

**ЮГОРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ
КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Н. М. ПРОВОЗИНА

**ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ
УРАЛЬСКОЙ ШКОЛЫ:**

ИСТОРИЯ, СТИЛЬ, ЖАНРЫ

**Ханты-Мансийск
2007**

ББК.85.313 (0)

УДК 781

П 78

Рецензенты:

О. В. Скобелева, канд. культурологии

Л. М. Царегородцева, канд. искусствоведения

Провозина, Наталия Михайловна

П 78 Творчество композиторов уральской школы: история, стиль, жанры / Н. М. Провозина. – Ханты-Мансийск, 2007. – 248 с.

ISBN 5–9611–0021–9

В книге освещается творчество композиторов уральской школы – одной из наиболее влиятельных для культуры Уральско-Западносибирского региона. Рассматриваются особенности профессиональной музыки как в ракурсе ее связей с местным фольклором, так и в контексте общероссийских тенденций развития музыкального искусства.

Наряду с разделами обзорного характера (история формирования композиторской школы, фольклор в профессиональной музыке, музыка академических жанров, массовые музыкальные жанры) представлены монографические очерки о композиторах.

Книга имеет педагогическую направленность и может быть рекомендована в качестве учебника по истории отечественной музыки для дисциплин регионального блока. Особое внимание уделяется творчеству для детей и молодежи, а также жанрам массовой музыки (джаз, рок). В этом аспекте изложен очерк о творчестве композиторов Ханты-Мансийска.

Для преподавателей и студентов средних и высших учебных заведений.

ББК 85.313 (0)

УДК 781

ISBN 5–9611–0021–9

Провозина Н.М., 2007

Югорский государственный университет, 2007

Содержание

От автора.....	3
----------------	---

Раздел I

1. Музыкальная культура Екатеринбурга XVIII – начала XX вв.	7
2. Музыкальная культура Свердловска первой половины XX в.	13
3. основоположники профессиональной школы композиторов Урала: М. П. Фролов	19
В. Н. Трамбицкий.....	23
4. Музыкальная культура Свердловска - Екатеринбурга второй половины XX века	28

Раздел II

1. Жанры творчества уральских композиторов

1.1. Симфоническая музыка	39
1.2. Инструментальный концерт.....	45
1.3. Камерная инструментальная музыка.....	49
1.4. Опера и балет.....	57
1.5. Кантатно-ораториальная и хоровая музыка	61
1.6. Камерная вокальная музыка	65
1.7. Детская музыка	71
1.8. Массовые музыкальные жанры	84

2. Уральский фольклор в профессиональной музыке

2.1. Уральский фольклор в записях и публикациях....	98
2.2. Жанровая специфика уральского фольклора	101
2.3. Уральский неофольклоризм.....	117
2.4. Композиционные способы претворения фольклора в профессиональном творчестве.....	122

Раздел III

Композиторы Свердловска-Екатеринбурга:

В. И. Щёлоков	128
Н. М. Хлопков	131

Н. М. Пузей	134
Е. П. Родыгин.....	139
М. А. Кесарева.....	142
Л. И. Гуревич	154
В. Д. Биберган.....	161
С. И. Сиротин	164
А. Н. Попович	170
И. В. Забегин.....	172
В. А. Кобекин	174
А. Н. Нименский	194
М.А. Басок.....	198
А. Б. Бызов.....	202
Т. В. Комарова.....	209
В. Д. Барькин.....	212
О. В. Викторова	219
О. В. Пайбердин	223

<i>Приложение. «Детская» музыка в творчестве композиторов Ханты-Мансийска</i>	<i>231</i>
---	------------

Литература.....	237
------------------------	------------

О. В. Пайбердин (р. 1971)

Олег Вячеславович Пайбердин – представитель младшего поколения уральских композиторов. Родился он на Алтае, музыкальное училище закончил как баянист, а Уральскую консерваторию (в 1996 году) – как композитор (класс А. Нименского). В 2002–2004 гг. О. Пайбердин работал на кафедре композиции и инструментовки Уральской государственной консерватории. С 2005 года живет в Москве.

Серьезно сочинять О. Пайбердин начал уже в первые годы консерваторского обучения. В 1997 году был принят в Союз композиторов России, являясь к этому времени уже автором нескольких крупных сочинений: вокального цикла в 3-х частях на стихи О. Мандельштама (1993), «Симфонического движения» (1994), концерта-триптиха «Зов» (дипломная работа, 1996), Сонаты для альты соло (1997).

Концерт-триптих «Зов» написан для трубы, голоса, смешанного хора и симфонического оркестра. В нем использованы стихи англо-американского поэта Томаса Стернса Элиота из поэмы «Пепельная среда» (1930). Многозначность, символика музыкальных образов подсказаны поэзией. Эпиграфом к первой (инструментальной) части триптиха взяты слова: «И да будет мой крик услышан Тобою». Содержание второй (вокальной) части определяет строфа «Ибо я не надеюсь вернуться...», а смысл хорового финала – в библейском значении «Слова». В 1997 году произведение было исполнено в Москве на фестивале «Творческая мастерская».

Соната для альты соло – лаконичное одночастное произведение, в котором выделено три раздела. Начальный раздел включает две темы, соотносящихся по принципу «вопрос-ответ». Первая из них пуантилистична, со звуками-точками и продолжительными паузами, а вторая, с эффектом «жужжания» в высоком регистре альты, создает впечатление настойчивой мысли-припоминания.

Разработочный раздел построен на токкатном торопливом «беге». Реприза значительно динамизирована. Ее кульминацией становится отчаянно-патетичный монолог инструмента.

Новаторские формы и ритмы стихов Т. С. Элиота, его излюбленные темы разочарованности и поиска вечных истин станут для композитора, склонного к философичности, стимулом создания хорового «Хорала» (1991, 1997) и инструментального «Because i do not hope» (1996, 2001).

«Because i do not hope» – «Потому что я не надеюсь» (Томас Стернс Элиот) - произведение для виолончели, 4-х валторн, 4-х труб, 3-х тромбонов, тубы, фортепиано и ударных. Начинается оно россыпью тарелок, ударами барабана и фортепиано (в дальнейшем изложении музыки фортепиано также трактуется как ударный инструмент). У виолончели появляется тема-размышление. Как «злое» начало вводится разноголосица медных. Влияние этого тематического материала обнаруживается в оттенках и скорбного, и устрашающего настроения. Как в поэзии, так и в музыке переданы трагизм и безумие XX столетия.

Творчество О. Пайбердина, композитора рубежа XX-XXI вв., направляемое потребностью к новой выразительности, отмечено радикальным разрывом с традиционным музыкальным мышлением. В стиле композитора явно просматривается опыт техники авангарда: додекафонии, сонористики, алеаторики, пунтилизма. В середине 90-х годов О. Пайбердин увлекся электронной музыкой, результатом чего было создание «Трех багателей» и композиции «Цивилизация» для синтезатора и компьютера. Однако достаточно скоро он оставил эту технику письма, поскольку, по его словам, в такой музыке «нет глубины, простора. Звук стоит на месте, он не живой. ...Я занимался электронной музыкой в качестве эксперимента, ...здесь отсутствует такое ценное качество, как коммуникативность» [61: 320].

Произведения композитора постоянно звучат в программах концертов, конкурсов и фестивалей «новой» музыки: в Екатеринбурге («Новая музыка – новые имена», 1996; «Звук и Пространство», 2001; «Декабрьские вчера» (2001); «Принцип фиксирования пространства», 2003; «Симфония XXI (лирическая геометрия)», 2004), Москве («Московская осень», 1999, 2002,

2005; «Творческая мастерская», 2003, 2004, 2005; и др.), Санкт-Петербурге («Звуковые пути», 1994; «Пифийские игры», 2003), Киеве (2001, 2003, 2005), Штутгарте (2000), Амстердаме (2001) и других.

Судя по ряду высказываний композитора, он жёсток в суждениях об искусстве, бескомпромиссен в выборе своего творческого *credo*. Так, он решил, что вокальная музыка не в круге его художественных интересов. Поэтому опер не пишет. Создал всего два вокальных цикла – один на стихи японских поэтов, другой на стихи О. Мандельштама. К хору обращался только в ранних сочинениях («Зов», «Хорал»).

Явное предпочтение композитор отдает инструментальной музыке камерного исполнения. Большая часть подобных сочинений программна. Однако программы достаточно условны, ирреальны - как условны и многозначны названия композиций. В ряду таких произведений – «Sinfonia» для камерного оркестра, «Organum A-nn-A» для струнных инструментов, «Арех» для струнного оркестра, пьеса для флейты и саксофона «...и тихий ветер говорил со мной...», «Locus nascendi» для четырех флейт.

Sinfonia (1998) написана для камерного оркестра. Это в целом достаточно лаконичное произведение. Его начало построено на тревожном, беспокойном, почти «пляшущем» ритмическом пульсе. Включение в партитуру второй, широкого дыхания темы создает эффект возвращения к стройности классики. Звуковые жесткие «наплывы» сменяются протяженным монологом струнных. Импульсивность звучания *Sinfonia* производит впечатление поиска гармонии в современном мире дисгармонии.

«Organum A-nn-A» (2000) – сочинение для скрипки, альты и виолончели. (*Organum – ранняя форма многоголосия с долгими нотами у тенора и мелизматикой верхнего голоса*). Характерным фоническим приемом пьесы О. Пайбердина является эффект угасания звука, своеобразное эхо, в основе которого – *crescendo* и *diminuendo*, переключки двух звуков в варьированном ритмическом оформлении. Средний раздел сочинения эмоционально контрастен, с разноголосицей инструментов, с признаками додекафонной техники. Третий раздел – динамично разработанный первоначальный мате-

риал пьесы, завершающийся свистящими флажолетами скрипки.

«**Арех**» (2001) – композиция для струнного оркестра, созданная к перформансу в рамках Екатеринбургского фестиваля «Звук и Пространство». Название своего сочинения автор переводит как «**Точка неба**» (латинское слово «арех» означает «конус, венец»).

Звучание музыки начинается кратким, варьированно повторяемым мотивом, напоминающим фольклорную попевку – типа колядки или закарпатской гаивки. На протяжении всей композиции сохраняется одна ритмическая танцевальная формула. Движение к «точке» (или от «точки»?) рождается в процессе развития музыкального материала от одноголосия к полифоническому многоголосию. Это движение сопровождается динамическими «звездными» вспышками и энергией темпового ускорения.

«**...и тихий ветер говорил со мной...**» (2002) – музыка для флейты и саксофона, одна из наиболее изящных и утонченных композиций О. Пайбердина. Программное название ассоциативно с живописностью лаконичного японского стиха. В музыке, однако, не только изобразительность («...ветер говорил...»), но и состояние души.

Начальные такты произведения построены на коротких мотивах флейты, словно «порхающих» на фоне длительного «пункта» саксофона. Если флейтовая партия звучит как голос природы («тихий ветер»), то музыка саксофона – как голос пробуждающейся души. «Разговор» природы и души создает диалогичную форму изложения музыкальных тем. При этом наиболее динамичное преобразование получает тематизм саксофона: от фонового звучания и звуков-точек - до широко развитой декламации.

«**Locus nascendi**» (2003) – произведение для 4-х флейт. В латинских словах названия – значение «возвышенного состояния». Названию на «старом» языке соответствует и архаично-пасторальный колорит пьесы. Изложение первой музыкальной мысли пуантилистично. Второй раздел сочинения изящен и скерцозен, с «пляшущим» ритмом, с постепенным переходом от одноголосного к двухголосному изложению.

Третий раздел своим медленным темпом, «застывшими» крупными длительностями переводит «чувство» (возвышенного) в «состояние» (медитации). Пьеса завершается «растворением» звучности на *pp*.

Философичность, эстетизм, определенная «абстрактность» художественных замыслов О. Пайбердина часто реализуется на основе синтеза новейших техник композиции и традиционного полифонического письма. Этот, казалось бы, парадоксальный синтез приводит, однако, к достаточно стройным музыкальным конструкциям, органичным взаимодействиям статики и движения, механистичности и беспокойства. Таким своеобразным неоклассицизмом отличаются, в частности, «Антифон памяти Г. Пёрселла» и изоритмический мотет «Мухи Аргоса».

«Антифон (антем) памяти Г. Пёрселла» (2002) написан для 12 альтов. Название произведения отсылает слушателя к стилю XVII века. Однако в сочинении современного автора нет стилизации а la Г. Пёрселл. Акцент ставится на имитационно-контрапунктическом принципе изложения музыкального материала. (*«Антифон» с греческого - «вторящий», «интервал октавы». В старинной духовной музыке антифоном называлось поочередное пение псалмов двумя хорами. Слово «антем» – производное от «антифон» и означает хоровое пение на английском языке. Антемы английского композитора Г. Пёрселла стали кульминацией в развитии жанра*).

Примечательна инструментальная трактовка жанра, являющегося исконно вокальным. В то же время, альтовый тембр, конечно, в определенной мере близок тембру голоса. Антифонность же проявляется в диалогичности, переключках звуков высокого и низкого регистров. В музыке подчеркнуто господствует сонористика, некая «размытость» тематизма. Красочные пятна то обретают четкость, то ослабевают, теряя точность высоты.

Начальная тема «Антифона» излагается как бы в специально замедленном темпе, долгими, тянущимися звуками, развитие которых напряженно и динамично: от статики до трепетности, от ясного двухголосия до разноголосицы. При этом композитору удается создать впечатление игры большого оркестра.

стра, поскольку альты в низком регистре напоминают звучание виолончелей, а в высоком – звучание то скрипок, то (флажолеты) флейт. В целом мрачноватый характер музыки рождает ощущение погружения в вечность времени...

«**Мухи Аргоса (изоритмический мотет)**» (2005) – лаконичная пьеса (примерно 6' звучания) для ансамбля, включающего группу духовых инструментов (кларнет, валторна, труба, тромбон), струнные (скрипка, альт, виолончель, контрабас) и фортепиано (иногда называется концертом для фортепиано и ансамбля). Произведение писалось как конкурсное, как «музыка к воображаемому балету на мифологический сюжет». Солирующий инструмент (фортепиано) должен был представлять главный образ.

(Наиболее близка философскому содержанию музыки пьеса Ж. П. Сартра «Мухи» (1942), где речь идет о герое греческой мифологии Оресте, сыне Агамемнона, убитого своей женой Клетемнестрой в городе Аргосе. «Мухи» в трактовке Сартра – это укоры совести Ореста, отомстившего за отца убийством матери).

Приставка «изо» в характеристике жанра имеет значение «равный» (ритм): постоянная ритмическая последовательность была важным принципом сочинения мотетов – жанра старинной полифонии. Поэтому «мухи» в музыкальном произведении – это не только звукоизобразительность, но и принцип ритмического постоянства, превращающийся в надоедливость.

Изложение «жужжащей» темы близко алеаторической технике с ее произвольным чередованием звуков: коротких, на *sf*, с «раздуванием» на *crescendo* и угасанием на *diminuendo*, с тембровыми переключками. Пуантилизм проявляется в акцентировании звуков-точек, в «разбросанных» по фортепианной клавиатуре аккордах, в «перекрестной» игре струнных и духовых инструментов.

Антифон, мотет, симфония («Sinfonia»), «Хорал» (на стихи Элиота), «в духе сарабанды» («Пунктиры») – эти исторически сложившиеся жанры О. Пайбердин «переосмысливает на материале современных возможностей». Данное мнение, высказанное одним из его рецензентов, композитор приводит на своем

сайте в Интернете. По-видимому, он соглашается и с другими, там же цитируемыми оценками своего творчества: «весьма рационален в воплощении замыслов», «незаданность формы, много диатоники», «удивительным образом соединяются эмоциональность и экспрессивность природного, языческого начала с ясной логикой развития».

К этим характеристикам можно добавить и строки из статьи уральского музыковеда Н. Иванчук: «Сочинения О. Пайбердина рассчитаны на мыслящую публику, поэтому в них ощущается некоторая недосказанность, побуждающая к размышлению» [41: 319]. При этом следует заметить, радикальность музыкального языка композитора отнюдь не обусловлена склонностью к формальному звукотворчеству, а представляет акт художественного постижения современной действительности.

Основные произведения:

- 1993 - «Три багатели» для синтезатора и компьютера.
- Вокальный цикл для баритона, фортепианного квинтета и ударных на стихи О. Мандельштама, в 3-х частях.
- 1994 - «Цивилизация», композиция для синтезатора и компьютера (исп. 1995).
- «Симфоническое движение», для большого симфонического оркестра.
- 1996 - «Зов», концерт-триптих для трубы, голоса, хора и симфонического оркестра в 3-х частях.
- Вокальный цикл для сопрано, скрипки и ударных на стихи японских поэтов.
- 1997 - Соната для альт-соло, 1-частная.
- «Хорал на стихи Т. Элиота» для хора и фортепиано.
- 1998 - «Sinfonia» для 4-х флейт, 4-х валторн и струнного оркестра.
- 2000 - «Organum A-nn-A», для скрипки, альт- и виолончели.
- 2001 - «Арех» («Точка неба»), для струнного оркестра.
- «Because i do not hope», для виолончели, 4-х валторн, 4-х труб, 3-х тромбонов, тубы, фортепиано и ударных, по Т. С. Элиоту.

- 2002 - «... и тихий ветер говорил со мной...», для флейты и саксофона.
- «Антифон (Антем) памяти Г. Пёрселла», для 12 альтов (или струнного оркестра).
- 2003 - «Logus nascendi», для 4-х флейт.
- «До» или «После», для 4-х альтовых саксофонов.
- 2004 - «Пунктиры (в духе сарабанды)», для кларнета, бас-кларнета, 2-х валторн, арфы и струнных.
- 2005 - «Оттаявшие звуки», для блокфлейты, ирландской арфы и звуковой дорожки.
- «Мухи Аргоса (изоритмический мотет)», для кларнета, валторны, трубы, тромбона, скрипки, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано.
- 2006 - «Puch-Keen», мотет для флейты, кларнета, трубы, тромбона, скрипки, виолончели.

