идеального (побочная партия) начал:

Пример 22



Во *второй волне* (1 такт до ц. 29) обнаруживается интонационное сходство «зачина» главной партии (здесь он звучит у солирующей виолончели и басового кларнета, а затем у двух флейт с различными подголосками у других инструментов) с плясовой темой из Вступления. *Третья волна* (2 такта до ц. 31) «выносит» на первый план скерцозный элемент главной партии. В целом вторая и третья волны образуют своего рода брауновский «вихрь», вызывающий представление о безудержно растущей злой силе.

Вторая фаза развития, также из трех волн (1-я с ц. 32, 2-я с ц. 33, 3-я с ц. 34), – подготовка кульминации. Она характеризуется постепенным разрастанием оркестровой фактуры и доминированием тематических элементов негативного значения, в первую очередь – ритмоформулы пляса и ритмоформулы из «темы рока». Особого внимания заслуживает тембровое сочетание ксилофона и арф, интонирующих «ритмоформулу рока» в ритмическом уменьшении (шестнадцатыми у альтов и восьмыми у виолончелей), – она вызывает ассоциацию со звучанием ксилофона в теме «пляски смерти» из финала «Симфонических танцев» Рахманинова.

В *третьей фазе* (с ц. 37, включающей две волны) разработка переходит в зону генеральной кульминации. Здесь на первый план выходят плясовой мотив «втапывания» и «ритмоформула рока». Впервые в процесс тематического развития вовлекается тема побочной партии (*вторая волна*, 2 такт ц. 38), приобретающая в звучании валторн тяжеловесность, не свойственную ей в экспозиции. В разработке она появляется всего лишь трижды в своем целостном виде (у валторн 2 такт ц. 38, у тромбонов и тубы ц. 40, и у труб – 5 такт ц. 40), и эта новая, придаваемая медными инструментами, окраска воспринимается как зловещий отблеск демонического пляса. Тем самым свидетельствуется обреченность идеального начала на поражение в мире, где торжествует зло.

И действительно: в *четвертой фазе* (ц. 39) тема побочной партии, также звучащая у медных инструментов, как будто сдавливается с обеих сторон действенно-наступательным элементом главной партии и «темой рока» (ц. 39-10 такт ц. 40). Затем следует тема побочной партии (*вторая*

волна, ц. 40) у меди в контрапункте с «ритмоформулой рока», которая трансформируется в данном случае в сигнальную формулу труб (8 такт ц. 40).

Граница между разработкой и репризой двойственна.

С одной стороны, началом динамизированной репризы можно считать возвращение темы главной партии в основной тональности. Однако и в этом разделе формы главная партия насыщена разработочностью, следствием чего становится обособление плясового элемента и «ритмоформулы рока», «торжество» которых закрепляется в зоне генеральной кульминации.

В таком случае это – «ложная» реприза, по сути же – непосредственное продолжение разработки, а точнее, ее завершающая, *пятая фаза* (10 такт ц. 40), на которую приходится генеральная кульминация произведения. Последнее проведение темы главной партии воспринимается, как логическое завершение, как итог ее развития, означающий, что энергетический заряд главной партии исчерпан.

Но тогда, с другой стороны, началом репризы можно считать возвращение в целостном виде темы побочной партии. В таком случае, это – своеобразная реприза, где тема главной партии отсутствует (сравним с репризой I части Шестой симфонии Чайковского). Тем ярче и значительнее звучит тема побочной партии, данная здесь в ритмическом увеличении у солирующих виолончелей и контрабасов на фоне «струящихся» пассажей арф и педали низких деревянных духовых. Она как будто возносится к своей кульминации (ц. 51), где ее мелодия – «душа» – сияет в ореоле высоких деревянных, а её «плоть» рассеивается в прозрачном пространстве камерной, акварельной оркестровки.

Начало *коды*, состоящей из трех фаз (с ц. 53), обозначается появлением первой, траурной темы вступления (*первая фаза*). Вычленение и многократное повторение её начального мотива в партии медных духовых, казалось бы, говорит о том, что роковой круг «событий драмы» замкнулся. Но далее следует тема побочной партии, просветленно звучащая у солирующего кларнета (*второй раздел*, ц. 55) в одноименном мажоре (смена тональности

произошла в кульминации репризы). Здесь она символизирует неодолимость духовного начала, очищенного в горниле извечной битвы добра и зла.

Таким образом, Вячеслав Овчинников уже в своей Первой симфонии предстает как продолжатель трагедийной линии русского симфонизма – линии, идущей от Чайковского и Рахманинова к Шостаковичу. Об этом свидетельствует не только отмеченное выше глубинное интонационное родство тематизма симфонии Овчинникова с тематизмом произведений Чайковского и Рахманинова; не только яркость мелодики и событийная насыщенность музыкальной драматургии, предрасполагающей к сжатию сонатно-симфонического цикла (тенденция, заявившая о себе и в симфонических поэмах Скрябина, и в Третьей симфонии и «Симфонических танцах» Рахманинова, и в одночастных симфониях Мясковского (№ 10, № 21), Шостаковича (№ 2, № 3). Гораздо важнее другое, а именно – восприятие жизни как трагедии, трагическое мироощущение, духовно сближающее В. Овчинникова с его гениальными предшественниками. Однако в восприятии Овчинниковым трагизма бытия нет безысходности, которая присуща симфоническим концепциям Чайковского и Шостаковича. В этом отношении Первая симфония близка симфониям Рахманинова. В музыке, созданной Овчинниковым, как и в музыке Рахманинова, претворено христианское осмысление трагизма бытия. Его суть можно выразить словами русского философа Б. Вышеславцева: есть «очень грустный закон, нечто вроде всеобщей энтропии. ... Все возвышенное, благородное, драгоценное есть вместе с тем самое хрупкое и уязвимое. ... Таково свойство возвышенного – оно легко гибнет, оно не защищается, даже как бы ищет гибели, жертвуя собой. Притом если бы этой гибели не было, то и жертвы бы не было, не было бы и величия святости. Так что в самой слабости высших ступеней <бытия> как бы удостоверена их подлинная высота. ... Поражение может означать победу...» (цит. по: [22, с. 223-225]).

В таком же ключе явлена трагическая концепция в Четвертой симфонии.

Четвертая симфония (ми минор) имеет программный подзаголовок: авторский – «Борис Годунов»; по данным Р. Петрушанской – «По прочтении драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов»¹⁶.

Уже в первом отзыве на её премьеру было отмечено, что Овчинникову удалось предложить свое собственное прочтение пушкинской драмы. «Вслушиваясь в звучание 4-й симфонии, устанавливаешь, несомненно, что в пушкинской исторической драме композитор нашел все то, что близко его собственным идейным творческим устремлениям, – глубокая народность образов, реалистическая масштабная зарисовка эпохи, мощный драматизм характеров и столкновений и живую душу человеческую с ее вечным тяготением к добру. Это музыкальная фреска, яркая и полнозвучная, лирическая и эпическая одновременно. В ней как бы сливаются воедино история и судьба отдельного человека. Трагедия живет в ней рядом с надеждой, боль с радостью, а звонкая песнь колоколов перекликается с траурными аккордами. Это волновало Овчинникова в драме Пушкина.

Композитор сумел проникнуть в самую суть содержания национального характера народа. Его движение из глубины истории к сегодняшнему дню, а от него – к будущему.

В этом смысле Четвертая симфония – провидческая: значимость содержания и сила выразительности помимо воли разрывают привычные рамки симфонии и наводят на размышления более широкого плана, связанные с постижением самой исторической сути национального характера русского народа» (цит. по: [35, с. 5]).

По исполнительскому составу (большой симфонический оркестр и смешанный хор¹⁷) это произведение подобно «Элегии памяти Рахманинова».

¹⁶ Работа над симфонией была завершена 5 октября 1985 г. Премьера состоялась весной 1986 г. на авторском концерте в Большом зале московской консерватории. В этом же году на экраны вышел фильм С. Бондарчука «Борис Годунов», музыку к которому написал Овчинников. Таким образом, работа над Симфонией № 4 опередила создание музыки для фильма, причем намного, так две основные темы симфонии уже были «найжены» и разработаны в сонате для фортепиано «Метаморфозы», датированной 1970 годом.

¹⁷ Укажем несколько примеров одночастных симфоний с хоровыми разделами, написанных в XX веке: симфония № 3 для хора и тенора К. Шимановского, симфония № 2 и № 3 Д. Шостаковича, Пятая симфония-Драматория В. И. Ленин» с хором и чтецом А. Караманова.

В симфонию включен текст (точнее, его поэтический парафраз) славянской патриотической песни, или гимна «Гей, Славяне!»¹⁸.

Симфония одночастна¹⁴, однако её композиция (как и всегда в симфониях Овчинникова) многопланова. В самом общем виде её форму можно определить как трехчастную репризную с небольшой средней частью и кодой, где крайние части представлены «русской» музыкой, а средняя – «польской» (хор со словами). Но если принять во внимание, что жанровая природа основных тем симфонии – вокальная, причем эти темы многократно варьируются, то базовую форму следует рассматривать как вариантно-строфическую.

Учитывая несоизмеримость масштабов средней и крайних частей (первая часть вдвое превышает среднюю), а также то, что в репризном разделе возвращаются темы первой части в хоровом исполнении, форму целого можно определить в итоге как сложную двухчастную репризную на основе вариантно-строфической. При этом следует иметь в виду и собственное восприятие композитором формы этого произведения. По словам автора симфонии, «здесь есть некоторая новость в форме. Не потому что она – одночастная, – одночастные симфонии, как мы знаем, есть, и концерты бывают одночастные, – а потому, что здесь как бы в одной симфонии – две. Здесь две разработки, две экспозиции, одна реприза и кода общая. Кроме того: если обычно в симфониях излагается материал последовательно (главная партия, побочная, заключительная) – как, например, в сонатной форме, то у меня изложение материала начинается одновременно. Всё, что есть главного в тематизме симфонии, звучит с самого начала»¹⁹. Если согласиться с такой,

¹⁸ Этот гимн был написан Самуэлом Томашиком в 1834 году под названием «Гей, Словаки!». Поначалу это был гимн панславянского движения; позднее – гимн Сокольского молодёжного спортивного и политического движения, гимн Первой Словацкой республики (1939—1945); гимн Социалистической Федеративной республики Югославии (1945—1992); наконец – гимн Союза Сербии и Черногории (1992—2006). Песня также считается вторым, неофициальным гимном словаков (см.: [27]). Её мелодией является мелодия (народная по происхождению) Марша Домбровского – гимна Польши с 1926 года.

¹⁹ Здесь цитируется, с незначительной редакторской правкой, фрагмент интервью, данного В. Овчинниковым автору передачи к 50-летию со дня рождения с участием С. Бондарчука,

авторской трактовкой, то одну из двух, экспонируемых в контрапункте, тем можно соотнести с главной партией, а другую – с побочной. Это и есть «две экспозиции». Побочная тема как правило связана с лирической сферой и зачастую имеет вокальную природу. Такого именно рода – одна из контрапунктирующих тем, которая вполне отождествляется по своей функции с темой побочной партии сонатного allegro. На её фоне главная тема выглядит весьма необычной, так как в ней отсутствует действенное начало, что особенно ощутимо в темпе Largo (сразу оговорим, что главная тема вовсе не лишена драматизма, но это её качество раскрывается далеко не сразу). В результате складывается впечатление, будто главная и побочная темы не образуют, даже в скрытой форме, того противоборства, из которого обычно рождается драматизм сонатного allegro.

Итак, существенная (и весьма оригинальная) особенность экспозиции заключается в синхронизации изложения двух основных тем, которые, к тому же, близки по своему образно-эмоциональному строю. Другая особенность – очень медленный темп. Еще одна особенность касается композиции – обе контрапунктирующие темы образуют строфу, материал которой будет далее неоднократно варьироваться, причем варьируются либо обе темы, либо одна из них.

Черты сонатной и вариантно-строфической формы теснейшим образом переплетаются. Форма первого раздела симфонии имеет сквозное развитие: за каждой из строф следует эпизод развивающей функции. Если мысленно объединить все развивающие эпизоды воедино, то получится масштабная разработка, включающая к тому же средний, «польский» раздел – своего рода эпизод в разработке. Каждый развивающий раздел строится по принципу волны с постепенно нарастающей степенью трансформации исходного материала и со своей кульминацией.

Соотнесем все планы формы:

Раздел I – «русский»

А. Эшпая, В. Подвига и самого юбиляра. Запись этой передачи была любезно предоставлена нам самим композитором.

AB R₁ A₁V₁ R₂ V₂+A₂V₂ R₃ A₃V₃ R₄ A₄V₄ R₅ V₅ Предыкт//

Раздел II – «польский»

C C₁ C₂ C₃ R → Генеральная кульминация → V₆//

Раздел III – «русский»

A₅V₇ R₆ V₈ A₆ V₉ Предыкт Кода (A₇)

Тема, открывающая симфонию (*тема А или тема главной партии*), складывается из многократного повторения одного и того же мотива у альтов и I арфы (с подключением виолончели, фортепиано, II арфы, бас-кларнета). В замкнутом круговом движении мелодии слышится безысходность. Эта тема по сути представляет собой секвенцирование мотива ямбической структуры – кратчайшей мелодической ячейки (сначала – терцовой, затем сжимающейся в секундовую). Интонационным ядром темы является опевание основного, опорного тона «е», взятого ходом от VI к I ступени исходной ладотональности – ми-минор. Опевание дополняется восходящим, как бы по инерции, мелодическим движением к IV ступени тональности на фоне бурдонной T-D педали у контрабасов, арф, фаготов, бас-кларнета, у там-тама и позднее фортепиано. Тем самым создается сумрачный колорит, изначально присущий теме главной партии.

Нельзя не заметить, что эта тема напоминает эпически неторопливую, отрешенную по характеру, тему «летописного сказания» Пимена из оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Сравним:

Пример 23

The image shows two systems of musical notation. The top system is for a string quartet or similar ensemble, with a tempo marking 'Adante molto' and a dynamic marking 'Piano' (p). It features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. The bottom system is for piano, with a dynamic marking 'pp' and a 'dim.' (diminuendo) marking. It also features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 24

The image shows a musical score for three staves: Acord (top), Arpa (middle), and Bajo (bottom). The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 20 seconds. The Acord staff features a melodic line starting with a piano (pp) dynamic, moving to mezzo-piano (mp) and then piano (p). The Arpa and Bajo staves provide harmonic accompaniment with various dynamics like pp and mp. A specific melodic motif is highlighted with a square bracket in the Acord staff.

Это сходство, в сочетании с интонационными особенностями темы, созданной Овчинниковым, позволяет охарактеризовать её как тему размышления об исторической судьбе России, или же как тему «летописного сказания». Предмет размышления конкретизируется в «ядре» темы, образующем фигуру креста (в нотном примере она выделена квадратной скобкой). Таким образом, речь идет о мистической, «крестной» линии в судьбе России.

Появляясь как бы издалека, пианиссимо, тема А становится «фундаментом» тематизма «русских разделов» произведения в целом: подвергаясь различным вариантным преобразованиям, она насквозь пронизывает композицию крайних разделов, скрепляя интонационную форму симфонии.

Вторая тема первого раздела формы – (*тема В или тема побочной партии*) рождается из интонационного ядра темы А, «вырастая» из её опорного тона – тоники главной тональности симфонии. Её собственные опорные тоны также образуют фигуру креста (в центре которого также тоника). В интонационном строе темы побочной партии чувствуется связь с мелодикой древнерусских церковных песнопений. Для нее характерны: плавное, постепенное мелодическое движение в объеме кварты; преобладание в мелодическом рельефе крупных длительностей в темпе Largo; оригинальная, «игнорирующая» метрическую, квадратную сетку фразировка, создающая иллюзию ритмической асимметрии – свойства, присущего ритмике

знаменного роспева; оркестрово-фактурная обособленность этого рельефа, ассоциирующаяся с монодическим пением; диатоника в сочетании с тональной переменностью (ля-минор – ре-минор); приглушенное звучание холодноватой по тембру флейты в её предельно низком регистре. Всё это в совокупности придает теме углубленно-сосредоточенный, аскетично-молитвенный характер:

Пример 25



По своему интонационному строю «тема молитвы» (будем так называть её) схожа с темами вступления, темой главной партии из симфонии № 2 (ми-минор), а также с темой вступления из симфонии № 3 (ля-минор) Рахманинова. Сравним:

Пример 26 а) вступление к симфонии № 2



Пример 26 б) главная партия симфонии № 2



Пример 26 в) вступление к симфонии № 3



Проведение этой темы дважды в контрапункте с темой А (на протяжении 18 тактов), предваряемое краткой «сольной» экспозицией темы А, составляет первую строфу, каковая и представляет собой «две экспозиции», по выражению В. Овчинникова.

Отмеченное выше интонационное родство обеих тем позволяет рассматривать их как две грани одной и той же музыкальной идеи, смысл которой можно выразить так: молитва о спасении России, в предстоящем ей тяжелом испытании (польская интервенция; захват поляками Москвы и т. д.). Но если в первой из них доминирует оstinatность, придающая ей императивный характер и образно-эмоциональную двойственность (по мере развития эта тема трансформируется в аллюзию *Dies irae*), то во второй, «молитвенной» теме выдерживается одна и та же эмоционально-сдержанная атмосфера, выражаемая распевно-кантиленным началом. Распевность в процессе варьирования заметно лиризуется, порождая в итоге относительно краткую, но выразительную тему лирико-патетического, романтического характера (см. ц. 8-14):

Пример 27



Далее остановимся на наиболее значимых этапах развития «русских» тем симфонии.

Строфы со второй по пятую строятся на контрапункте тем А и В. Вариантные изменения той и другой сосредоточены, главным образом, в инструментовке и пока не затрагивают ни интонационной, ни динамической их сторон. Так, во второй строфе (ц. 15-18) «тему размышления» начинает английский рожок, затем её мелодия передается II гобою, бас-кларнету и II флейте; «молитвенную тему» начинает I гобой и подхватывает I флейта. Во втором проведении тем солирует струнная группа (кроме контрабасов) и I флейта, звучащие на фоне оркестровой педали контрабасов, арф, фортепиано и медной группы. В третьей строфе (ц. 23-4 такт ц. 26) мелодию темы В, а

следом – и темы А интонируют деревянные в сочетании с I скрипками. В четвертой (ц. 30-31) и пятой (ц. 42-45) строфах тот же ансамбль инструментов дополняется благородным тембром валторн (см. тему В).

Единственное, затрагивающее структуру, изменение появляется только в четвертой строфе – она ограничивается одним-единственным проведением контрапунктирующих тем. Такое «сжатие» формы сообщает дополнительный импульс развитию, приводящему к локальной кульминации. Еще одно вариантное изменение связано со сменой фактуры в третьей строфе, начинающейся со второй темы, – равномерное движение восьмыми сменяется триольной группировкой. Это изменение будет закреплено в шестой и восьмой строфах, где представлена только «молитвенная тема».

Существенным фактором драматургического процесса выступает первая тема, – в отличие от второй, она подвергается значительным преобразованиям уже в границах первого раздела, причем уже начиная с первого развивающего эпизода (см. ц. 3-15), где эта тема обособляется и разворачивается в виде двух волн, или фаз.

Первая фаза (ц. 3-8) ознаменована появлением (у низких струнных, низких деревянных духовых, фортепиано, арф, английского рожка с последующим присоединением труб, тромбонов и валторн) постепенно нисходящей мелодической линии, «уплотненной» аккордовой фактурой, – она заметно выделяется на фоне темы А. Дойдя до нижней своей точки, мелодическое движение становится восходящим (см. 1 такт до ц. 4), устремляясь к локальной кульминации, на вершине которой настойчиво звучит у медных инструментов сигнальный мотив:

Пример 28

4 Trb. (B)
2 Cor. (F)
3 Trb.-ni e' tuba

f

www.gymnazyum.ru

Варианты этого построения, завершающегося сигнальным мотивом, далее будут положены в основу всех последующих кульминаций, в том числе и генеральной кульминации симфонии. Собственно сигнальный мотив

придает «теме размышления» не свойственный ей ранее оттенок грозной силы.

Вторая фаза (ц. 8-15) начинается с квинтовой педали у низких струнных, – ею отмечен тональный сдвиг в сферу ми-бемоль минора (субдоминантовую сферу си-бемоль минора), на фоне которого тема А, звучащая в си-бемоль миноре, наделяется новым качеством, а именно – тревожной пульсацией триольных групп в мелодии. При более близком рассмотрении оказывается, что этот вариант темы связан с отмеченным выше построением из первой фазы (если взять в качестве опорных тонов только звуки первых долей такта). С этого момента в форме заметно активизируются полифонические приемы в сочетании с мотивной разработкой, результатом своим имеющей значительное преобразование «летописной» темы.

На этом же этапе развития появляется новая, лирическая тема (о которой уже говорилось выше) в партии флейт, гобоев, английского рожка, арфа, колокольчиков и челесты, – это своего рода тихая кульминация первого развивающего раздела. Эта же тема далее прозвучит в пятом (ц. 45-57) и шестом (ц. 91-103) развивающих разделах, а также и в шестой строфе, относящейся к репризе (ц. 107-114).

В каждом из развивающих разделов, по мере накопления в каждой из тем новых качеств, между двумя темами возникает и постепенно усиливается контраст: векторы их развития расходятся в разные стороны, и тем самым в образной сфере «русской части» симфонии обнаруживается противоречие.

Во втором развивающем разделе (ц. 18-23) впервые появляется начальный мотив секвенции *Dies irae* (1 такт до ц. 20 у колокола). Здесь он почти не заметен, так как заглушается резко акцентированными синкопированными мотивами у медных, приносящими в характер следующей далее темы угрожающий оттенок.

В третьем (4 такт ц. 26-30), четвертом (ц. 31-42) и пятом (45-57) развивающих разделах наряду с приемом ритмического диминуирования темы А выделяется, во-первых, пунктирная ритмоформула, предвосхищающая мазурочный ритм «польской части» среднего раздела

симфонии (см. ц. 28, ц. 38, ц. 49), во-вторых, триольная ритмоформула – «ритмоформула тревоги», и в-третьих, аллюзия *Dies irae* (у валторн и тромбонов в пятом разделе, ц. 51), которая, как уже было сказано, является инверсией первой темы. Каждый из перечисленных разделов в процессуальном плане являет собой волну с целеустремленным движением к кульминации, причем каждая из кульминаций по масштабам и громкостной динамике превышает предыдущую. Соответственно, характер первой темы кардинально изменяется – из суровой, сдержанной тема превращается в мятежную, наступательную.

В небольшой шестой строфе (ц. 57-59) звучит только вторая, «молитвенная тема» (соло I гобоя, затем кларнета, английского рожка, валторны и челесты). Здесь она воспринимается как выражение предельной духовно-молитвенной сосредоточенности (предыкт, ц. 59-69). Характер первой, «летописной темы» к концу предшествующей строфы заметно изменяется, и между двумя «однокоренными» поначалу, «русскими» темами возникает разрыв, который как бы открывает дорогу для «вторжения» «польской» темы.

«Польская» тема звучит в исполнении хора и всего оркестра. Её торжественно-парадный характер подчеркнут ремаркой автора в «темпе полонеза». Лежащая в её основе ритмоформула мазурки ($\underline{\underline{\underline{\text{J}}}} \cdot \cdot \cdot$) заострена пунктированным дроблением первой доли и синкопой ($\underline{\underline{\underline{\text{J}}}} \cdot \cdot \cdot$), «рубленной», жестко метричной фразировкой, фортиссимо, квартовыми ходами и горделиво возносящимся звуковысотным рисунком мелодических фраз, слепящим блеском. До мажора, – все это вместе создает впечатление ослепительно-яркого, но искусственного, холодного света. Ритму танца «подчиняется» просодия словесного текста, вследствие чего происходит смещение акцентов в слоговой структуре гимнического текста: русские слова как будто интонируются с иностранным акцентом.

Сравним «польскую» тему, созданную Овчинниковым, с её первоисточником²⁰ и сразу отметим сходство с Полонезом, открывающим II акт «Ивана Сусанина» Глинки, а также с полонезом из «Бориса Годунова» Мусоргского:

Пример 29 а) тема гимна

♩ = 100

Гей славя-не на-и слав-ны то-бой жь-ной пь-ся
и те смелк-лет лю-ба серд-це за на-род свой бь-ся

Пример 29 б) тема симфонии

Tempo di grazia

Гей! Славя-не на-и слав-ны то-бой жь-ной пь-ся
ще на-ше вер-но серд-це за на-род свой бь-ся

Пример 29 в) тема полонеза Глинки

Moderato ♩ = 100 *Con Tasto*

Пример 29 г) тема полонеза Мусоргского

²⁰ Нам неизвестно, был ли знаком композитор с маршем Домбровского. Возможно, что он всё-таки знал этот марш и дал свой вариант его мелодии. Сопоставив три варианта (марш Домбровского, гимн Польши, гимн «Гей славяне!») этой темы, можно заключить, что «польская» тема из Четвертой симфонии Овчинникова ближе к мелодии гимна последнего.



Форма «польского» эпизода симфонии состоит из четырех строф (из которых три – вокально-хоровые, одна – инструментальная) и развивающего раздела, куда вводятся элементы «русских тем». Развивающий раздел включает в себя генеральную кульминацию симфонии.

Вокальные строфы невелики по масштабу (1-я и 2-я строфы по 8 тактов, 3-я строфа – 10 тактов) и тонально однозначны – До мажор – Соль мажор – До мажор. По тематическому материалу 1-я и 3-я строфы тождественны при том, что в последней, образующей кульминацию в развертывании вокальных строф, мелодия дублируется почти всеми группами оркестра фортиссимо (тогда как в 1-й строфе она звучала только у труб). В 4-й строфе «польская» тема, исполняемая оркестром без хора, сокращается и как бы растворяется в остинатной ритмоформуле мазурки у деревянных духовых.

Развивающий раздел (ц. 79-93) – средоточие драматизма: здесь вступают в противоборство два несовместимых мира – польский и русский. Причем последний, представленный сигнальным мотивом из первого развивающего раздела и первой темой в триольной группировке, как бы втиснут в рамки трехдольного размера «польской», точнее, её мазурочной ритмоформулы у литавр. Результатом противоборства становится высвобождение «летописной темы» из «польского плена» (см. с ц. 88), а также трансформация темы В, которая венчает генеральную кульминацию (см. ц.

91), – здесь она интонируется фортиссимо медными и струнными инструментами с фортепиано и оплетается стремительными пассажами деревянных духовых, вследствие чего приобретает величественный характер, за которым чувствуется неодолимая духовная сила.

За генеральной кульминацией сразу же, без какой-либо подготовки, следует реприза (см. с ц. 96), которая начинается, как и экспозиция, контрапунктом двух «русских» тем. Однако теперь они исполняются не только оркестром, но и хором без слов. Из четырех строф, образующих репризу, особого внимания заслуживает предпоследняя (ц. 107-114), выполняющая развивающую функцию. Это своего рода итог разработочного плана симфонии в целом, как бы рассредоточенного в целом ряде разработочных разделов, пронизывающих форму от начала до конца, – итог, где «спрессовывается» и целиком исчерпывается та энергия драматизма, которая неуклонно накапливалась от одного разработочного раздела к другому. Вновь главенствует тема А, излагаемая в увеличении и в триольной ритмической группировке; с нею сопрягаются аллюзия *Dies irae*, ритмоформула мазурки, тема, «увенчанная» сигнальным мотивом (см. пример № 28). Несколько обособлена «молитвенная» тема: в репризе она получает интонационное развитие (тогда как в первом «русском» разделе симфонии она оставалась почти неизменной), благодаря чему её характер становится просветленным, и она как будто возносится над бурями и страстями земной жизни.

Кода (ц. 123) построена на теме А, звучание которой постепенно «истаивает» на фоне колокольного звона. Можно сказать, что «тема размышления» о судьбах России как бы уходит в грядущее, в предстоящие ей на её историческом пути новые испытания. Тем самым тема наделяется провидческим смыслом (как верно было подмечено Г. Заостровцевым, см. с. 38).

В Четвертой симфонии, как и в следующих произведениях Овчинникова, переплетаются черты драматургии лирико-драматического и лирико-эпического типа. Черты первого типа драматургии, восходящей к

симфоническому творчеству Чайковского, проявляются, прежде всего, в предельной заостренности конфликта, в непримиримости двух противоборствующих миров – русского и польского, данных в так называемом «лобовом столкновении»: «польский эпизод» вторгается в длительный, размеренный процесс развития русских тем и прерывает его; только после экспозиции «польской темы» разработочный процесс восстанавливается, но в него уже включаются и тематические элементы «польского эпизода». Лирический аспект, репрезентантом которого выступает «молитвенная» тема (тема побочной партии), предельно объективизируется: она воспринимается как выражение духа русского народа в целом, а не личного духовного акта. Вместе с тем, лирика субъективного плана тоже имеет место: её репрезентантом выступает тема, возникающая в процессе развития двух «русских» тем в «русских» разделах симфонии. В этой теме слышится скрытое страдание.

Черты драматургии лирико-эпического типа проявляются в масштабности произведения; в неспешном ритме развертывания интонационной формы; в сопоставлении двух образных сфер приемом так называемого разительного, или «лобового» контраста – приемом, весьма показательным для драматургии сонатных *allegri* Рахманиновских симфоний; в опоре на древнерусский мелос (знаменный распев, колокольность); в слиянии авторского «я» (личного) и соборного «мы» (народного).

Таким образом, драматургия Четвертой симфонии представляет собой синтез лирического, эпического и драматического начал, хотя доминирует все же последнее. Как известно, синтез такого рода весьма характерен для симфоний Рахманинова (см. об этом: [14], [69], [80], [87]). Это отнюдь не случайно: симфония Овчинникова близка рахманиновским симфониям в концептуальном отношении: центральная идея концепции сопряжена с судьбой России как в историческом, так и в мистически-духовном аспектах. На концептуальном и драматургическом уровнях Четвертая симфония Овчинникова близка также и другим шедеврам русской музыкальной классики – таким, как опера «Иван Сусанин» Глинки и опера «Борис

Годунов» Мусоргского. С этими же произведениями сочинение Вячеслава Александровича роднит особая драматургическая роль молитвенной темы и, шире, молитвенный аспект идейно-образного содержания. Но если в опере Мусоргского он имеет конкретную реализацию в целом ряде сцен (хор калик перехожих из 1-й картины Пролога; хор отшельников из 1-й картины I действия; сцена смерти Бориса из 1-й картины IV действия, – обратим внимание на ремарки автора: «восторженно, в молитвенном настроении, ослабевающим голосом»; молитва иезуитов из 2-й картины IV действия), то в «Иване Сусанине» – это скорее обобщенная передача различных молитвенных состояний «сурового смирения, скорби, горячей мольбы, надежды, радости, ликования» (см.: [96, с. 155]). Очевидно, что в этом отношении симфония Овчинникова ближе к опере Глинки, молитвенный срез которой воплощается посредством обобщенных песенно-романсовых интонаций. Мусоргский в своем «Борисе Годунове» стремится к конкретизации этой стороны. Он стилизует мелодико-ритмические, ладовые особенности знаменного распева, при этом используя и молитвенные тексты, чего нет в опере Глинки. И с этой стороны симфония Овчинникова схожа с произведением последнего.

Вторая симфония (ми-бемоль минор) для большого струнного оркестра²¹ представляет собой трехчастный цикл. Однако интонационная спаянность его частей позволяет рассматривать его как своеобразную одночастную форму, пронизанную сквозным развитием. В её основе лежит тема, открывающая I часть, – именно она выступает главным организующим фактором интонационной формы произведения в целом.

Фабула симфонии определяется взаимодействием двух образных сфер.

Одна из них – сфера объективная – представлена сначала темой вступления, экспонируемой в I части цикла. Эта тема воспринимается как воплощение образа внеличной, роковой силы и может быть названа «темой

²¹ Она была задумана в 1954 году, а закончена в 1956. Спустя много лет композитор вернулся к ней в качестве интерпретатора, будучи уже профессиональным дирижером, и в 1972-73 гг. создал вторую редакцию. Первое публичное исполнение состоялось в Москве в большом зале консерватории 10 февраля 1973 года под управлением Александра Дмитриева. Второй номер она получила потому, что была сыграна через много лет после премьеры Первой симфонии, которая написана позднее.

судьбы». Из неё впоследствии произрастают тема хорала и тема скерцо из II части цикла, а также – тематизм финала, где «тема судьбы» переосмысливается.

Другая сфера – субъективная – представлена двумя темами первой части, одна из которых, в свою очередь, больше тяготеет к объективному плану, а другая – к субъективному. Характером взаимоотношений этих тем («объекта» – «субъекта») определяется конфликтный тип драматургии и волновой принцип развития. Образно-тематическая антитеза и соответствующий ей тип драматургии имеют место также и в Первой и в Четвертой симфонии Овчинникова.

Для формы Второй симфонии (как и Первой) характерен значительный перевес развивающей функции. Вследствие этого в форме целого происходит смещение кульминационной зоны первой части цикла к началу репризы и размывание границы внутри формы между разработкой и репризой, а также – разрастание репризы второй части.

Своеобразие формы первой части заключается в её двойственности, обусловленной «пересечением» сложной трехчастной и сонатной конструкций. Еще раз отметим, что многомерность формы есть характерная черта самых различных сочинений Овчинникова.

С одной стороны, форму первой части цикла можно рассматривать как сложную трехчастную форму со вступлением (тема А), первый раздел которой, в свою очередь, представляет собой двухчастную репризную структуру с двумя темами (В и С). Тогда первую тему (В) – тему крайних разделов в рамках сонатной формы, следует соотнести с темой главной партии, а лирическую тему среднего раздела (С) – с темой побочной партии. И та и другая проводятся дважды и при повторении варьируются, что позволяет рассматривать форму экспозиции как вариантно-строфическую. Это тем более правомерно, что важной составляющей жанровой природы обеих тем является вокальное начало, представленное разными гранями: в теме В – песенно-декламационное, в теме С – романсово-ариозное. Средняя часть сложной трехчастной формы (она же – разработка сонатного *allegro*) – зона развития, в которую вовлечены все темы экспозиции, включая и тему

вступления. Развитие осуществляется по волновому принципу. Каждая из трех волн образует свою вершину, высшая из которых (третья) как бы переливается в генеральную кульминацию первой части цикла, приходящуюся на начало репризы (зеркальной, если считать, что она начинается с побочной партии).

С другой стороны, в форме первой части цикла нельзя не видеть и признаки сонатной конструкции (вступление, двухтемная экспозиция, разработка, зеркальная реприза и кода), а главное – сонатной драматургии, предполагающей наличие конфликта, представленного в данном случае темой судьбы, с одной стороны, и лирическими темами, с другой.

Еще одна особенность этого сонатного *allegro* – в неоднозначности границы между разработкой и репризой. Если считать, что реприза сложной трехчастной формы начинается с темы С – темы побочной партии, то это – реприза зеркальная. Если же считать, что реприза начинается с проведения темы В – темы главной партии, тогда, во-первых, резко асимметричной оказывается конструкция сонатной формы, где разработка «поглощает» часть репризы, ограничивающейся только главной партией, а во-вторых, – такого рода сонатной конструкции будет соответствовать уже не сложная трехчастная, но сложная двухчастная репризная форма, причем тяготеющая к концентричности. В таком случае, форма обретает симметрию, подчеркнутую тремя замкнутыми кругами:

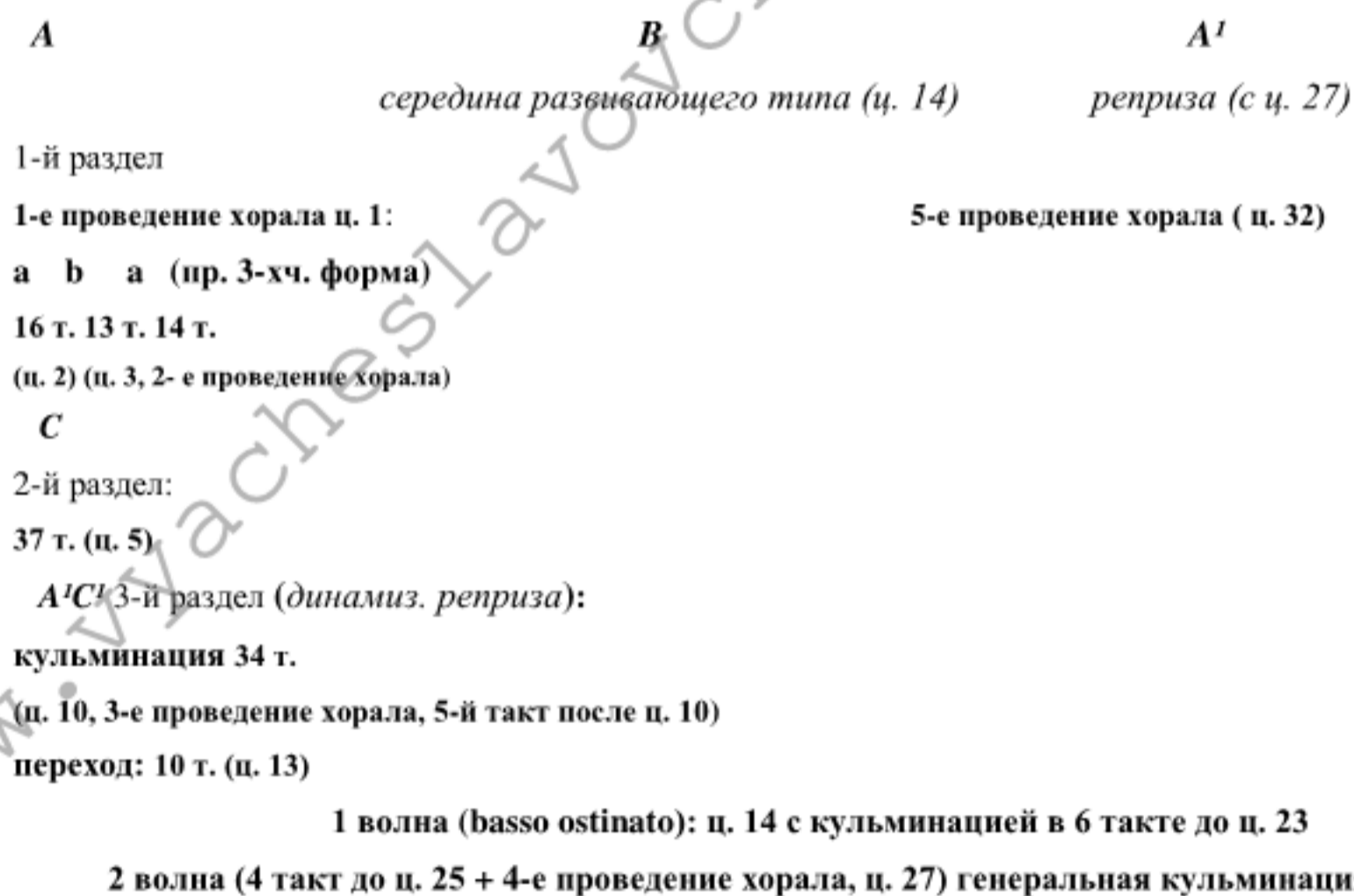
A B C R C B1 A1

Представляется, что прием тройного кругового замыкания формы связан с идеей произведения, сфокусированной в главной теме симфонии – теме вступления, о чем речь пойдет в свое время.

Форма второй части (Скерцо) цикла сложная трехчастная с развернутым вступлением (63 такта) и кратким заключением (14 тактов). Первая её часть, предваряемая вступлением на теме «хорала», также трехчастная (1-й раздел 2 такта до ц. 4, реприза ц. 8 – вариант темы), с серединой развивающего типа (ц. 6). Вторая – это трио, основанное на вариантном развитии своей собственной темы, подводящей к кульминации (ц.

15), где происходит интонационный синтез основной темы Скерцо и темы трио. Особенностью репризы (ц. 17) является такая характерная черта формы симфонических произведений Овчинникова, как разрастание заключительного раздела в построение развивающей функции (с ц. 21, 133 такта), масштабы которого значительно превышают первую часть Скерцо, т.е. по сути – в своеобразную вторую разработку.

Третья часть (финал) – также в сложной трехчастной форме, причем в первом её разделе, который поначалу выглядит как простая трехчастная форма, происходит композиционная модуляция из простой формы в сложную трехчастную с кульминацией и динамизированной репризой. Таким образом, одна сложная трехчастная форма как бы вписана в другую, еще более масштабную сложную трехчастную форму – форму финала в целом. Ниже приведена схема, в которой по горизонтали показано строение, а по вертикали – развертывание формы финала:



Этой сложной конструкции присущи черты рондо, где в роли рефрена выступает 8-тактовый тезис – хоральная тема: она проводится со значительными изменениями пять раз (ц. 1 и ц. 3 C-dur, 5-й такт после ц. 10, ц.

27 G-dur, ц. 32 C-dur). Таким образом, и форма финала характеризуется многоплановостью.

Поскольку конфликт не получает своей развязки, а лишь экспонируется в первой части цикла, постольку последнюю можно условно рассматривать как экспозицию сонатного *allegro*, отождествляемого с формой цикла в целом, т. е. своего рода метаформой цикла. В этой «экспозиции» излагается основной тематический материал симфонии, по отношению к которому темы двух последующих частей являются в той или иной мере производными. Функцию разработки в метаформе берет на себя скерцо цикла, тем более что его масштабы значительно больше по сравнению с первой частью цикла, и именно в нем конфликт разворачивается в полную меру. Соответственно, функцию динамизированной репризы выполняет финал цикла.

Охарактеризуем основные темы симфонии.

Тема вступления (тема А), несмотря на её лаконизм и структурную сопряженность с темой главной партии, обособлена. Эту тему можно с полным правом отнести к разряду «тем рока». Она вся соткана из малосекундовых хроматических оборотов, плотно прилегающих друг к другу и оформленных в остром пунктирном ритме. Тема звучит фортиссимо с экспрессивным акцентированием каждого звука; появление в 3-м такте тонического органного пункта придает ей максимально устойчивый, напряженный и вместе с тем императивный характер. Её фактура сплетается из нескольких мелодических линий, причем, хотя они интонируются струнными инструментами, их звучание подобно звучанию «хорала» медных инструментов. Особую роль в линейном сплетении играют крайние голоса, – в их мелодическом рисунке проступают очертания фигуры креста, как бы сжимающего тему в «тиски» и уподобляющего её крепко стянутой пружине. В мелодическом рельефе темы (I скрипки) отчетливо выделяются два мотива-опевания (f-e-f-fis и g-a-g-ges, то же в партии контрабасов – f-g-f-es, des-c-d-es), связанные общим звуком («fis» = «ges» у скрипок; «es» – у контрабасов), что придает мелодическому рисунку круговую форму. Т.е. мелодический

рисунок обоих мотивов образует как бы два замкнутых круга, и точкой их пересечения оказывается центр крестообразной фигуры «f-e-a-ges»:

Пример 30

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo and expression marking is 'Allegro molto espressivo'. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include fortissimo (ff) and mezzo-forte (mf). The notation includes various articulations and slurs across the staves.

Таким образом, образное содержание темы как бы свернуто в конструкцию «крест в круге» – символ, имеющий совершенно определенный смысл в христианском контексте: круг – вечность; крест – страдание как единственно возможный путь в вечность, в бессмертие; вместе с тем, крест означает духовное призвание человека, высший духовный императив. Иначе говоря, смысл темы можно интерпретировать как веление, предначертание свыше. Но, принимая во внимание, что основной «шаг» мелодии – малая секунда, а также – узкий, терцовый диапазон фигуры креста²² (заметим, что очень многие мелодии, созданные Овчинниковым, складываются из узкообъемных, зачастую терцовых ячеек) и пунктирный ритм, в образном содержании темы нельзя не уловить еще один – негативный аспект, связанный с понятием судьбы, рока.

Немаловажно и то, что тема вступления – своего рода архетип тематизма симфонии в целом. Все остальные темы так или иначе связаны с нею, хотя не всегда эта связь очевидна.

Так, тему главной партии (тему В) связывают с темой вступления тонический органнй пункт (он охватывает всю главную партию), пунктирный ритм, хроматические малосекундовые ходы, появляющиеся на

²² Напрашивается аналогия с темой вступления в Третьей симфонии Рахманинова.

вершине мелодии (5 такт ц. 1). Причем в мелодическом рисунке почти каждой фразы мелодии «просвечивает» мотив креста. Тем самым обнаруживается причастность темы главной партии к образной сфере, репрезентируемой «темой рока»:

Пример 31

The image shows a musical score for three string instruments: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Viola (V-la). The tempo is marked 'Cantabile' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with dynamic markings 'p' and 'mf'. The second system continues the melodic development with 'mf' and 'f' markings. The third system concludes the passage with 'mf' and 'p' markings. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Вместе с тем, в теме заложено песенное начало (которое станет очевидным, если в мелодии «убрать» пунктирный ритм), – рельеф темы складывается как череда вариантов двух основных её мотивов – с восходящим октавным «возгласом» и с нисходящим квинтовым «ответом». Песенность сочетается с декламационностью, которая проявляется в детализации мелодической фразировки, заостренности звуковысотного рисунка мелодических линий, а также в артикуляционном подчеркивании почти каждого звука, что придает интонированию особую весомость и почти речевую отчетливость. Кроме того, для темы главной партии характерна дифференциация фактурных функций, чего не было в «теме судьбы»: мелодический её рельеф (сначала у солирующих I скрипок, во второй строфе

у II скрипок с вариантным изменением мелодии) обособлен от сопровождения (см. синкопированную «пульсирующую» мелодическую линию у альтов на фоне органного пункта у виолончелей, потом у контрабасов в первой строфе и у виолончелей – во второй). Все же песенное начало преобладает, поэтому тему главной партии следует отнести к сфере объективной лирики. Вокальная природа темы позволяет рассматривать форму последней как куплетно-вариационную, состоящую из двух строф (17 и 16 тактов), из которых вторая – вариант (ритмическое и тембровое варьирование) первой.

Тема побочной партии (тема C) – также вокального происхождения. Но, в отличие от темы главной партии, – с перевесом ариозно-декламационного начала, что говорит о её принадлежности к сфере лирики субъективного плана.

Первая мелодическая фраза этой темы складывается из кратких узкообъемных (квартовых, терцовых, секундовых) ячеек-мотивов, как бы кружащихся в узком пространстве. При этом общая направленность движения – нисходящая: мелодия как бы соскальзывает с вершины по «ступеням» – опорным тонам, образующим фригийский тетракорд, причем в каждом из четырех проведений фразы – у I скрипок, альтов, II скрипок и виолончелей, – будто по инерции:

Пример 32

The musical score for Example 32 is presented in a system of five staves. The top staff is for Violin I (V-ni I), the second for Violin II (V-ni II), the third for Viola (V-la), and the fourth for Cello (C-sl). The fifth staff is empty. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked 'Pia mosso' with a tempo of 75. The first phrase is marked 'mp' and consists of 17 measures. The second phrase is marked 'mf' and consists of 16 measures. The third phrase is marked 'f' and consists of 17 measures. The fourth phrase is marked 'ff' and consists of 16 measures. The score shows the melodic line for each instrument, with dynamics and articulation markings.

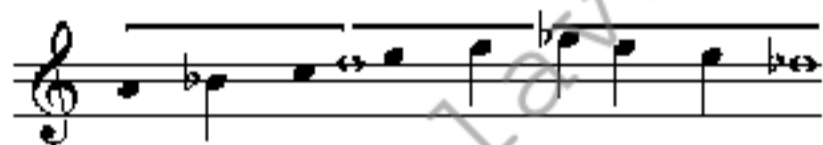
Семантика фригийского тетрахорда, а также сходство этой мелодии с начальным мотивом «темы Франчески» из одноименной фантазии Чайковского отчасти приоткрывает смысл темы побочной партии.

Первой фразе «отвечает» вторая (2 такта до ц. 4), мелодия которой, звучащая у I скрипок на фоне «сухих» аккордов стаккато, также замкнута в круг, образуемый ступенями уменьшенного тетрахорда d-es-f-ges – «отрезка» гаммы Римского-Корсакова. Начальный и конечный тон этой фразы – ре второй октавы, тот же самый, который является началом и вершиной мелодии первой фразы, т. е., он образует единый центр, исходя из которого, обе фразы складываются в конструкцию, подобную крестообразной мелодической конструкции «темы судьбы». Сравним:

Пример 33 а)



Пример 33 б)

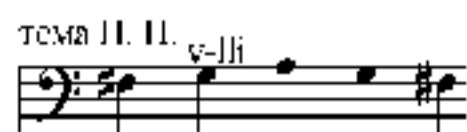


Но это сходство — не единственное, что связывает тему побочной партии с «темой судьбы». Основу аккордового фона второй фразы (по сути это гетерофонная «полоса» сектаккордов, состоящая из трех изоритмических горизонталей) образует звуковысотный вариант одного из мотивов крестообразной «темы судьбы». Другие его варианты вплетаются далее подголосками в линейную фактуру темы на всем её протяжении:

Пример 34 а)



Пример 34 б)



Пример 34 в)



Таким образом, тема побочной партии представляет собой трансформацию (а точнее – одну из множества трансформаций) «темы судьбы»; интонационный строй их – один и тот же, несмотря на различие ритмического оформления. Однако во втором, варьированном проведении темы побочной партии, где её мелодический рельеф «сковывается» пунктирными ритмоформулами, сходство становится очевидным.

Структура побочной партии, как и главной партии – строфическая (причем в обоих случаях строфа сама по себе двухэлементная, диалогическая). Она складывается из двух проводений темы, второе из которых, являясь вариантом первого, вместе с тем выполняет развивающую функцию и, расширяясь (почти вдвое), образует локальную кульминацию – кульминацию первой волны в развивающем разделе первой части цикла.

Тема (D), которой открывается Скерцо (точнее – тема вступительного раздела, тема D в цикле) – еще одна, на сей раз жанрово-ритмическая трансформация «темы судьбы», которая предстает здесь в облике «хроматического» хорала:

Пример 35



Она имеет несколько особенностей. Первая – связана с хроматической тональностью, в которой написана тема, что противоречит хоралу как жанру церковной музыки (диатонической по природе). Можно сказать, что семантика жанра сталкивается с чужеродной ему ладовой системой, вследствие чего хоральность приобретает двусмысленный оттенок. Вторая особенность определяется включением хорала в жанровую часть цикла –

привычной «видеть» его в медленных или финальных частях симфонического цикла²³. Третья особенность состоит в парадоксальном сочетании структурной обособленности и в то же время интонационной связи хоральной темы с другими темами скерцо.

Хоральный вариант «темы судьбы» излагается здесь в ритмическом увеличении – половинными, потом четвертями в единообразной аккордовой фактуре, которая выстраивается постепенно, снизу вверх – сначала терцовыми созвучиями у контрабасов, затем – аккордами, «сплетенными» из контрапункта, а далее, все разрастаясь, ширясь – *tutti divisi*; наконец – в стремительном нарастании громкостной динамики (*mp* → *fff*).

Основная тема Скерцо (тема E), на первый взгляд, не имеет ничего общего с «темой судьбы». У неё – свой, резкий, угловатый, весь из скачков, мелодический рельеф. Однако в его заостренной ритмике уже «просвечивает» сходство с пунктирной ритмоформулой «темы судьбы». Сравним:

Пример 36 а) «тема судьбы»



Пример 36 б) тема скерцо

Фактура темы периодически «прошивается» различными звуковысотными, ритмическими, тембро-регистровыми вариантами мотивов «темы судьбы»:

Пример 37 а)

²³ Темы на жанровой основе хорала в финале встречаются, например, в симфонии № 4 И. Брамса, симфонии № 2 Г. Малера, симфонии № 2 А. Оннегера, симфонии № 6 Д. Шостаковича и др.



Пример 37 б)



Пример 37 в)



Однако форма темы Скерцо, вопреки моторике её интонационного строя – так же, как и форма темы главной партии первой части, варианто-строфическая форма с двумя строфами 14+15 тт.

Тема *trio* (F) имеет сходство с темой побочной партии, но оно проявляется только с 3-й фразы. Собственно зерно темы *trio* – 4-хтакт на двух гармонических педалях Ми-бемоль мажора квинтовой (на IV ступени) и терцовой структуры, с элементарной мелодией наподобие мелодий трио из раннеклассических сонат: гармоническая фигурация по ступням ум. VII^{#3} в секундовом утолщении и в «подпрыгивающем» ритме. Затем появляется фраза из темы побочной партии. Но в условиях непрерывной смены метроритма, диссонантности вертикали, «рваной» фразировки мелодических линий, жесткой артикуляции она почти не узнаваема, т. к. становится механистичной, примитивной, будто предстает в кривом зеркале. По ходу развития под влиянием саркастичной скерцозности она совершенно утрачивает лиризм, присущий ей изначально.

Тема (G), открывающая третью часть цикла (финал), стилизована под барочные темы хорального склада. Наряду с хоральностью, в ней ощущаются черты торжественного шествия (медленный темп, квадратная структура, светлый колорит До мажора, преобладание диатоники, двухдольный размер с четким выделением сильных долей такта, разделение фактуры на мелодию и аккомпанирующие голоса, ясная гармоническая основа), а также – пассакалии или чаканы (несмотря на двухдольный размер): в вариантном развитии темы

сочетаются принцип *melodia ostinato* (в крайних разделах), и принцип *basso ostinato* (в среднем разделе формы)²⁴.

Основная тема финала, как и все другие темы симфонии, связана с «темой судьбы», что проявляется, прежде всего, в исходном, малосекундовом её мотиве, а также в крестообразном контуре мелодического движения. Вместе с тем, в мелодии этой темы проступают песенные, квинтовые обороты, идущие от темы главной партии первой части (темы В), секвенцирование которых в нисходящем направлении напоминает аналогичный прием сцепления мотивов в мелодии побочной партии (точнее, первой её фразы).

Таким образом, хоральная тема финала является интонационным обобщением всех основных тем первой части цикла. Может быть, отнюдь не случайно она излагается в трехчастной (простой, с динамизированной репризой и серединой развивающего типа, см. с ц. 2) – форме, подобной форме цикла в целом.

Вторая тема финала (тема I), в отличие от первой, – единого строения, отличается линейной, «поющей», «хоровой» фактурой, широтой мелодического дыхания, ладотональной зыбкостью при почти графической четкости рисунка, ритмической плавностью и простотой в сочетании с изысканностью звуковысотного контура мелодических линий, образующих сложную контрапунктическую «вязь». В форме финала эта тема образует следующую стадию интонационного обобщения цикла, – её ткань представляет собой органичный «сплав» и песенных интонаций темы главной партии первой части, и ариозных интонаций темы С (см. кульминацию

²⁴ В этой связи можно напомнить о широком распространении жанра пассакальи в музыке в XIX-XX веков. Примерами могут служить: финальный эпизод Вариаций на тему Гайдна и финал 4-й симфонии И. Брамса; Пассакалья *c-moll* для органа Ф. Мендельсона; Интродукция, Пассакалья и fuga *b-moll* для двух фортепиано М. Рegera; Пассакалья op. 1 А. Веберна; «Ночь» (№ 8) из «Лунного Пьеро» А. Шёнберга; 4-я сцена из I акта оперы «Воццек», А. Берга; II часть фортепианного трио М. Равеля; III часть симфонии «Гармония мира» П. Хиндемита; II часть симфонии № 6 Глазунова. Особую роль пассакалья играет в творчестве Д. Шостаковича (симфонии № 8 IV часть, № 14), трактующего её как знак драматического перелома в драматургии сонатно-симфонического цикла.

развивающего раздела побочной партии первой части), и напевных интонаций темы G (хоральной темы финала):

Пример 38

Росо più mosso, con anima ♩ = 50

The musical score for Example 38 consists of three staves. The top staff is marked 'v-ni I' and contains a melodic line with dynamic markings *mp*, *mf*, and *sf*. The middle and bottom staves provide harmonic support. The tempo is indicated as 'Росо più mosso, con anima' with a quarter note equal to 50 beats.

При этом, однако, она воспринимается как новая тема, интонационное своеобразие которой выявляется не сразу, а лишь после кульминации – в ниспадающей мелодии, сотканной из интонаций вздоха:

Пример 39

The musical score for Example 39 consists of two staves, labeled 'v-ni I' and 'v-ni II'. Both staves show melodic lines with dynamic markings *f* and *mf*. The score is presented in a condensed format with some notes connected by dashed lines.

Поскольку в форме финала можно усматривать черты рондо, постольку соотношение двух тем финала в их экспозиционном изложении можно определить как соотношение рефрена («хорал») и первого эпизода (в котором, однако, преобладает развивающая функция). Вместе они образуют единую, первую фазу волнового развертывания формы финала, кульминирующую на гребне мелодического развития эпизода. Эта, первая локальная кульминация в финале воспринимается как средоточие лирического начала симфонии в целом, – далее в финале лирические интонации поглощаются темой хорала, трансформирующейся в пассакалию, под влиянием проникающих в неё интонаций «темы судьбы».

Выделим наиболее важные вехи интонационной драматургии симфонии, связанные с образно-интонационным преобразованием её тематизма в каждой части цикла, отмечая наиболее важные моменты в изменении основных тем симфонии.

В первой части начальный этап этого процесса приходится на развивающий раздел побочной партии, кульминация которого «выплескивается» в динамизированную репризу темы главной партии, звучащей надрывно, – ею завершается экспозиция сонатного allegro. В разработке происходит процесс поэтапного поглощения лирической образной сферы сферой объективной. Причем, если в границах первой и второй волны (ц. 12-16) первенствует тема главной партии, то в границах третьей – «тема судьбы», появляющаяся как бы из звукового «вихря», где смешались элементы тем главной и побочной партий.

Третья волна (ц. 20) начинается с темы главной партии (второе проведение из экспозиции). Её сопровождает «вьющийся» хроматизированный подголосок у виолончелей, I скрипок, затем у альтов. В кульминации соединяется музыкальный материал двух предыдущих волн, благодаря чему идет накопление энергии, завершаемое в четвертой волне (2 такта до ц. 26) – генеральной кульминации части. На вершине кульминации «тема судьбы» в аккордовой, плотной фактуре, tutti, на максимальной динамике, предстает грозной и величественной.

Во второй части симфонии развитие сконцентрировано на темах-носителях негативных образов, т. е. основных темах Скерцо. Конфликт в Скерцо отсутствует, он образуется между первой и второй частями цикла, т. е. образно-тематический конфликт, характерный для разработки сонатного allegro, проецируется на отношения между частями цикла. Еще одно свойство Скерцо – развернутая реприза, представляющая собой вторую разработку. Особенность процесса развития – преобладание комбинаторики: комбинируются элементы основной темы скерцо и затем темы трио. Реприза начинается вполне традиционно (с возвращения в основную тональность соль минор), с повторения первого раздела сложной трехчастной формы, но уже в среднем разделе (*первая фаза*, ц. 19) намечаются изменения, приводящие к масштабному расширению и подготавливающие внедрение темы трио (ц. 21). Начиная со *второй фазы* (ц. 26) идет мотивное вычленение интонационных элементов из основной темы Скерцо. В *третьей фазе* (ц. 33) появляется тема,

производная от темы скерцо, – с такими же широкими ходами в мелодии, акцентированием слабых долей такта и характерной сменой метра. Вместе с тем, конфликт и здесь не достигает своего предела.

В финале симфонии происходит кардинальное переосмысление образов, представленных в I части. Его итог – максимальная объективизация появляющихся здесь тем, и, в первую очередь, трансформация начальной, хоральной темы в торжественную по характеру тему-гимн. Ярким знаком трансформации выступают в финале характерные признаки барочно-классического стиля, а именно струнный состав оркестра (как известно, оркестр классического симфонического состава сложился позднее; для инструментальной музыки эпохи барокко характерен приоритет концертного струнного оркестрового состава), трехчастная структура цикла, подобная структуре инструментального концерта, риторическая фигура креста в теме вступления I части, жанровые элементы пассакалии, чаконны и хорала в первой теме III части, применение *melodia ostinato* и *basso ostinato*.

Музыка к киноэпопее «Война и мир»²⁵ существует в двух версиях. Во-первых – это всё то, что было написано для фильма; во-вторых – это сюита. О ней и пойдет речь далее. В сюиту вошла лишь небольшая, опубликованная часть целого (из тринадцати часов музыки, написанной для фильма, в сюиту вошло семь часов). Поначалу композитор отобрал для своей симфонической сюиты 22 номера. Но даже из этого материала в партитуру,

²⁵ Экранизация романа Л. Толстого была заказана правительством СССР С. Бондарчуку – выдающемуся мастеру отечественного киноискусства. Режиссер самостоятельно подбирал съемочную группу, однако единоличного права выбрать композитора у него не было. С самого начала Бондарчук видел в этой роли только В. Овчинникова, Первая симфония которого, в исполнении А. В. Гаука, произвела на него потрясающее впечатление. Но окончательное решение оставалось за членами конкурсной комиссии. В конкурсе участвовали такие мастера, как Д. Шостакович, А. Хачатурян, Т. Хренников, Д. Кабалевский. Тем не менее, победу одержал Овчинников, «сразивший наповал» Е. Фурцеву – в то время министра культуры СССР – пламенной речью, суть которой передал С. Бондарчук в своих воспоминаниях: «Слава встал и произнес: «В мои годы Лермонтов написал лучшие свои вещи, а Моцарт был уже европейской знаменитостью. По коридорам министерства сегодня водят гостя нашей страны, очень молодого министра обороны Кубы...» (цит. по: [13, с. 124]). Сотрудничество С. Бондарчука и В. Овчинникова оказалось сколь плодотворным, столь же и продолжительным. Достаточно сказать, что работа над «Войной и миром» заняла 5 лет. Вячеслав Александрович написал также музыку к таким фильмам С. Бондарчука, как: «Борис Годунов», «Они сражались за Родину», «Степь».

названную автором «Сюита из музыки к фильму «Война и мир», включено было далеко не все. По словам самого автора, это – только те «фрагменты, которые кажутся мне наиболее интересными для концертного исполнения. Я оставляю право за исполнителями по собственному желанию организовывать предложенные фрагменты в сюиты и концертные номера» (цит. по партитуре).

Следуя авторскому заголовку партитуры, это масштабное произведение можно было бы рассматривать как сюиту, но – сюиту отнюдь не в общепринятом значении слова. Точнее, словом «сюита» можно охарактеризовать лишь композиционный прием объединения множества относительно самостоятельных «музыкальных киноэпизодов» в единое целое.

По существу же рассматриваемое произведение представляет собой целостное грандиозное вокально-симфоническое полотно, в котором нашли свое оригинальное претворение принципы симфонической драматургии. Симфонический метод – то главное, что скрепляет разнородные, казалось бы, «номера сюиты» в единое целое. Причем логика созданной композитором музыкальной концепции оказалась столь безупречной и убедительной, что побудила главного режиссера фильма – С. Бондарчука – кардинально переосмыслить некоторые идеи его собственной режиссерской концепции фильма.

Уже одно это обстоятельство говорит о том, что в своем «прочтении» романа Вячеслав Овчинников выступил как музыкант концепционного, философского дарования.

Как и в романе Л. Толстого, в музыке рассматриваемой «сюиты» выделяются два, как минимум, идейно-образных плана, условно – русский и нерусский. Во многом и в главном – это антиподы. И тот и другой представлены, в свою очередь, многопланово, хотя и в разной степени. Их столкновением определяются важнейшие, «горячие» точки музыкальной драматургии произведения, форма которого в целом строится на контрастах – сопоставлениях и противопоставлениях двух миров.

Отличительной особенностью «нерусского» мира является отсутствие ярких, рельефных тем. Немаловажен при этом и количественный показатель. Из 22 «номеров» только два можно отнести к характеристике нерусского мира. Это – «Пляс мародеров» и «Маленький француз». Сюда же отчасти можно отнести «Мазурку», а также – «Батальные сцены», построенные на столкновении двух интонационно-образных сфер.

Все остальное – это «номера», составляющие характеристику русского мира. И если музыкальная характеристика нерусского мира в целом однородна, единообразна, то музыкальная характеристика русского мира весьма разнообразна по жанрам, по формам, по музыкально-тематическому материалу, но при этом, однако, она связана единой интонационной идеей, о чем будет сказано далее.

Прежде всего, музыкальная характеристика русского мира всеобъемлюща в жанровом отношении: она охватывает три постоянно переплетающихся, вступающих во взаимодействие, пласта – эпический, драматический и лирический. Каждый из них периодически выходит на первый план, и установить жесткую иерархию здесь невозможно. Каждый из пластов представлен целым рядом «эпизодов». Так, к эпическому плану относятся: «Пролог», «Отступление из Москвы», «Пожар в Москве», «Бородино», «Видения и Финал». Но те же эпизоды, а также «Пляс мародеров», следует отнести и к драматическому плану произведения, где, однако, они играют несколько иную роль по сравнению с планом эпическим. Лирический план образуют эпизоды «Ave Maria», «Лунная ночь», «Сборы на бал», «Вальс к первому балу Наташи», «Балалайки», «Вальс в салоне Элен», «Андрей и Наташа в Мытицах», «Любовь и смерть Андрея», «Петина музыка».

Эпический план – основная, «несущая конструкция» целого. Главные ее опорные «точки» – это «Пролог» и «Видения и Финал», образующие архитектурную и, одновременно, идейно-смысловую арку, которая охватывает форму «сюиты» в целом, придавая ей симметрию, устойчивость и завершенность.

Другие элементы «несущей конструкции» – «Батальные сцены», «Отступление», «Пожар в Москве» и «Бородино» – как бы прослаивают форму сюиты, скрепляя ее. В центре эпического плана – масштабная симфоническая картина «Бородино», на которую приходится генеральная драматическая кульминация произведения. Не менее значима роль «Пролога»: в нем экспонируются четыре темы, которые в интонационной драматургии «Войны и мира» имеют исключительно важное значение. Это, прежде всего, – «тема предчувствия войны», из которой, как из зерна, «прорастают» основные тематические элементы эпизодов как эпического, так и драматического плана:

Пример 40

Сцена I.
война

Скоро

Viol. I

Viol. II

Vcllo

Viola

Cello

Contra

В музыкальной форме «Пролога» эта тема образует основу вступительного раздела. Она характеризуется ярко выраженной маршевостью в сочетании с сигнальностью, т.е. теми жанровыми элементами, которыми будет определяться тематизм большинства сцен эпического и драматического планов.

Затем – это тема «Ave Maria» (см. Пример 41) в оркестрово-хоровом ее изложении, звучание которой сопровождается в видеоряде фильма панорамой земли, открывающейся как бы с высоты птичьего полета. В дальнейшем эта

тема становится частью музыкальной характеристики образа Наташи (хотя значение ее – намного шире, как будет показано далее); тема первого Вальса Наташи (см. Пример 42) – ключевая тема лирического плана произведения; наконец – хоральная тема (см. Пример 43), «сердцевину» которой образует фигура креста в диатонической ее версии. Смысл этой темы вполне проясняется в сцене «Отступления», где она появится еще раз.

Пример 41

The musical score for Example 41 is a multi-staff arrangement. It includes vocal parts for Soprano I (S. I.), Soprano II (S. II.), Chorus (Coro), and Tenor (T.), and instrumental parts for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), Violoncello (V-cl), and Contrabass (C-b). The score is written in a common time signature and features various dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, and *cresc.*. Performance instructions like 'A', 'B', and 'dim.' are also present. A watermark 'WWW.MUSICLIBRARY.RU' is visible across the score.

Пример 42

WWW.MUSICLIBRARY.RU

The image shows a musical score for Example 43. It consists of several staves. The top two staves are vocal lines, with the upper staff in a soprano or alto clef and the lower staff in a bass clef. Below these are several staves for piano accompaniment, including strings and woodwinds. The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings.

Пример 43

The image shows a full orchestral score for Example 43. It includes staves for vocal soloists (S I and S II), vocal soloist (V), vocal soloist (B), and a full orchestra (V-n I, V-n II, V-la, V-l, and C). The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings.

Средоточием драматического плана «Сюиты» выступают «Батальные сцены», «Отступление», «Пожар в Москве», «Бородино». Это – своего рода симфоническая «фреска». В ней эпический и драматический планы произведения, скрещиваясь, образуют главный «узел» музыкальной драматургии целого.

Музыка «фрески», неся в себе огромный заряд драматизма, отмечена яркой живописностью, характеризующей В. Овчинникова как музыканта,

способного воссоздать средствами музыкального искусства выразительную силу и красоту храмовой росписи Древней Руси²⁶.

Форму «Фрески» можно рассматривать как своеобразно трактованную, «рассредоточенную» форму сонатно-симфонического цикла, где роль сонатного *allegro* выполняют «Батальные сцены», роль медленной части – «Отступление», роль «двухтемного» скерцо – «Пожар в Москве» и «Пляс мародеров», роль финала – «Бородино».

Своеобразие этой формы определяется, во-первых, устремленностью развития к концу, – финал образует драматическую кульминацию «цикла», а вместе с тем – и смысловую кульминацию музыки к «Войне и миру» в целом. Во-вторых, – парадоксальным сочетанием монолитности, которая обеспечивается сквозным развитием малосекундовой, плачевой интонации, с многоплановой трансформацией последней. Одна из ее трансформаций – аккорд-кластер у меди – становится антиподом исходной, плачевой интонации, и их «борьба» выражает главную идею «симфонического цикла» – идею несовместимости жизни и смерти («мира» и «войны»).

Лирический план музыкальной эпопеи В. Овчинникова – ее душа, «душа России», олицетворением которой выступает образ Наташи. Этот образ, окруженный, как ореолом, сценами мирного быта («Данила Купор» – русская пляска на именинах Наташи, «Балалайки» – деревенская музыка в сцене у дядюшки и в сцене возвращения Наташи и Николая в Отрадное), сам по себе многомерен. Это отражено, прежде всего, в жанровом разнообразии тематизма, вобравшего в себя народно-песенные, романсовые, танцевально-пластические, церковно-молитвенные («Ave Maria»), живописно-образительные («Лунная ночь») интонации: сплавленные воедино, они образуют квинтэссенцию обобщающей идеи эпопеи – идеи любви как созидательной всеустрояющей силы Жизни. Средоточием этой идеи становится «Вальс Наташи», главную и по сути единственную тему которого можно с полным правом назвать темой Любви. Варианты этой темы,

²⁶ Здесь, может быть, получили музыкальное воплощение те незабываемые впечатления, которые получил композитор в своих многочисленных поездках, совместно с И. Глазуновым, по «святым местам Руси».

появлением которой отмечены важнейшие моменты музыкальной драматургии (хоровая тема из «Пролога», тема любви в сцене бреда Андрея, тема-плач и тема креста в «симфонической фреске» и в Финале), можно было бы сравнить с «кровеносной системой», благодаря которой вся музыка «Войны и мира», как бы пронизанная единым током живительной силы, наполняется благоуханием, свежестью, духовным здоровьем и красотой.

Особого внимания заслуживает неявная, но прочная интонационная связь между главным интонационным элементом темы «Вальса Наташи» и плачевым элементом хоровой темы «Пролога», с одной стороны, и опосредованно (через тему-плач) – с фигурой креста, выражающей идею крестного пути русской души, с другой стороны. Последняя тема – тема крестного пути – торжествует в Финале, но здесь ее характер и ее смысл преобразуются. Развертывание темы происходит в двух синхронно развертывающихся фактурных, а значит и в двух смысловых планах – *смерть и воскресение*. Первый тематический пласт вырастает из варианта темы креста, схожего с начальным оборотом секвенции *Dies irae*, который звучит у мрачных тембров низких медных духовых инструментов и колокола. В верхнем пласте главенствует мелодия хоральной темы из «Пролога» (она исполняется высокими деревянными духовыми и всей струнной группой), рисунок которой выравнивается и устремляется вверх, доходя до своей крайней точки, где завершается мощным *tutti*, – как бы возносится.

Это и есть смысловая кульминация всего произведения, раскрывающая его идею – идею, близкую одной из важнейших евангельских идей о невозможности достичь воскресения к вечной жизни, минуя страдания. Этим путем всегда шла Россия. Этот путь был показан и воспет в романе, в его экранизации и в музыке В. Овчинникова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринимая попытку составить целостное представление (в первом приближении) об авторском стиле Вячеслава Овчинникова, будем опираться на так называемую «типологическую модель композиторского стиля», разработанную В. Н. Сыровым (см.: [86, с. 53-70]). Эта модель «свернута» её автором в следующую схему:



Сразу оговорим, что базовыми для нас будут являться жанровые и эволюционные подсистемы. К остальным мы подошли избирательно и некоторые из них исключили, исходя из следующих соображений. Чтобы говорить о «стиле исполнения», необходим сравнительный анализ нескольких исполнительских трактовок каждого из представленных в нашей работе произведений, тогда как у нас даже не все произведения есть в авторской интерпретации. «Стиль слушания» – проблема психологии музыкального восприятия, выходящая за пределы задач данной работы. Такие слагаемые, как «расовые признаки», «признаки мировых регионов» и «человеческая цивилизация», скорее относятся к области этнологии. Кроме того, чтобы судить о месте творчества Вячеслава Овчинникова в масштабах цивилизации, необходимо, как минимум, дать целостный анализ всего его творчества. Не беремся также судить о месте творчества композитора в «истории человечества» и в истории «человеческой культуры» и ограничимся лишь

одним замечанием: интересы автора сосредоточены главным образом на истории России. Об этом красноречиво говорит тематика его произведений: Смутное время (в Четвертой симфонии); отечественная война 1812 года (в «Войне и мире»); эпоха Сергия Радонежского и Куликовская битва (в оратории «Сергий Радонежский»); трагическая судьба русского поэта А. Кольцова (в опере «На заре туманной юности»). Из «общечеловеческих» тем (в данном случае – библейского происхождения) в музыке Овчинникова нашла претворение тема бессмертной любви, причем в обработке А. Куприна (балет «Песнь песней» по повести Куприна «Суламифь»). Таким образом, из этнической подсистемы мы оставляем только одно слагаемое, а именно проявление «национального стиля» в авторском стиле Овчинникова. Относительно такого пункта исторической подсистемы, как «историческая формация», можно сказать следующее. Большая часть жизни композитора (он родился в 1936 г.) пришлась на эпоху социализма. В отличие от многих своих современников, он не декларировал свою приверженность сложившемуся в нашей стране общественному строю и не писал так называемой «датской» или другой конъюнктурной музыки. Из созданных им сочинений можно назвать разве что только кантату «Юрий Гагарин» и «Песнь-балладу о строителях БАМа», в которых нашли отражение важные события того времени. Однако Овчинникова нельзя назвать и поклонником современного капиталистического строя, насколько можно судить по содержанию немногочисленных публикаций и имеющимся в нашем распоряжении интервью, один из «лейтмотивов» которого – «я не принимаю этот мир сегодня, я его не принимаю».

Относительно позиции «человеческая деятельность» следует сказать о том, что Овчинников – человек ярко выраженного, страстного общественного темперамента (напомним об участии композитора в борьбе за сохранение подлинного исторического облика Москвы, в частности, за восстановление храма Христа Спасителя; о членстве в различных общественных комитетах, а также – о больших заслугах, отмеченных государственными наградами). В последние десятилетия Вячеслав Овчинников ведет замкнутый образ жизни:

«Я не хочу вылезать на люди и не хочу, чтобы на меня воздействовал наш сильно накренившийся и опасный мир» (цит. по: [65]). Однако он отнюдь не безразличен к тому разгрому культуры, которым сопровождается внедрение «нового» капитализма в России. Свое отношение к современному состоянию отечественной культуры и её оценку он откровенно выразил в ряде публикаций на эту тему. «К сожалению, в последнее время часто приходится сталкиваться с обычными коммерческими играми, к которым я не могу относиться серьезно. Нам показывают ничем не выдающегося музыканта и уверяют, что он гений. Так о нем говорят репортеры, купленные люди, намеренно искажающие критерии, при помощи которых вы можете оценить истинное искусство» [там же]. «Жизни музыкальной мы почти не видим, потому, как она вытеснена двумя тенденциями, ничего общего с музыкой не имеющими. Одна из них разложение музыкальной культуры посредством пропаганды и распространения продукции давно отживших, чисто умозрительных европейских школ. Через них компрометация серьезного музицирования, а также увод слушателя в сферы оболванивающей поп-культуры как естественного заполнителя образовавшегося духовного вакуума. Вторая тенденция построение системы образования по принципу замалчивания великой музыкальной классики или преподнесение ее в искаженном виде (например, перевод произведений классического или народного искусства в другой жанр). К сожалению, тех оазисов музыкальной культуры, которые еще существуют и борются с рынком невежества, недостаточно, и они не поддержаны властью. Хотя видимость активной культурной жизни существует». (цит. по: [30]).

Из эволюционной подсистемы мы преднамеренно исключаем «стилевые этапы», так как деление творческого пути Вячеслава Овчинникова на этапы не имеет смысла: этот путь отмечен редкостным в наше время единством и цельностью.

Далее сосредоточимся на нескольких слагаемых в определенном их соотношении, а именно: «стиль в музыке» – «стиль направления» – «национальный стиль», «стиль эпохи» – «стиль в искусстве».

Начнем с жанровой подсистемы модели.

В творчестве Вячеслава Овчинникова представлены самые различные жанровые сферы – музыкально-сценическая, симфоническая, хоровая (и, в частности, кантатно-ораториальная, вокально-симфоническая, камерно-хоровая), концертно-инструментальная, камерно-инструментальная, камерно-вокальная, кинематографическая. Этим перечнем почти полностью исчерпывается жанровый спектр академической музыки, за исключением, пожалуй, церковной музыки. Впрочем, последняя также представлена – в нескольких фрагментах оратории «Сергий Радонежский» (напев «Вечная память»), в «Молитве» из оперы «На заре туманной юности» и в «Молитве» из альбома фортепианных пьес для детей, юношества и взрослых «Шаг за шагом», в эпизоде «Ave Maria» из музыки к фильму «Война и мир», в побочной партии Четвертой симфонии.

Каждая из этих сфер, в свою очередь, также разнообразна по составу. Так, к музыкально-сценической сфере относятся: опера «На заре туманной юности» (1970-1982 гг.), балеты («Песнь песней» 1988 г., «Война и мир»); к симфонической – восемь симфоний, шесть симфонических сюит (1955-1972 гг.) и ряд одночастных симфонических опусов (все они представлены в аналитической части данной работы); к вокально-симфонической – «Элегия памяти Рахманинова», аранжировки хоров С. В. Рахманинова для хора и симфонического оркестра, некоторые эпизоды из сюиты «Война и мир» (1967 г.); к кантатно-ораториальной – оратории «Сергий Радонежский» (1958-1978-1985 гг.), «Времена года» (1982 г.), «Гимн Отечеству», кантата «Песнь-баллада о строителях БАМа» (1974-1975 гг.); к концертно-инструментальной – концерты: для виолончели с оркестром (1989 г.), для фортепиано с оркестром, для скрипки с оркестром; к камерно-инструментальной – три сюиты для фортепиано, соната «Метаморфозы» (1970 г.), альбом фортепианных пьес «Шаг за шагом», пьесы для скрипки и фортепиано; к камерно-вокальной – романсы на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Кольцова, А. Майкова, А. Блока; к камерно-хоровой – хоровые миниатюры; к кинематографической – музыка к фильмам «Каток и скрипка», «Мальчик и

голубь», «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Первый учитель», «Долгая и счастливая жизнь», «Война и мир», «Борис Годунов», «Земля», «Арсенал», «Звенигора», «Они сражались за родину» и др.

Среди перечисленных произведений преобладают в количественном отношении симфонические (в самых различных жанрах и формах), а также киномузыка (отметим, что зачастую композитор включает в нее материал из своих симфонических произведений).

Разнообразны и жанровые сферы внутри того или иного *отдельного сочинения*, за исключением, пожалуй, «Элегии памяти Рахманинова», песенно-романсовой по своему интонационному строю в целом. Так, например:

- в «Фестивале» сочетаются танцевальная (тема «тарантеллы» из первого раздела трехчастной формы, тема «румбы» и вальс из среднего раздела), плясовая («русская» тема из среднего раздела) и кантиленная («блюзовая» тема из первого раздела) сферы;

- в «Русском празднике» и «Ярмарке» – плясовая (крайние разделы трехчастной композиции) и кантиленная сферы (лирическая протяжная в обеих пьесах в качестве темы среднего раздела);

- в «Пьесе памяти Равеля» и в «Вальсе-поэме» – кантиленная и танцевальная (вальсовая);

- в симфонии № 1 – маршевая (вступление), скерцозная (главная партия), кантиленная (побочная партия);

- в симфонии № 2 – кантиленная (I часть), скерцозная (II часть), танцевальная (III часть);

- в симфонии № 4 – кантиленная (тема побочной партии, «польская темы»), танцевальная (мазурка-полонез – эпизод в среднем разделе) и т. д.;

Практически все возможные жанровые сферы охвачены в фортепианном альбоме «Шаг за шагом», в сюитах, особенно – в сюите «Война и мир».

Столь же широк и многообразен спектр *жанровых элементов тематизма*²⁷ в различных произведениях, причем каждая из жанровых категорий характеризуется своей собственной, весьма разветвленной подсистемой²⁸.

Например, группу *кантиленных жанровых элементов* образуют: *песенные* (лирическая протяжная «Как по садику, садику» из «Ярмарки»; стилизация лирической протяжной из среднего раздела «Русского праздника»); *романсовые* («блюзовая» тема из первого раздела «Фестиваля»; основная тема «Пьесы памяти Равеля» и «Вальса-поэмы»; «Элегия памяти Рахманинова»; первая и вторая темы III части Второй симфонии); *ариозные* (тема побочной партии Первой симфонии; лирическая тема из первого развивающего раздела Четвертой симфонии; побочная партия из I части Второй симфонии); *декламационные* (тема Вступления I части Второй симфонии; побочная партия из I части и вторая тема из III части Второй симфонии); *церковные* (тема побочной партии из Четвертой симфонии; инструментальный вариант темы «Ave Maria» из «Пролога», «Ave Maria», «Видения и финал» – используется мотив секвенции Dies Irae – из «Войны и мира»); в том числе *хоральные* (первая тема вступления Первой симфонии, тема вступления ко II части и первая тема III части Второй симфонии; «тема предчувствия войны» – первая тема и четвертая тема из «Пролога», «Пожар в Москве», ц. 17-20, «Бородино» – пятый раздел, ц. 17, «Видения и финал» из «Войны и мира», «Отступление»).

К группе *танцевальных жанровых элементов* относятся: вальс (вальсовая тема из «Фестиваля», «Пьеса памяти Равеля» – средний раздел, «Вальс-поэма», «Пьер в салоне Элен», «Сборы на бал», «Вальс» к первому балу Наташи, «Вальс в салоне Элен» из «Войны и мира», вальс из альбома «Шаг за шагом»); мазурка («польская» тема Четвертой симфонии, «Мазурка»

²⁷ Жанровые элементы (А. Сохор) или жанровые начала (Е. Назайкинский, С. Скребков) – термины, общеупотребительные в современной теории музыкальных жанров (см.: [55, с. 151], [79, с.18-19], [84, с. 3-16]).

²⁸ Разумеется, жанровый спектр многих тем их многообразен, и далеко не всегда можно выделить какой-либо один элемент в качестве доминирующего. Такова, например, тема главной партии I части Второй симфонии, сочетающая в себе песенные, ариозные и декламационные элементы.

к балу в Вильно из «Войны и мира», две мазурки из альбома «Шаг за шагом»); гавот, менуэт, полька (из альбома «Шаг за шагом»); полонез («польская» тема Четвертой симфонии, «Полонез» к первому балу Наташи из «Войны и мира»); англез («Англез и Данила Купор»); тарантелла («тарантелла» из «Фестиваля»); латиноамериканские (румба и обобщенно латиноамериканская из «Фестиваля»); пассакалия (первая тема III части из Второй симфонии, в которой сочетаются черты пассакалии и чаконны).

Группа *моторно-пластических элементов* подразделяется на *скерцозную* (1-й и 2-й элементы главной партии Первой симфонии, основная тема II части и тема *trio* Второй симфонии); *обобщенно-плясовую* («русская» тема из среднего раздела «Фестиваля», стилизация плясовой в «Русском празднике», «Вдоль по Питерской», «Барыня» из «Ярмарки», 3-й элемент главной партии и третья тема Вступления из Первой симфонии, «Англез и Данила Купор», «Пляс мародеров» из «Войны и мира»); *маршевую*, представленную собственно маршем (марш из альбома «Шаг за шагом», первая тема вступления Первой симфонии, «тема предчувствия войны» из «Пролога» «Войны и мира») и «шествием» (первая тема вступления Первой симфонии, первая тема III части Второй симфонии).

Сигнальность представлена в ряде тем *сигнально-фанфарного* характера (тема с сигнальным мотивом на вершине из первого развивающего раздела Четвертой симфонии, «тема предчувствия войны» из «Пролога» момент кульминационного звучания микротемы из «Вальса» Наташи, вступление к сцене «Расстрел», заключительный раздел сцены «Бред Андрея», см. 3-й такт после ц. 6, первый раздел формы «Бородино», сигнальная лейтинтонация в партии труб из «Видений и финала», ц. 10), а также – *колокольностью* (кода Четвертой симфонии, «тема предчувствия войны» из «Пролога», вступление к сцене «Расстрел», «Бородино» третий и четвертый разделы, см. ц. 8, ц. 14, вступление к сцене «Отступление» из «Войны и мира», I часть – «хор», «колокольные призывы» из Первой сюиты для фортепиано).

Звукоизобразительность нашла претворение в сюите «Война и мир» («Пожар в Москве», «Лунная ночь», «Бородино, «Батальные сцены»), а также в развивающем разделе польского эпизода из Четвертой симфонии, в ряде пьес из альбома «Шаг за шагом»: «Ку-ку», «Жалоба», «Механическая игрушка», «Из воронежских полей и лесов».

Таким образом, в каждом из слагаемых жанровой подсистемы так или иначе преломляется практически весь жанровый «фонд» музыкального искусства. Благодаря этому тематизм в произведениях Вячеслава Овчинникова приобретает смысловую насыщенность, многомерность, а образное содержание – качество «стереоскопичности», или, если можно так сказать, космизм.

Обратимся к эволюционно-стилевой подсистеме.

Стилистические элементы, по выражению Сырова, самые «таинственные и трудноопределимые в композиторском стиле», разделяются этим исследователем на три группы, так или иначе взаимодействующие друг с другом, – авторские, чужие, нейтральные.

Сразу оговорим, что нейтральность какая бы то не было абсолютно чужда и музыке и личности В. Овчинникова. Соответственно, речь может идти только об авторских и чужих элементах и их соотношении.

Под *чужими элементами* подразумеваются цитаты, аллюзии, стилизация, преднамеренное внедрение «чужеродных» техник в качестве специального драматургического приема; под *авторскими* – элементы, фокусирующие неповторимое своеобразие интонационного строя музыки Овчинникова.

Цитаты использованы композитором в «Ярмарке» («Вдоль по Питерской», «Барыня», «Как по садику, садику»), в «Элегии памяти Рахманинова» (вокальные произведения Рахманинова), в «Англезе и Даниле Купоре» из «Войны и мира» (8 тактов известного в России во второй половине XVIII века танца). *Стилизацию* плясовой и лирической протяжной находим в «Русском празднике»; *аллюзии* – в побочной партии I части Второй симфонии, в «польской» теме из Четвертой симфонии, в «Ave Maria» из «Войны и мира»;

воссоздание стилистики знаменного распева в теме побочной партии Четвертой симфонии, *воссоздание* характерных особенностей мелодики Прокофьева – в теме побочной партии Первой симфонии, стилистики музыки Равеля – в «Пьесе памяти Равеля».

Примерами *внедрения «чужеродных» техник*, конкретно – сонористики, могут служить кульминация «Батальных сцен» и кульминация «Пляса мародеров», где посредством линейных наслоений «размываются» звуковысотные, тембровые и гармонические параметры музыкальной ткани; в одном случае – с целью изображения в музыке образа разрастающейся, охватывающей все видимое пространство, битвы; в другом случае – для создания образа «пляски смерти».

Из *авторских элементов* выделим наиболее значимые, ярко характеризующие основные слагаемые музыкального языка Вячеслава Овчинникова.

Важнейшее из этих слагаемых – мелодия. Её свойствами во многом определяются и гармонические, и темброво-фактурные особенности музыки композитора, и своеобразие форм произведений, созданных этим композитором. Мелодика в целом имеет ярко выраженную вокальную природу; мелодические линии, как правило, складываются из узкообъемных ячеек; их рисунок волнообразен; их развитие длительно и обычно целенаправлено, устремлено к вершине-кульминации с последующим «откатом».

Главенством мелодического фактора определяется линеаризм фактуры, сплетаемой из множества «голосов», зачастую восходящих к одному и тому же интонационному «истоку» и образующих, таким образом, развернутую сеть его вариантов. Благодаря этому музыкальная ткань как бы наполняется «живым дыханием», и звучание инструментов уподобляется вокально-хоровому звучанию.

Главенство мелодического начала по-своему отражается и в формообразовании. Основой формы, при всей её многомерности, неоднозначности в произведениях Овчинникова, зачастую выступает

вариантно-строфическая, т. е. форма вокального происхождения. Отсюда проистекает и особое значение вариантного метода тематического развития (разумеется, в сочетании с другими методами).

Гармоническую основу произведений Вячеслава Овчинникова в целом следует определить как интегрирующую тональность, в которой базисом выступает тональность на консонантной основе, а надстроечной – тональность на диссонантной основе. При этом, однако, тоника зачастую вуалируется побочными звуками. Нередко встречаются и политональные сочетания.

Линеаризм по-своему сказывается и в гармонии, где традиционные для тональной системы функциональные связи между аккордами зачастую «вытесняются» связями мелодико-горизонтальными. Отличительной особенностью гармонического языка в произведениях Овчинникова является также многотерцовое строение вертикали, «расцвеченной» внедрением побочных тонов, и вытекающая отсюда полифункциональность аккордов.

Отмечая заостренность ритмического чувства композитора, сошлемся на один, но весьма показательный пример из «Батальных сцен», а именно – на оригинальный прием ритмического *divisi* в первой фазе развития формы: посредством синкопированного движения мелодических линий у разных инструментов струнной и деревянной духовой групп достигается эффект почти зримого воссоздания в музыке картины битвы. Кульминация этого движения выделена еще одним приемом: в партитуре он зафиксирован ремаркой автора – «извлечь скрип вместо написанных нот», причем рекомендуется «выполнять этот прием натуралистичнее (резче)».

Нельзя не отметить также и присущее Вячеславу Овчинникову чувство оркестрового колорита. Оркестр в его произведениях всегда красочен, «живописен». Большинство из имеющихся в нашем распоряжении партитур написано для тройного состава, включающего разновидности каждого из семейств деревянных духовых инструментов. Имеется единичный случай применения большого струнного оркестра (во Второй симфонии) и классического, «гайдновского» состава (в «Англезе» из «Войны и мира»).

Встречаются также и камерные составы, представленные главным образом в партитуре «Войны и мира» (например, 2 флейты и арфа в «Маленьком французе»; 2 флейты, арфа, скрипка, виолончель в «Вальсе в салоне Элен»; 4 балалайки, вибрафон, арфа в «Балалайках»; флейта пикколо, 2 флейты, 2 кларнета, кларнет пикколо, малый и большой барабан в музыке к сцене «Расстрел»). Группа медных инструментов включает, чаще всего, 4 валторны, 3-4 трубы, 3 тромбона и тубу, но в некоторых случаях (как например, в «Полонезе», «Мазурке», «Батальных сценах», «Плясе мародеров») применяются 8 валторн, 6-8 труб, 4 тромбона и 2 тубы. Группа ударных инструментов, как правило, расширенная; в неё входят ксилофон, вибрафон, челеста, колокольчики, колокола. Почти во всех оркестровых сочинениях (за исключением «Вальса-поэмы» и «Русского праздника», где нет фортепиано, и пяти номеров из «Войны и мира»), применяются арфа и фортепиано. Отметим также включение в симфонический оркестр органа («Бородино», «Петина музыка»), клавесина и электрогитары («Элегия памяти Рахманинова»). Овчинников не только тонко чувствует природу каждого инструмента, но отлично знает технические возможности, используя их виртуозно. Вариантно-вариационный принцип развертывания формы, столь характерный для сочинений этого композитора, обеспечивает благоприятные условия для создания роскошной, тонко градуированной тембровой палитры. Партитуры Овчинникова – красноречивое свидетельство исключительного тембрового слуха их автора, находящего изысканные тембровые сочетания. Ярчайшим примером может служить партитура «Лунной ночи» из «Войны и мира», где посредством сочетания струящихся линий у альтов и скрипок, мерцающих аккордов ми-бемоль минора и Фа мажора у челесты и как бы невесомых пассажей у арф и вибрафона воссоздается таинственно-чарующая атмосфера весенней лунной ночи. При этом музыка вызывает у слушателя почти физическое ощущение полета, растворения в благоуханной воздушной стихии.

Стилевые сферы внутри отдельного сочинения столь же разнообразны, как и жанровые. С этой точки зрения все проанализированные произведения

можно разделить на две группы – условно моностилевую (где преобладают черты какого-либо одного стиля) и полистилевую (где сочетаются признаки нескольких стилей). К первой группе относятся «Русский праздник», «Ярмарка», «Фестиваль», «Элегия памяти Рахманинова», «Вальс-поэма», Первая симфония. И в образном строе этих произведений, и в их стилистике ощущаются веяния романтизма. Это проявляется в господстве мелодического начала, с присущим ему «принципом плавной непрерывности» (см.: [38, с. 192]); в тяготении к «поэзной одночастности» [там же] и в неоднозначности её трактовки; в «актуализации волнового принципа драматургии» (см.: [31, с. 116]). Ко второй группе относятся: «Пьеса памяти Равеля» (где сплетаются черты романтизма и импрессионизма, о чем уже речь шла ранее); Вторая симфония (сочетающая в себе черты барочного, классицистского и романтического стилей); Четвертая симфония (сочетание классического, романтического стиля со стилистикой знаменного распева); «Война и мир» (в романтическом стиле написаны «Вальс Наташи», «Ave Maria», в импрессионистическом – «Лунная ночь», «Батальные сцены», черты экспрессионизма можно найти в сцене «Бред Андрея»).

Перечисленных примеров достаточно, чтобы утверждать, что Вячеслав Овчинников владеет арсеналом средств того или иного стиля (разумеется, с приставкой *нео*, когда говорится о современной музыке, для которой характерно множество *стилевых направлений*) и использует их в абсолютном соответствии с конкретной художественной задачей. Эту грань дарования композитора можно было бы назвать «абсолютным стилевым слухом». При этом, однако, обращение Овчинникова к разным стилевым направлениям современной музыки имеет «точечный характер». Избирательность композитора в этом отношении столь значительна, столь очевидна, что воспринимается как свидетельство подчеркнутой дистанцированности от стилевого плюрализма, присущего музыке XX века.

Вслушиваясь в музыку Овчинникова, невозможно не ощутить целостность и гармоничность её стиля, который можно считать классическим

в самом широком смысле этого слова, т. е. образцовым. По своему существу такой стиль весьма далек от стиля современной музыки.

Стиль современной музыки *стиль эпохи* (и, соответственно, *стиль искусства*) принято именовать постмодернизмом. Этот стиль впервые заявил о себе в музыке на рубеже 60-70-х годов (см.: [38, с. 542]). Многие современные композиторы в своем творчестве следуют таким основным принципам постмодернизма, как: «культ самодовлеющей игры» (см. об этом: [50, с. 8]), стирание границ между элитарным и массовым слоями культуры, цитатность, стилевая множественность, проявляющаяся в технике полистилистики, отказ от установки на неповторимость, уникальность авторского «я» с целью растворения его во «всеобщем музыкальном языке». «В совокупности всё это служит достижению той «принципиальной открытости современного художественного произведения всевозможным культурным символам, объектам, техникам и стилям», которая «делает его потенциально открытым и для множества интерпретаций, в том числе, авторских» (см. об этом: [3, с. 17]). По сути, открытость такого рода означает нивелирование классического принципа творчества принципа авторства. Эта открытость одновременно выступает и в качестве абсолютной, высшей ценности (что очевидно не только в сфере художественного творчества, но и в мировоззренческом плюрализме, в современном жизненном укладе вообще).

Все это абсолютно чуждо Овчинникову. Его музыка пребывает в совсем иной сфере — в сфере Большой Классической Традиции. Среди его современников, продолжающих свою деятельность в настоящее время, трудно выделить композитора, сочинения которого были бы связаны столь же прочно, столь же откровенно и столь же естественно с национальной художественной культурой, как связаны с ней сочинения Овчинникова. С этой точки зрения Вячеслав Овчинников предстает как Художник в истинном значении этого слова — в том его значении, которое без лишних объяснений понятно любому русскому человеку и которое четко сформулировал русский мыслитель Иван Ильин: истинный Художник тот, кто несет «знамя истинного, ответственного и вдохновенного, ... классического и в то же время

пророческого искусства; <кто непоколебимо убежден в том>, что исторические бури и страдания смоют душевную нечисть и очистят духовный воздух и что в искусстве, как и везде, распутий и соблазнов много, а путь – один.

И пусть говорят люди об “изжитых” традициях искусства. Ибо священные традиции духа не изживаются никогда» (цит. по: [36, с. 62]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова Т. В. На авторских концертах: В. Овчинников // Советская музыка. 1975, № 10. С. 28-29.
2. Алексеева И. Поэтика Второй симфонии А. Бородина (роль эпического в процессе интонационного развертывания) // Смысловые структуры в музыке / Труды РАМ им. Гнесиных. Вып. 150. М., 1998. С. 32-43.
3. Анохина С. Полистилистика в музыкальной культуре постмодернизма / Автореф. на соиск. ... канд. культурол. Краснодар, 2009. 21 с.
4. Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979. 286 с.
5. Асафьев Б. М. И. Глинка. Л., 1978. 310 с.
6. Асафьев Б. Избранные труды в 5-ти томах. Т. 2. М., 1954. 384 с.
7. Асафьев Б. Симфонизм Чайковского // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. М., 1981. С. 101-116.
8. Асафьев Б. Симфонические поэмы Чайковского // Асафьев Б. О

- симфонической и камерной музыке. Л., 1981. С. 117-128.
9. Бобровский В. О музыкальном мышлении Рахманинова // Советская музыка. 1985, № 7. С. 87-92.
 10. Бобыкина И. Некоторые вопросы объединения цикла в симфонических произведениях Рахманинова // Вопросы теории музыки. Вып. 3. М., 1975. С. 157-175.
 11. Белый П. Испанские увертюры // Музыкальная жизнь. 1984, №12. С. 15-17.
 12. Бондарчук С. Воспитание правдой. М., 1993. 141 с.
 13. Бондарчук С. Желание чуда. – 2-е изд. доп. М., 1984. 220 с.
 14. Брянцева В. Рахманинов С. В. М., 1976. 645 с.
 15. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Н. Новгород, 1992. 161 с.
 16. Васильев Ю. Интонационный отбор в творческом процессе М. И. Глинки (на примере оркестровых произведений) // Процессы музыкального творчества. Вып. 6 / Труды РАМ им. Гнесиных, № 162. М., 2003, с. 167-190.
 17. Верт С. Черты поэчности в фортепианных сонатах А. Скрябина. Дипломная работа / Красноярская государственная академия музыки и театра. Красноярск, 1986.
 18. Винокурова Н. Поэтика русского эпоса в «Богатырской» симфонии А. Бородина (к вопросу о самобытности трактовки жанра) // Художественные жанры: история, теория, трактовка. Сб. статей / Отв. ред. И. Ефимова. Вып. 2. Красноярск, 1997. С. 94-106.
 19. Волкова Н. Андрей Тарковский: архивы, документы, воспоминания. М., 2002. 464 с.
 20. Высоцкий В. Киномузыкальная ностальгия Вячеслава Овчинникова // Аудиомагазин. 2002, № 1. С. 153-155.
 21. Высторобец А. С. Бондарчук: судьба и фильмы. М., 1991. 333 с.
 22. Вышеславцев Б. Этика преображенного эроса. М., 1994. 368 с.

23. Вячеслав Овчинников // Музыка в России (российское авторское общество), № 2. С. 21-27.
24. Вячеслав Овчинников стал почетным гостем Воронежского музыкального колледжа) // Воронежская ГТРК. 2004, 20 сентября, <http://voronezh.rfn.ru/rnews.html?sid=7&id=9377&date=20-09-2004>.
25. Гаврилова Н. К проблеме национального в музыке XX века // Гаврилова Н. К проблеме национального в музыке XX века. Сапонов М. Жак Кокто о национальном направлении в новой французской музыке. Пособие по зарубежной музыке. Вып. 1 (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. М., 2003. С. 5-97.
26. Галкина А. Русская оперная увертюра XVIII века и её народно-жанровые истоки // Из истории русской и советской музыки. М., 1971. С. 207-237.
27. Гей, славяне // материал из свободной энциклопедии, http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B8%D0%BC%D0%BD_%D0%A1%D0%A4%D0%A0%D0%AE.
28. Глазунов И. Россия распятая. М., 2004. 1267 с.
29. Грешневиков А. Незримый бой // Время. 2006, № 42. С 1.
30. Грешневиков А. Космополитизм как составная часть информационной войны против России // Национальные интересы. 2006, № 4, http://www.ni-journal.ru/archive/2006/n4_06/f42ea60a/7355353c/.
31. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50-80-е годы. М., 1989. 208 с.
32. Груздова М. Жанр симфонической поэмы в творчестве Ф. Листа и М. Балакирева. Дипломная работа / Красноярская государственная академия музыки и театра. Красноярск, 2005.
33. Евгеньев П. Создатель музыкальных ландшафтов // http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=645&crubric_id=100455&rubric_id=204&pub_id=747912.
34. Жуков И. Такая трудная профессия // Советская музыка. 1975, № 9. С. 69-71.

35. Заостровцев Г. «Песнь родной земле» // Советская культура. 1986, 3 июня. С. 5.
36. Ильин И. Основы художества. О совершенном в искусстве // Ильин И. Собрание сочинений в 10-ти томах / Сост. и коммент. Ю. Лисицы. Т. 6 Кн. 1. М., 1956. С. 51-182.
37. История русской музыки в 3-х томах / ред. Е. Сорокиной и А. Кандинского. Том 1. М., 1999. С. 375-473.
38. История отечественной музыки второй половины XX века / Отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. 556 с.
39. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания. Астрахань, 2009. 368 с.
40. Кандинский А. О симфонизме Рахманинова. Очерк первый // Советская музыка. 1973, № 6. С. 83-93.
41. Кандинский А. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола». Очерк второй // Советская музыка. 1973, № 6. С. 88-98.
42. Кандинский А. Симфонические произведения М. А. Балакирева. М., 1960. 144 с.
43. Келдыш Ю. Глазунов – симфонист // Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. С. 199-346.
44. Келдыш Ю. Симфонизм Чайковского и эволюция музыкального мышления в XIX веке // Советская музыка. 1990, № 12. С. 92-101.
45. Кожевникова Н. «Неизвестный» композитор // Советская культура. 1990, 23 июня. С. 10.
46. Кончаловский А. Низкие истины М., 1998. 384 с.
47. Кремлев Ю. Принципы симфонического развития у Чайковского // Кремлев Ю. Избранные статьи. Л., 1976. С. 106-124.
48. Кузнецов А. Вне известности // Трибуна. 2006, № 4, 20 октября. С. 22.
49. Курченко А. Доказывать и не соглашаться, искать и мыслить... // Советская музыка. 1974, № 5. С. 51-59.
50. Лианская Е. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма / Автореф. на соиск. ... канд. искусств. Нижний Новгород, 2003. 21 с.

51. Мазель Л. Наблюдения над музыкальным языком Д. Шостаковича // Мазель Л. Этюды о Шостаковиче: статьи и заметки о творчестве. М., 1986. С. 33-81.
52. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Сб. статей / Сост. З. Самойлова. Вып. 5. С. 5-17.
53. Микоян Н. В единстве с режиссером // Советская музыка. 1963, № 6. С. 110-111.
54. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке / Сост., ред. и примеч. А. Вульфсона. Л., 1990. 288 с.
55. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М., 2003. 248 с.
56. Науменко О.-Н. Вячеслав Овчинников: "Бондарчук мог прогнать даже льва" // <http://pk.kiev.ua/interview/2007/06/12/090004.html>.
57. Невская О. «В саду инфанты» // Музыка и время. 2006, № 10. С. 37-40.
58. Никитина Л. Советская музыка. История и современность. М., 1991. 278 с.
59. Никулина Э. Композиционно-стилевые особенности испанских увертюр М. И. Глинки // Вопросы музыкальной теории и педагогики. Горький, 1975. С. 3-40.
60. Новиков В. Битва за Москву: они ведали, что творили // Парламентская газета. 2005, №27, 22 декабря. С. 27.
61. Новиков В. Вячеслав Овчинников: «Начнем хотя бы с малых дел» // Элита России. 2006, апрель-май. С. 72-75.
62. Новиков В. Композитор Вячеслав Овчинников // Роман-журнал XXI век (путеводитель русской литературы). 2006, № 2. С. 97-101.
63. Новиков В. Не хлебом единым // Парламентская газета. 2001, № 29, 14 февраля. С. 6.
64. Новиков В. От музыкальных инструментов в моей школе остались одни дрова // Парламентская газета. 2000, № 100, 31 мая. С. 7.
65. Новиков Р. Вся моя жизнь – это музыка // интернет-журнал <http://www.pravoslavie.ru/guest/4626.htm>.

66. Овчинников В. Художник королей // Культура. 2000, № 23. С. 18.
67. Павана // материал из свободной энциклопедии, <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0>.
68. Петрушанская Р. Композитор. Дирижер. Личность // Советские композиторы – лауреаты ленинского комсомола. М., 1989. С. 100-114.
69. Позднякова Ю. Последнее сочинение С. Рахманинова. Дипломная работа / Красноярская государственная академия музыки и театра. Красноярск, 1993.
70. Политаева Т. Возвышенное и земное в музыкальном содержании жанра вальса в творчестве русских композиторов XVIII – первой половины XIX веков // Возвышенное и земное в музыке и литературе: материалы всероссийской научной конференции / Сост. и ред. Б. Шиндин. Новосибирск, 2005. С. 12-22.
71. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. М., Л., 1951. 299 с.
72. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998. 268 с.
73. Ручьевская Е. Несколько слов о стиле Глазунова // М. А. Балакирев: Личность. Традиции. Современники. / Ред.-сост. Т. Зайцева. Вып. 2 СПб., 2004. С. 153-164.
74. Рыбакина Е. Эстетическая природа жанра фортепианной поэмы Скрябина // Из истории русской и советской музыки. Вып. 3. М., 1978. С. 182-195.
75. Сабина М. Шостакович – симфонист. Драматургия, стиль. Исследование. М., 1976. 477 с.
76. Семенов И. Шаг за шагом в большую музыку // Парламентская газета. 2001, № 102, 6 июня. С. 6.
77. Синявская Л. О симфонизме Рахманинова. К уточнению жанровой природы // Рахманинов: к 120-летию со дня рождения. Сб. статей / Сост. А. Кандинский. М., 1995. С. 53-63.
78. Скафтымова Л. О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки. М., 1973. С. 103-122.

79. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. 447 с.
80. Скурко Е. О жанрово-стилистических предпосылках вариантности в инструментальной музыке С. Рахманинова // Рахманинов: к 120-летию со дня рождения. Сб. статей / Сост. А. Кандинский. М., 1995. С. 147-154.
81. Смирнов В. М. Равель и его творчество. Л., 1981. 224 с.
82. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004. 231 с.
83. Соловцов А. Симфонические произведения Римского-Корсакова. М., 1953. 200 с.
84. Сохор А. Стиль, метод, направление // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Л., 1965. С. 3-16.
85. Стахорский С. Воплощение романа-эпопеи // Советский балет. 1988, № 4. С. 42-44.
86. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. Сб. статей / Сост. и науч. ред. Е. Шевляков. Ростов-на-Дону, 1994. С. 53-70.
87. Федосенко Е. Симфонии С. В. Рахманинова в свете концепции судьбы России. Дипломная работа / Красноярская государственная академия музыки и театра. Красноярск, 2000.
88. Фрадкин В. Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей / Под ред. М. Тараканова. Вып. 4. М., 1979. С. 187-201.
89. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб., 2001. 496 с.
90. Червякова Е. Из истории русского вальса. Дипломная работа / Красноярская государственная академия музыки и театра. Красноярск, 2005.
91. Черникова Е. Музыка Вячеслава Овчинникова // Подъем. 2007, № 12. С. 138-146.
92. Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и её традиция в русской музыке. М., 1957. 496 с.

93. Шахов В. Первая симфония Бородина в свете проблемы формирования русской симфонии // Русская музыка: наследие и современность. Тезисы докладов к научно-практической конференции. Нижний Новгород, 1992. С. 39-41.
94. Шпиллер И. 20 лет спустя // Советская культура. 1975, 29 июля. С. 5.
95. Штрих Б. Музыка пронзительна наотмашь // Вечерняя Москва. 1998, № 183, 14 августа, <http://www.vmdaily.ru/article.php?aid=28007>.
96. Щербакова Т. «Жизнь за царя»: черты священнодействия. // Музыкальная академия. 2000, № 4. С. 154-157.
97. Юденич Н. Эпическое в музыке симфоний Бородина (заметки о музыкальной форме) // Юденич Н. Русская симфоническая классика. Минск, 1992. С. 18-29.

www.vyacheslavovschinnikov.ru