

3. *Apatskij V.N.* Osnovy teorii i metodiki duhovogo muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva [Fundamentals of the theory and methodology of wind musical performance art]. Kiev, 2006.
4. *Kostenko N.E.* Kharkiv domra school in the context of musical-performing culture of Ukraine: synopsis of the thesis ... PhD (art criticism): 17.00.03. Kharkiv, 2009.
5. *Viskova I.V.* Ways of expanding the expressive possibilities of wooden wind instruments in the music of the second half of the twentieth century: synopsis of the thesis ... PhD (art criticism): 17.00.02. Moscow, 2009.
6. *Ponkina A.M.* The role of Frederick Hemke in the formation of the American performing saxophone school // *Molodoj uchenyj.* 2016. № 4 (108).
7. *Ivanov V.D.* Saksofon [Saxophone]. Moscow, 1990.
8. *Kirillov S.V.* Saxophone playing technique and problems of interpretation of original works: synopsis of the thesis ... Full PhD (art criticism): 17.00.02. Moscow, 2010.
9. *Krupei M.* The style bases for the formation of the performing skills of a saxophonist (in the context of musical creativity of the XIX – XX centuries): synopsis of the thesis ... Full PhD (art criticism). Odessa, 2006.
10. *Popova O.V.* Sigurd Rasher saxophone quartet: a new stage in the genre's formation // Science, education, society: trends and development prospects: materials II Intern. scientific-practical. conference. Cheboksary, 2016.
11. *Sigurd M. Rascher.* URL: <http://www.go.microsoft.com/fwlink>
12. *Ivanov V.* Modern art of playing the saxophone: problems of history, theory and practice of performance: synopsis of the thesis ... Full PhD (art criticism). Moscow, 1997.

УДК 78

Е.Ю. СИКОЕВА, Т.Ф. ШАК

**ПЕСНЯ А. ПАХМУТОВОЙ «НЕЖНОСТЬ»:
ОТ АВТОНОМНОЙ МУЗЫКИ К ПРИКЛАДНОЙ**

Сикоева Елена Юрьевна, заместитель начальника учебно-методического управления по вопросам лицензирования и аккредитации, аспирант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33), ulamko@mail.ru

Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, завкафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33), shaktat@yandex.ru

Аннотация. В статье анализируются особенности музыкального языка песни А. Пахмутовой «Нежность», рассматриваются варианты ее исполнительской интерпретации и драматургические функции в структуре кинотекста.

Ключевые слова: песня, музыкальный язык, интерпретация, драматургия, анализ.

UDK 78

E.Yu. SIKOEVA, T.F. SHAK

**THE SONG OF A. PAKHMUTOVA “TENDERNESS”:
FROM AUTONOMOUS MUSIC TO APPLIED**

Sikoeva Elena Yurevna, deputy head of the educational department on licensing and accreditation, graduate of the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), ulamko@mail.ru

Shak Tatiana Fedorovna, Full PhD (arts), Full professor, head of the department of musicology, composition and methodology of music education of the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), shaktat@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the peculiarities of the musical language of A. Pakhmutova's song "Tenderness", examines variants of its performing interpretation and dramaturgical functions in the structure of the film text.

Keywords: song, musical language, interpretation, dramaturgy, analysis.

Песня «Нежность» А. Пахмутовой на стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова написана в 1965 году и входит в вокальный цикл «Обнимаю небо», посвященный советским летчикам. Эта песня по праву входит в разряд классических, образцовых, совершенных как в творчестве А. Пахмутовой, так и мировой песенной культуре. В то же время это своеобразный шлягер, поскольку популярность этой песни не угасает уже более пяти десятилетий. К ее исполнительской интерпретации обращались эстрадные (И. Аллегрова, А. Баянова, Т. Буланова, Н. Ветлицкая, Т. Гвердцители, А. Герман, Ю. Гуляев, Л. Зыкина, М. Кодряну, М. Кристаллинская, И. Кобзон, О. Пирагс, Р. Рымбаева), оперные (Г. Калинина, Т. Синявская, Д. Хворостовский), рок, фолк (Д. Арбенина, И. Сурина) исполнители. Интерес к песне проявляли и иностранные певцы: Т. Андерс, Ф. Боккара, Ингрид, Ф. Гойя, С. Пшибыльска. Песня существует в разных аранжировках: для солирующих инструментов (соло фортепиано, гитары), оркестров (симфонический, симфоджаз, народных инструментов), ансамблей (народных инструментов, джазовый, рок-состав). Существуют и чисто инструментальные версии этой песни (Ф. Гойя, Р. Паулс и др.).

Помимо автономного звучания как самостоятельного произведения, песня используется и в прикладном значении как основа киномузыки [1]. Возникает вопрос: в чем причина уникальности и востребованности этого произведения.

Размышления о классическом или эстрадном шлягере позволяют выделить три его составляющие: *образно-содержательные* (обращение к «вечным» сюжетам и понятной и доступной широким слоям общества проблематике, отвечающей современной социокультурной ситуации), *музыкально-языковые* (наличие типизированных музыкальных интонаций и яркой жанровой основы), *психологические* (направленность текста, восприятие).

С точки зрения жанра и оценки первоначальной исполнительской интерпретации (первый исполнитель – М. Кристаллинская) песня представляет собой лирическую песню. При внешней сдержанности и психологической углубленности в песне заложен глубокий эмоциональный накал, связанный с чувством тревоги, ожидания, надежды. От узколокального содержания, заложенного в сюжетной канве песни и вокального цикла в целом (посвящается летчикам-космонавтам), песня приобретает высший обобщенный смысл в выражении простых человеческих чувств и эмоций.

Обратимся к анализу песни. Основное тематическое ядро (первые два такта вокальной партии) отсылают нас к необычному для эстрадной песни жанровому истоку: знаменному распеву как виду древнерусского церковного пения. Основой знаменного распева была «...монодия, исполнявшаяся в унисон <...> с использованием приемов, близких принципам народного песнетворчества: опевание того или иного звука попевок как опорного и перемещение опоры на прилегающий к ней неопорный звук» [2, с. 466-467]. Мотив песни, имеющий прямое интонационное сходство с образцами знаменного распева¹, основан на восходящем поступенном движении в объеме терции (I-III ступени) с последующим нисхождением по ступеням натурального минора и остановкой на шестой ступени лада.

Парадоксально то, что мотив песни имеет еще один интонационный прообраз. Он полностью совпадает с тематическим ядром 3 части «Простой симфонии» Б. Бриттена. Название этой части «Сентиментальная сарабанда» связано с неоклассической тенденцией. Траурность сарабанды (пунктирный ритм мелодии) и строгая сдержанность знаменного распева (направление и тип мелодического движения) в полной мере соответствуют

¹ Интонационное сходство прослеживается с главной партией 1 части 3 концерта для фортепиано с оркестром С. Рахманинова.

образному строю мелодии песни (сосредоточенность, сдержанность лирической эмоции). Мотив неизменно повторяется два раза, после чего развивается приемом измененного повтора. Восходящая секвенция с необычным сдвигом: большая секунда, малая терция и большая секунда – нарушает инерцию повтора, и мелодия, расширяя свой диапазон, идет к высшей кульминационной точке, находящейся в зоне «золотого сечения» (на словах «Только пусто на земле одной без тебя»). Спад после кульминации достигается плавным нисходящим движением к тонике с последующим мягким скачком на малую сексту. В завершении куплета, как обрамление, звучит начальный мотив «знаменного распева».

Отметим, что секвентный принцип развития основного мотива с яркой кульминацией и спадом переключается с приемами тематического развития, свойственными стилю П. Чайковского (например, развитие лейтмотива любви Германа из интродукции оперы «Пиковая дама», вступление и главная партия 6 симфонии и пр.).

Песня написана в куплетной форме. Структура куплета – период, неделимый на предложения и неквадратный (14 тактов), что достигается за счет непрерывного секвенционного развития. Такая форма нетипична для эстрадной песни, как правило основанной на квадратности и повторности.

Гармонический язык песни также выходит за рамки типизированных аккордовых средств эстрадной песни.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
t-t ₆	s-t	t-t ₆	s	Π ₆₅	D	Π ₇	D→(III)	d=s	D ₇	t-D→(III)	III-VI	Π ₇	K ₆₄ -D ₇

Если первые два такта обыгрывают плагальный оборот, характерный для народной песни и обиходного пения, то далее гармония активизируется за счет внутритактовой смены гармонических функций, нарушением функциональности (6-7 такты), модуляцией в тональность субдоминанты с ладовой заменой общего аккорда (9 такт), отклонением в тональность третьей ступени (11 такт), ладовой переменностью (12 такт) и классическим каденционным оборотом (13-14 такты). Подобный набор гармонических средств характерен для музыки эпохи романтизма, что подчеркивается и способом изложения аккордов. Это характерный для композиторов XIX века (Ф. Шопен, П. Чайковский, С. Рахманинов) прием трехслойной фактуры (бас, мелодия, гармоническая фигурация в среднем пласте), усложненной полиритмией (триольность гармонической фигурации и пунктирный ритм вокальной партии). Фактура аккомпанемента и триольная ритмическая пульсация создают в песне внутреннее напряжение. Особенно это ощутимо в интерпретации Т. Гвердцители. Исполняя песню под собственный аккомпанемент в стиле Рахманинова, она привносит в нее романтический порыв, эмоциональную открытость.

Вторую жизнь песня получила как образец прикладной музыки в фильме режиссера Т. Лиозновой «Три тополя на Плющихе» (1967 г.). Характерной чертой авторского стиля этого режиссера стало введение песен как выражение драматургической идеи фильмов. Этот прием можно наблюдать в фильмах Т. Лиозновой «17 мгновений весны» (1973, комп. М. Таривердиев, «Песня о далекой Родине»), «Карнавал» (1981, комп. М. Дунаевский, песня «Позвони мне, позвони»).

Мелодрама «Три тополя на Плющихе» – фильм о тонкости человеческих взаимоотношений, трогательная история о случайном знакомстве простой деревенской женщины Нюры (Т. Доронина) с москвичом – шофером такси (О. Ефремов). Эта встреча изменила сознание героини и заставила ее по-новому взглянуть на свою жизнь, взаимоотношения с мужем. Песня «Нежность» звучит в фильме в двух кульминационных моментах. Первый раз внутрикадрово в момент лирической кульминации (сцена в такси во время дождя). Нюра поет песню высоким голосом в манере народной лирической песни, чему способствует медленный темп, вздохи, пение без сопровождения. Крупные планы героев пере-

дают широкую гамму чувств: искренность и простоту Нюры, интеллигентность и заинтересованность таксиста. Песня сближает их и становится лейтмотивом их взаимоотношений. Второй раз песня звучит закадрово в исполнении М. Кристаллинской в психологической кульминации-эпilogе. Нюра слышит песню по радио, задумывается и начинает переосмысливать свою жизнь.

Из вступления к песне родилась лирическая инструментальная тема, многократно звучащая на протяжении фильма. Она связана с образом Москвы и главным героем – шофером такси. Тема изменяется темброво. В момент несостоявшегося свидания (шофер напряженно ожидает Нюру, которая наблюдает за ним из окна, но так и не решается выйти) в музыке появляются лирико-ностальгические нотки. Основной вариант темы объединяет две контрастные сцены: драматическую кульминацию (шофер уезжает, не дождавшись Нюру) и эпilog фильма (Нюра возвращается домой). Интонационная связь лирической темы с песней «Нежность» проявляется через триольную аккордовую пульсацию, создающую атмосферу лирического томления, тревоги и ожидания.

Итак, образный строй, как и музыкальный язык песни-монолога «Нежность» А. Пахмутовой, представляет собой интеллектуальный сплав разностилевых элементов, находящихся в классическом единстве, что создает направленность музыкального текста на восприятие – черту, характерную для шлягера. Исполнительские интерпретации песни способствуют изменению ее жанровой основы. В исполнении М. Кристаллинской это лирическая песня, Д. Хворостовский исполняет ее как арию-монолог, Т. Гвердцители как драматический монолог, А. Баянова поет ее в жанре шансон, Т. Буланова с элементами рок-стилистики, И. Аллегрова как эстрадный шлягер, Т. Доронина как народную песню. Многоликость этого произведения нисколько не умаляет его главного достоинства – классического совершенства.

Литература

1. *Шак Т.Ф.* Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. СПб., 2017. 384 с.
2. *Успенский Н.Д.* Знаменный распев // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. 958 с.

References

1. *Shak T.F.* Music in the structure of media text. On the material of art and animation films. Saint Petersburg, 2017. 384 p.
2. *Uspenskiy N.D.* Banner chant // Muzikalnaya entsiklopediya. V. 2. Moscow, 1974. 958 p.

УДК 781.5

О.Н. БЕЗНИСКО

ИНДИВИДУАЛИЗИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНЫХ ФОРМ В РОК-ОПЕРЕ «МОЦАРТ»

Безниско Оксана Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), hart-77@mail.ru

Аннотация. В работе раскрыты вопросы восприятия рок-оперы широким кругом слушателей, определены формы вокальной музыки. В процессе анализа рок-оперы установлено, что средством индивидуализации вокальных форм служит способ динамического и фактурного «крещендирования». Положения статьи можно использовать в процессе обучения дисциплинам «Музыкальная форма», «Оперная драматургия», «Современное музыкальное искусство».

Ключевые слова: рок-опера, вокальные формы, музыкальная драматургия, Моцарт.