

На правах рукописи

Голубева Евгения Борисовна

***Жанры концерта и оперы
в творчестве
Ефрема Подгайца***

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2010

Работа выполнена на кафедре истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории
русской музыки Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского
Сорокина Елена Геннадьевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории
зарубежной музыки Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского
Царева Екатерина Михайловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории
музыки Московского
государственного института
музыки им. А. Г. Шнитке
Бараш Елена Владимировна

Ведущая организация: **Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова**

Защита диссертации состоится «25» марта 2010 года в часов на заседании Диссертационного совета Д.210.009.01. при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (125009, Москва, ул. Большая Никитская, дом 13/6)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Автореферат разослан 22 февраля 2010 года.

Ученый секретарь
Диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

Ю.В. Москва

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. «Лицом к лицу лица не увидать». Произведения, написанные нашими современниками, не отделены той временной дистанцией, которая необходима для их объективного восприятия и оценки. Однако потребность в осмыслении явлений современного искусства становится все более ощутимой. Изучение творчества композиторов поколения семидесятых годов прошлого столетия, во многом определяющих нынешнюю ситуацию в русской музыкальной культуре, позволяет восполнить пробел в общей картине современного искусства.

Ефрем Подгайц – один из самых известных российских композиторов названного поколения. Его музыка уже не один десяток лет привлекает внимание как неискушенной публики, так и коллег по цеху. Произведения Подгайца исполняются во многих городах России и за рубежом. При этом литературы о композиторе и его творчестве крайне мало. Можно констатировать отсутствие капитальных исследований музыки этого автора. На сегодняшний день список публикаций исчерпывается статьями, интервью и аннотациями к концертам. Очевидная необходимость углубленного изучения творчества Подгайца определяет актуальность данного исследования. Значительность фигуры композитора в современной русской музыке, своеобразие его музыкального языка обусловили применение комплексного подхода к изучению творчества автора и рассмотрение его в соответствии с представлениями о композиционных и драматургических принципах музыки XX века.

Объектом исследования является творчество Е.Подгайца. Основное внимание сосредоточено на двух ведущих жанровых направлениях творчества композитора – концертном и оперном. Из существующих на сегодняшний день 25 концертов в работе детально исследуются три наиболее показательных, по мнению диссертанта и самого композитора, сочинения: Тройной концерт,

«Бахчиев-концерт» и «Липс-концерт». Из опер были выбраны два сочинения, в большой степени отражающие особенности трактовки композитором этого жанра: первая опера Подгайца - «Алиса в Зазеркалье», появившаяся в 1983 году и более позднее сочинение – «Повелитель мух», написанное композитором в 1995 году. Дополнительным аргументом в пользу выбора именно этих опер явилось то, что обе они с успехом идут в музыкальных театрах России.

Помимо основного материала – собственно произведений композитора, - незаменимым источником в работе стало живое *композиторское слово*. Беседы автора с Е.Подгайцем проходили на протяжении всего периода работы над диссертацией и стали незаменимым подспорьем в постановке и решении исследовательских задач.

Цель исследования состоит в попытке создания творческого облика Подгайца и определении его значения и места в современной русской музыке.

В задачи исследования входит:

- изучение важнейших этапов жизненного и творческого пути композитора;
- выявление роли и значения жанров концерта и оперы на фоне развития современной русской музыки;
- рассмотрение указанных жанров в контексте творчества Е.Подгайца и определение основных особенностей стиля и метода композитора.

Научная новизна диссертации определяется тем фактом, что это первая в отечественном музыкознании монографическая работа, посвященная творчеству Подгайца.

Методологическую основу работы составляет синтез музыкально-исторических и музыкально-теоретических методов исследования. Ориентирами стали фундаментальные труды М.Арановского, Е.Долинской, Л.Раабена, М.Сабининой, С.Савенко, М.Тараканова. Существенное значение в формировании методологической основы диссертации имеют также

исследования Ю.Холопова и В.Ценовой об Э.Денисове, И.Ромашук о Г.Попове, Д.Шульгина о В.Екимовском, В.Холоповой о Р.Щедрине и др.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы в курсе современной музыки для студентов композиторского, историко-теоретического и исполнительских факультетов.

Апробация работы. Отдельные положения настоящего исследования апробированы на двух конференциях: 2-й Всероссийской научно-практической конференции «Наука о музыке: Слово молодых ученых» (Казань, 2006); «Научные чтения памяти А.И.Кандинского» (Москва, 2006). Работа обсуждалась на кафедре истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. Основные положения работы изложены в научных публикациях.

Цели и задачи исследования определяют **структуру** работы, состоящей из введения, трех глав, заключения, трех приложений, нотных примеров и списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении**, помимо обоснования темы и определения цели и задач исследования, дается обзор литературы, а также приводятся сведения о структуре и содержании работы.

В первой главе – «Творческий портрет Ефрема Подгайца» - излагаются биографические данные композитора, представлены особенности его стиля и метода.

Ефрем Иосифович Подгайц родился 6 октября 1949 года в Виннице. По словам композитора, на его пути было несколько удивительных людей, которые оказали огромное влияние на его творчество. Первой в этом списке следует назвать Н.М.Гольденберг – выпускницу Киевской консерватории, ученицу Б.Л.Яворского и А.Б.Гольденвейзера, о которой Подгайц всегда отзывается с неизменной теплотой и уважением. Под ее руководством Подгайц начал постигать основы композиции, и вскоре появились первые плоды

творчества – Концерт для скрипки соло и Фантазия памяти Грига для скрипки и фортепиано. Появление Фантазии было обусловлено тем, что юному композитору подарили ноты с-moll'ной сонаты Грига для скрипки и фортепиано.

Через три года Н.М.Гольденберг познакомила его со своим учеником – Е.Е.Чаплыгиным, у которого Подгайц и продолжал занятия. *«Женя Чаплыгин занимался со мной буквально всем – гармонией, анализом, полифонией. А главное – он приносил партитуры, мы слушали музыку»¹*. В результате Подгайц был принят на теоретико-композиторское отделение музыкального училища при Московской консерватории, а по его окончании – и в число студентов прославленного вуза. Наставниками Подгайца по композиции в консерватории стали Ю.М.Буцко и Н.Н.Сидельников.

За годы учебы в консерватории определились главные направления творчества Подгайца, которым он остается верен и поныне: это инструментальный концерт, опера и хоровая музыка. Значение жанра концерта в общем контексте творчества Подгайца трудно переоценить. Первый концерт композитор написал в 12 лет и с тех пор постоянно возвращается к этому жанру. Начало хоровой музыке было положено на 1-м курсе консерватории, когда Ю.М.Буцко дал задание написать сочинение для хора: так появились «Весенние песни» - кантата для смешанного хора и оркестра (ор.2,1970г.)². В 1971г., благодаря знакомству с поэтессой Мариной Веховой, Подгайц пишет первые произведения для детского хора на ее стихи: песни «Пасмурно», «Земляничка», «Речкина песня» (ор.6,1971г.). Эти сочинения были представлены на экзамене по композиции в конце первого курса и заслужили похвалу Т.Н. Хренникова.

Музыка Подгайца для детского хора заслуживает особого внимания. Прежде всего, поражает количество написанного: в этой области им уже создано более 70 опусов. Подгайц уверен, что *«...мало написать музыку. Ее*

¹ Из бесед с композитором

² В марте 2004 г. была исполнена вторая редакция сочинения, созданная в 2003г.

дальнейшая жизнь невозможна без достойного исполнения. Поэтому для композитора жизненно важно найти «своего» исполнителя»³. В этом смысле Подгайцу повезло: он сотрудничает с замечательными музыкантами, в том числе и с детским хором «Весна» под руководством А.С.Пономарева. Началом многолетнего творческого содружества композитора с «Весной» стало исполнение кантаты «Как нарисовать птицу», написанную для детского хора, сопрано и оркестра на стихи Ж. Превера в переводе В. Орла (ор.27, 1980). Это было первое произведение Подгайца, показанное на фестивале «Московская осень».

Время от времени Подгайц пишет произведения и для смешанного хора: после сочинений консерваторских лет в 1987г. появились два хора ор.60: «Серенада» на стихи А. Фета и «Все проходит» на стихи Е. Баратынского. Затем были написаны концерт в восьми частях «Псалмы царя Давида» (ор.113, 1994г.), «Agnus Dei», «Hymnus» (ор.125, 1996г.), «Вещая печаль» на стихи О. Мандельштама (ор.158, 2000г.) и другие. Интересно, что для многих из этих сочинений впоследствии, нередко уже после исполнения, рождается вторая редакция – для детского хора.

Оставаясь приверженцем главных жанровых линий творчества, Подгайц создал множество произведений в самых разных жанрах: от мюзикла до инструментальных пьес для квартета тромбонов. Постоянное общение с детьми разных возрастов вызвало к жизни появление не только хоровых миниатюр, но и произведений для театра. Подгайц – автор двенадцати опер, трех мюзиклов и одного балета. Со многими из этих сочинений публика уже знакома: они были поставлены в российских театрах. Еще одним жанром, соединяющим вокальные и инструментальные линии творчества композитора, стала месса. Подгайц – автор двух месс: «Missa Veris» («Весенняя месса») (ор.127, 1996г.) и «New York Mass» («Нью-йоркская месса») (ор.172, 2001г.).

³ Дразнина А. Композитор Ростроповича пишет музыку для Казанского хора \http://www.moltat.ru

Партитуры композитора для инструментальных составов, с точки зрения метроритмического наполнения, в ряде случаев оказываются на порядок сложнее его вокальных сочинений. Это не всегда приходится по силам и признанным виртуозам. Среди тех, кто мастерски справляется и с эмоциональным наполнением сочинения, и с технически сложными моментами, и со стилистическими игровыми сопоставлениями Подгайца можно назвать блистательный фортепианный дуэт Е.Сорокиной и А.Бахчиева, выдающегося фаготиста В.Попова, уникального баяниста Ф.Липса, пианистов С.Липса, Т.Сергееву, саксофониста А.Волкова, кларнетиста А.Дресслера, ударника В.Гришина, органистку Н.Корганову, клавесиниста Ф.Готлиба и других.

Подгайц твердо убежден, что тесное сотрудничество с исполнителями, кропотливая работа над каждым тактом абсолютно необходимы для рождения звукового облика нового сочинения. Стоит отметить, что при создании очередного произведения Подгайц больше доверяет своей творческой интуиции, иррациональному началу в себе, нежели рациональному: *«Сочинить что-то, придумать тему намного труднее и намного интереснее, чем просто сконструировать ее»*⁴. Именно этот подход, думается, лежит в основе индивидуального творческого метода композитора. По словам автора, он никогда не проводит математических расчетов относительно композиции будущего сочинения, предпочитая сочинять «подряд». Это дает возможность «выращивать» произведение, не нарушая его собственной логики развития. Другими словами, сочинение начинает жить отдельной от своего создателя жизнью не после выставления последней тактовой черты, а уже в процессе сочинения. Композитору остается чутко прислушиваться к тому, что диктуют ему его, *уже существующие*, музыкальные образы.

Музыковед Ю.Дружкин для обозначения особенностей творческого подхода Подгайца применил термин «переинтонирование», который выражает,

⁴ Из бесед с композитором

по его мнению, одно из основных качеств музыки композитора: «Раскрытие скрытых в исходной интонации эмоционально-смысловых потенций»⁵. Сам термин не является изобретением Ю.Дружкина и скорее ассоциируется с фольклором, нежели с авторским творчеством. При этом трактовки термина у разных исследователей, несмотря на относительные различия, имеют точки пересечения и могут быть объединены понятиями, применимыми к композиторскому творчеству, такими как полистилистика или, еще шире, - постмодернизм. Более подробно проблема полистилистики в музыке Подгайца освещена в следующей главе диссертации.

Вторая глава – «Концертное творчество Ефрема Подгайца» - состоит из трех разделов. **В первом (2.1) – «Концерты Е.Подгайца в контексте времени»** - предпринята попытка представить картину жанра инструментального концерта, сложившуюся в отечественной музыке на рубеже XX-XXI веков. В диссертации определены основные направления в развитии концерта, в той или иной степени получившие отражение в творчестве Подгайца.

При сохранении типологических признаков концерта - таких как игровое начало, состязательность, виртуозность, импровизационность и других, - в трактовке жанра современными российскими авторами отчетливо проявляются полярные тенденции, направленные, с одной стороны, на симфонизацию концерта, с другой – на его сближение со сферой камерной музыки. И тот и другой векторы сложно назвать новыми: скорее, они продолжают линии исторического развития жанра. Но XX век, с его скоростью информатизации, вносит свои коррективы: отмеченные тенденции становятся все более ощутимыми. Кроме того, жанр концерта все чаще вступает во взаимодействие с другими жанровыми моделями – от романса до пассионов, благодаря чему возникают различные жанровые миксты. К такого рода произведениям можно отнести концерты-симфонии Т.Смирновой,

⁵ Дружкин Ю. Глядя из 90-х... \\ Муз. академия, 1993 №3, с. 38.

А.Чайковского, Н.Пейко, В.Бесединой, А.Холминова; концерты-поэмы С.Беринского, В.Симонова; концерты-каприччио С.Беринского, Н.Корндорфа; концерты-вариации Б.Пирумова, В.Пьянкова. Выделяются необычные изысканные жанровые сочетания в сочинениях Р.Леденева: Концерт-ноктюрн для флейты с оркестром, Концерт-элегия для виолончели с оркестром, Концерт-романс для фортепиано с оркестром. Подчас с титульного листа сочинения исчезает само жанровое определение – «концерт», а остается лишь метафорическое название: «Прикосновение» Ю.Воронцова, «Над вечным покоем» Ю.Каспарова, «Дифирамб» А.Журбина.

Отдельную группу в последние годы составляют концерты, связанные с духовной сферой. О сакральном содержании сочинений свидетельствуют уже их названия: концерты «Offertorium», «Introitus» С.Губайдулиной, «Ave Maria» А.Караманова. В числе отечественных композиторов – авторов концертов, обращающихся в своих сочинениях к религиозным текстам, – также Ю.Буцко, Н.Каретников, Г.Уствольская. Своеобразный цикл, названный автором «Большой инструментальной мессой», создал С.Павленко. Произведения в жанре концерта, связанные с духовными текстами, занимают значительное место в творчестве М.Броннера: «Страсти по Иуде» для баяна и камерного оркестра, «Время Каина» для фагота и камерного оркестра. В этом же ряду и концерт «Kol nidrei» для виолончели и камерного оркестра Подгайца. «Kol nidrei» - это древняя иудейская молитва, символизирующая освобождение от обетов и клятв, данных человеком. Она читается лишь раз в году – в Судный День, когда совершается покаяние и отпущение грехов. В целом, религиозная тематика довольно редко встречается в сочинениях Подгайца, но, вероятно, стремление соотнести себя с традицией в какой-то степени свойственно автору.

Примечательно, что, по словам композитора, все интонационные связи обнаруживаются *post factum* – после написания сочинения, а не специально продумываются им: *«Произведение выращивается как цветок из зернышка:*

вот поливаешь его, ухаживаешь за ним и смотришь, что получается»⁶. «Свое» и «чужое» настолько органично переплетается в музыке Подгайца, что автор оперирует заимствованными темами как элементами собственного музыкального языка, чаще всего даже не задумываясь об их «инородности».

В жанре концерта композиторы нередко обращаются к фольклорным источникам. Наиболее органичное вплетение такого рода материала проступает в сочинениях Р.Щедрина, А.Эшпая, Ю.Буцко, Б.Тищенко, С.Слонимского. Е.Долинская называет это «фольклор как тип мышления». Цитирование народных мелодий встречается и в концертах Подгайца. Так, композитор создал фантазию на тему еврейской песни «Колечко»; в «Concerto Brevis» использована тема русской народной песни «Ой, там, на горе...»; еврейская народная песня «Волохл» звучит в коде концерта для саксофона, – примеров такого рода довольно много.

Одной из значительных тенденций в развитии жанра можно назвать включение в музыкальную ткань концертов элементов масскультуры. Взаимодействие разных музыкальных сфер – академической и неакадемической – происходит на разных уровнях: стилевом, жанровом, на уровне отдельных интонационных элементов. Полистилистика проникает в концерты А.Шнитке, Р.Щедрина, А.Эшпая, Т.Сергеевой. Влияние отдельного музыкального стиля на концепцию всего сочинения видно на примере Концерта для симфонического оркестра и электрогитар С.Слонимского, Саксофонового концерта А.Эшпая, в котором явно проступают элементы джазового музицирования.

На уровне мышления такое погружение вглубь не только традиции, но и современной ему музыки характерно для Подгайца. Благодаря этому в его произведениях искусно переплетаются современные песни с мелодиями давно минувших дней. Достаточно указать несколько заимствованных композитором тем: это песня «Ламбада», на основе которой, по сути, создан «Концерт-

⁶ Из бесед с композитором.

Ламбада» для гобоя с оркестром; песня «Милорд» из репертуара Эдит Пиаф использована композитором в Партите для скрипки, фортепиано и клавесина; в Первом скрипичном концерте узнается песня Р.Паулса «Миллион алых роз», в финале Концерта для двух скрипок с оркестром появляется мелодия «Ах, карнавал, карнавал...», а в «Сарафане для Мишель» для кларнета и камерного оркестра композитор иронично «наряжает» Мишель от «Beatles» в варламовский «Красный сарафан».

Е.Долинская отмечает, что «Обилие и разнообразие концертов, созданных в XX веке, стимулировалось такими важнейшими факторами, как множественность ярчайших исполнительских индивидуальностей и расширение состава солистов»⁷. Конечно, лидерами по-прежнему остаются фортепиано, скрипка и виолончель. Но появляются концерты для альты – у А.Шнитке, А.Чайковского, Р.Леденева, М.Коллонтая, С.Губайдулиной, Г.Канчели; контрабаса – у С.Слонимского, Т.Сергеевой; фагота – С.Губайдулиной, А.Чайковского и т.д. Особо стоит отметить жанр в творчестве А.Эшпая – композитор создал концерты для всех оркестровых инструментов. В качестве солистов выступают и народные инструменты – домра в концертах С.Губайдулиной, Т.Смирновой, В.Артемова; свирель у В.Куприянова.... Вновь возрастает интерес к тембровым сочетаниям в двойных, тройных концертах. В числе примеров Концерт для флейты и гобоя Э.Денисова, Концерт для флейты, фортепиано и камерного оркестра Б.Тищенко. Есть и у Подгайца целый ряд концертов для инструментов, которые до XX века не использовались как солирующие в рамках жанра. К примеру, Концерт для баяна и камерного оркестра (ор.165, 2000); мандолины и камерного оркестра (ор.160, 2000); гитары с камерным оркестром (ор.168. 2001). В 1983 году был написан Концерт для клавесина с оркестром ор.42. К нетрадиционным в этом смысле можно отнести и «Бахчиев-концерт» - для фортепиано в 4 руки и камерного оркестра, созданный специально для фортепианного дуэта Е.Сорокиной и А.Бахчиева.

⁷ История современной отечественной музыки. — М., 2001 г., вып.3., с. 85.

Для М.Ростроповича, Г.Кремера, М.Пекарского, А.Бахчиева, Ю.Башмета и других выдающихся музыкантов создают концерты Э.Денисов, А.Эшпай, Р.Леденев, Б.Чайковский, С.Губайдулина. Творчество Подгайца, в этом отношении, выражает отмеченную тенденцию еще более явно: композитор не просто посвящает свои концерты определенным исполнителям, но и выносит их фамилии в заглавия сочинений. Помимо «Бахчиев-концерта», в списке сочинений автора значится «Липс-концерт» (2001).

«Именные концерты Подгайца» - так называется **второй раздел (2.2)** второй главы, посвященный анализу двух указанных выше произведений. Давая своему произведению гласное или негласное посвящение, автор тем самым выражает свое уважение творчеству этого человека. К особому рода посвящениям можно отнести традицию использования монограмм. Продолжая ее, Подгайц зашифровал в своих концертах, соответственно, имена А.Г.Бахчиева и Ф.Р.Липса. Помимо этого, в «Бахчиев-концерте» скрыты инициалы исполнительницы второй фортепианной партии - Е.Г.Сорокиной. Если тема «BACHSHEF» является основой главной партии концерта, то тема «E-G-ES» появляется в качестве одной из тем побочной партии. В «Липс-концерте» «буквенной» основой служит первая буква имени Ф.Р.Липса – «F», задающая основной тон всему концерту. Кроме того, в обоих произведениях в качестве одной из тем композитор использует телефонный номер исполнителя! Благодаря этой авторской находке - проекции механического начала на живую музыкальную ткань, - родились самобытные, разнохарактерные темы.

Несмотря на, казалось бы, схожие импульсы для создания «Бахчиев-концерта» и «Липс-концерта», в каждом из этих произведений автор нашел индивидуальный подход к созданию образа, благодаря чему появились яркие и неординарные произведения.

В «Бахчиев-концерте» (подраздел 2.2.1) одним из основных факторов, определяющих облик произведения, является не совсем обычный состав исполнителей: это сочинение для фортепиано в 4 руки и струнного оркестра. Хотя концерты для камерных ансамблей с оркестром известны уже давно, в

данном случае речь идет о специфике именно избранного автором состава. В «Бахчиев-концерте» четырехручная игра отчасти приобщает концерт к сфере камерного музицирования – совершенно особой области исполнительского искусства. Этот тип ансамбля подразумевает ряд некоторых ограничений в выборе музыкального материала. Ведь в фортепианном дуэте распределение материала между партиями обусловлено (и в какой-то мере ограничено) регистрами, – клавиатура приблизительно поровну «делится» между исполнителями. Нужно обладать немалым мастерством, для того чтобы создать равноценные партии солистов и, одновременно, достигнуть сбалансированного звучания солистов и оркестра. Вместе с тем, идея соревнования, почти всегда присутствующая в жанре концерта, может быть спроецирована и на фортепианные партии двух участников дуэта: стремясь создать целостный музыкальный образ, пианисты, в то же время, могут вступать в творческое соревнование. Если в концерте для двух фортепиано с оркестром принцип соревнования двух солистов заложен изначально, а в концерте для солиста с оркестром присутствует лишь на одном уровне, то данный жанровый тип предоставляет большую свободу композитору относительно выбора концепции фортепианной партии. В данном случае Подгайц опирается на принципы театральной драматургии: их использование можно назвать одной из ключевых особенностей стиля композитора в целом. Принцип игры, сопоставления тех или иных элементов музыкального языка, вообще изначально заложенный в жанре концерта, Подгайц берет за основу. В «Бахчиев-концерте» игровое начало присутствует сразу на многих уровнях: в трактовке фортепианного дуэта, в сочетании дуэта и оркестра, в соединении оркестровых голосов, в ритмической организации временного пространства и т.д. Выраженная эмоциональность образов располагает к их яркому звуковому воплощению.

Как и в случае с «Бахчиев-концертом», творческий замысел второго именного сочинения – «Липс-концерта» (подраздел 2.2.2) появился вследствие дружеских и творческих отношений с исполнителем – Фридрихом Робертовичем Липсом. По словам композитора, при создании этого концерта

самым сложным было найти ответ на вопрос: о чем можно писать для баяна? Ведь инструмент обладает очень богатыми звуковыми возможностями: в нем есть что-то от фортепиано, от органа, от клавесина и от духовых. Поиски композитором собственного «я» инструмента не остались «за кадром», а напрямую проявились в музыке концерта: Подгайц обращается и к фокстроту, и к вальсу, и к французской шансон, и к наследию И.С. Баха. Слушатель легко узнает джазовые ритмы и гармонии и угадывает аллюзии на стиль танго А.Пьяцоллы. Благодаря такому обилию разных жанров, эпох, стилей в одном сочинении, на протяжении произведения можно проследить *становление* баяна практически от истоков до нашего времени. Пройдя все эти метаморфозы, в конце каденции солиста инструмент обретает, можно сказать, триумфальную убедительность.

В третьем разделе второй главы (2.3) – «Тройной концерт» - внимание сосредоточено на выявлении индивидуальных особенностей трактовки композитором цикла концерта и на проблеме полистилистики, возникающей в связи с данным сочинением.

Сам Подгайц выделяет Тройной концерт как одно из самых важных для себя произведений, которое стало во многих отношениях итогом определенного жизненного этапа. С одной стороны, в нем аккумулировались многие художественные находки прошлых лет. С другой – именно от Тройного концерта тянутся нити к будущим концертам композитора. Другими словами, в произведении в концентрированном виде представлены основные стилевые константы творчества композитора.

Подраздел «К проблеме цикла концерта» (2.3.1) - посвящен особенностям композиционного строения исследуемого произведения. Тройной концерт представляет собой 5-ти частный цикл. Но в музыкальной ткани сочинения заложены предпосылки и для иной трактовки формы целого: первая и заключительная части Концерта образуют огромную арку. Если первая часть является источником тематизма сочинения, то заключительную

часть концерта можно рассматривать как, по сути, коду всего сочинения в целом. Это становится возможным благодаря возвращению в первоначальном виде тем предыдущих частей, установлению органного пункта и т.д. Еще более явно в Концерте проявляется присутствие в рассредоточенном виде признаков четырехчастного сонатно-симфонического цикла. Так, вторая и четвертая части делят между собой функции скерцо, тогда как третья часть, представляя собой каденцию трех солистов, одновременно играет роль медленной части цикла.

Музыка Подгайца, благодаря своей чрезвычайной образной насыщенности, предполагает множество возможных трактовок как содержательного наполнения, так и формы. Если представить себе, что весь концерт дает слушателю представление о некоем целостном образе, то части концерта являются авторскими взглядами на это целое с разных углов зрения. К примеру, такому восприятию способствует появление одного и того же тематического материала в различном смысловом контексте. В целом, Тройной концерт можно назвать слитным циклом, в котором источником тематизма выступает I часть. «Цементированию» формы способствуют также обобщающие функции III части и финала, соединение III и IV частей по принципу *attacca* и т.п. Благодаря этим особенностям пять частей Концерта объединяются в единое целое.

Тройной концерт представляется чрезвычайно интересным и с точки зрения тематического наполнения. Эти вопросы рассмотрены в подразделе **«Тройной концерт: между полистилистикой и эклектикой» (2.3.2)**. В концерте наряду с авторским материалом, присутствует и заимствованный тематизм: композитор использует интонации четырех песен, на первый взгляд, никак не связанных друг с другом и с интонационным строем авторского материала. Связи действительно не очевидны, они могут быть осознаны слушателем лишь с комментариями композитора, и, большинство из них, *post factum*. Заимствованными являются песня «Money, Money» из репертуара группы «ABBA», припев которой является интонационной основой коды II части; на материале песни «Скованные одной цепью» культовой российской

группы «Наутилус Помпилиус» построена кульминация и заключительный раздел IV части цикла. Другие песни имеют фольклорные корни: вариант русской народной песни «Ой, там на горе», которую композитор записал в одной из фольклорных экспедиций в Брянской области, еще будучи студентом консерватории. Начальные интонации песни появляются уже в 11 такте I части и не раз звучат на протяжении концерта. Второй песней такого рода является еврейская застольная песня «Лами ралом», которая проходит не целиком, а по частям, причем сначала в концерте появляется вторая часть – припев, который звучит в заключительных построениях первой и второй частей. Тогда как запев появляется только в финале цикла.

В результате, складывается крайне интересное полистилистическое произведение. Кроме того, композитор как бы пропускает темы, принадлежащие разным эпохам и стилям, через свое творческое сознание, превращая их, тем самым, в неотъемлемую часть своего композиторского «я» и создавая, таким образом, моностилистическое произведение. Другими словами, цитированный материал не просто сосуществует наравне с авторским, а интегрируется внутрь сочинения, вследствие чего возникает непростая иерархия связей и взаимодействия различных тем.

Наличие цитированного материала в сочинениях Подгайца не вызывает сомнения, но с позиций разных исследователей это явление можно называть по-разному: полистилистика, интертекстуальность, постмодернизм. Самому композитору ближе термин переинтонирование. В работе предпринята попытка вписать в этот контекст еще одно понятие - эклектика, имеющее непосредственное отношение к музыке Подгайца и во многом объясняющее секреты его мастерства.

В настоящее время, оценивая какое-либо художественное явление как эклектичное, критики, чаще всего, тем самым приклеивают к нему ярлык «плохого» произведения искусства. Хотя само определение эклектики ничего негативного в себе не содержит: слово происходит от греческого *ekiektikos* - способный выбирать, выбирающий. А в толковом словаре В.И. Даля

«эkleктик» определяется как тот, «...кто не следует одному ученому, а избирает и согласует лучшее из многих». В произведениях композитора разнообразные стили сочетаются не столько путем сознательного отбора материала, как, к примеру, в творчестве А.Шнитке, но в значительно большей степени на интуитивном уровне. Его «многостилье» не есть результат концептуальной работы. Обилие же разностильного материала, думается, стоит объяснять высокой информативной насыщенностью окружающей жизни. Опираясь именно на вышеприведенное определение, Подгайца правомерно назвать композитором, отдающим дань эkleктике.

Третья глава – «Оперное творчество Ефрема Подгайца» - состоит из трех разделов. В разделе **«Оперы Подгайца. Традиции и современность» (3.1)** рассмотрены основные тенденции в развитии современного российского оперного искусства с учетом сопутствующих трудностей. Многие композиторы и искусствоведы заявляют о нежизнеспособности современной оперы в России. Тем не менее, театры все чаще включают в свой репертуар произведения ныне живущих авторов. Безусловно, говорить о пристальном внимании к современной опере преждевременно, но нельзя не отметить наметившиеся положительные сдвиги в общей культурной ситуации. Долгое время лидерами на оперной сцене были композиторы поколения 60-х, перенявшие пальму первенства у Шостаковича и Прокофьева: А.Шнитке, Э.Денисов, Н.Каретников. Продолжают активно работать в жанре оперы С.Слонимский и Р.Щедрин. Премьеры сочинений этих авторов всегда становятся событием культурной жизни не только России, но и мира. В 1988 в Японии был поставлен мюзикл Щедрина «Нина и 12 месяцев». С большим общественным резонансом прошли премьеры опер, созданных композитором в последнее время: «Лолиты» в Шведской королевской опере (1994), «Очарованного странника» в Линкольн-центре в Нью-Йорке (2002). В России, в рамках XXVIII фестиваля современной музыки «Московская осень», состоялась мировая премьера хоровой оперы Щедрина «Боярыня Морозова» (2006). Масштабные постановки опер Слонимского осуществляет Самарский академический театр оперы и балета: на

его сцене прошли премьеры «Марии Стюарт» (1980), «Видений Иоанна Грозного» (1999), «Гамлета» (1993). В 2008-м в зале Капеллы Санкт-Петербурга была исполнена ораториальная опера «Антигона».

В последнее время все более заметной становится творческая деятельность композиторов следующего поколения: имена Л.Десятникова, В.Кобекина, В.Тарнопольского, В.Мартынова уже на слуху не только у поклонников фестивалей современной музыки, но и у посетителей оперных театров. В 2005 году в Большом театре состоялась премьера оперы Л.Десятникова на либретто В.Сорокина «Дети Розенталя». Причем изначально проект создания современной оперы был «перекрестным»: петербуржец Л.Десятников должен был создать оперу для Большого театра, а московский композитор В.Мартынов – для Мариинского. Долгое время проект можно было считать осуществленным лишь частично: сочинение В.Мартынова «Новая жизнь» по Данте было представлено только в отрывках в концертном исполнении. Но в феврале 2009 года в Royal Festival Hall в Лондоне состоялась премьера полной версии оперы «Vita Nuova» под управлением В.Юровского.

В театре им. К.Станиславского и В.Немировича-Данченко в 2008-м году прошла премьера оперы В.Кобекина «Гамлет Датский, или Российская комедия», дожидавшаяся своего часа почти 7 лет. За это время на сцене Новой оперы в 2007 году премьеры его же одноактных опер «Александр Македонский» и «Кудангса Великий» представил Государственный театр оперы и балета Республики Саха (Якутия); в том же году на Собиновском музыкальном фестивале в Саратове была показана опера «Маргарита».

Одна из последних премьер Мариинского театра – опера «Братья Карамазовы» А.Смелкова, получившая множество нелестных отзывов после постановки в 2008 году. Но, думается, главное здесь не в соотношении мнений относительно достоинств тех или иных сочинений. Своего рода победа искусства заключается в самом факте проникновения современной оперы на ведущие сцены страны.

Среди тех композиторов, чье имя все чаще можно видеть на театральных афишах, и Ефрем Подгайц. На сегодняшний день он автор 16 произведений для музыкального театра, среди которых двенадцать опер, один балет и три мюзикла. Двенадцать опер Подгайца уже только своим количеством свидетельствуют о том, насколько жанр значим и весом для композитора. Можно добавить: и для слушателя. Ведь со многими из этих сочинений публика уже знакома: они были поставлены в театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Омска. Созданные в течение 1980-2000 годов оперы Подгайца, благодаря своей достаточно успешной сценической судьбе, уже заняли определенное место в общей картине современного музыкального театра.

По словам композитора, все его оперы появились без официального заказа. Можно предположить, что так было и ранее, но, безусловно, сейчас - в XXI – достаточно прагматичном веке, первый вопрос, который возникает при появлении любого «продукта», это - «для кого это сделано?». Без наличия адресата, в данном случае, аудитории – хотя бы потенциальной – рассуждать об особенностях сочинения, увы, кажется бессмысленным. С этой точки зрения, оперы Подгайца можно объединить в три группы. Две из них легко обозначить, и они, по сути, продолжают жанровые линии, идущие из далекого прошлого. Первую составляют оперы, рассчитанные на взрослую аудиторию, вторую - написанные для детей. В еще одну группу входят сочинения, расположенные «на перепутье»: это оперы для тинейджеров. Конечно, приведенная классификация весьма условна. В данном случае в качестве главного критерия избирается фабула, которая оказывается более актуальна и близка для определенной возрастной категории. Оперы Подгайца – произведения многомерные, заведомо допускающие разные точки зрения и, соответственно, могут быть приняты самой разнообразной публикой. Обращаясь к произведениям Подгайца, сложно назвать какого-то одного основного адресата. Скорее стоит говорить о постепенном стирании, растворении в его операх границ между произведениями для детей и для взрослых.

Именно такой подзаголовок – «Опера для детей и взрослых в 2-х действиях» - дает сам композитор своей опере «Маленький принц» на либретто Л.Яковлева по книге А.де Сент-Экзюпери. Столь же широкой аудитории адресованы «Карлик нос» на либретто А.Огаревой по сказке В.Гауфа. Это сочинение в марте 2009 года было поставлено в Краснодарском музыкальном театре. Опера «Принц и нищий» на либретто Ровики по роману М.Твена, с марта 2007 года идет на сцене петербургского театра «Зазеркалье». К этому списку относятся также оперы «Алиса в Зазеркалье» и «Повелитель мух», анализу которых посвящены следующие два раздела главы.

Второй раздел третьей главы - «Алиса в Зазеркалье» (3.2) - посвящен первой опере композитора на либретто В.Орла по сказке Л.Кэрролла, которая с 1993 года с успехом идет на сцене Санкт-Петербургского театра «Зазеркалье». Интересно, что с постановки этой оперы театр и начал свое существование, и от нее же позаимствовал название. По поводу того, для кого предназначено данное сочинение, Подгайц говорит следующее: *«Когда я писал «Алису», мне и в голову не приходило, что я пишу детское произведение. Я писал большую оперу. Да, она может быть слушаема и теми, и теми. Никаких специальных усековений в стиле, в конструкции, в сложности не было. Если бы ни один ребенок это не услышал никогда, для меня ничего бы не изменилось».*

Либретто оперы достаточно сильно отличается от самой сказки. Двенадцать книжных глав уложились в восемь оперных картин. В.Орел и Е.Подгайц прочли и представили сюжет сказки Л.Кэрролла отлично от оригинала, по-своему. Они максимально устранили из оперы излишнюю для этого жанра повествовательность, добавили некоторые детали, расставили смысловые акценты, благодаря чему, думается, авторам удалось придать сказке большую сжатость и концентрированность.

Стоит вспомнить, что сказка Л.Кэрролла представляет собой не что иное, как шахматную партию. Несмотря на то, что из шестнадцати первостепенных персонажей в опере осталось всего шесть, композитору все-таки удалось сохранить иллюзию игры в шахматы. Это произошло благодаря буквальному

воплощению идеи шахматной игры: в опере она сводится только к передвижениям Алисы по шахматному полю. А сама идея зазеркалья, идея мира и его отражения, получила непосредственное отражение в композиции и музыкальной драматургии оперы.

Каждое из двух действий сочинения состоит из 4-х картин. Оперные акты не обособлены, они соединяются симфоническим антрактом – «Полетом на Саранчашке».

Согласно сказке, Алиса становится королевой в одиннадцать ходов. В опере ее путь сокращается более, чем вдвое и состоит всего из пяти перемещений по шахматному полю. Как и в книге, шахматная партия начинается не с самого начала, а лишь с III главы, то есть с 3-й оперной картины, которая соответствует клетке **E2**. Далее каждая последующая картина - это очередной ход Алисы. В 6-й картине она делает сразу два хода и, таким образом, на последней клетке - **E8** - Алиса оказывается не в конце оперы, а в 7-й картине. Именно здесь заканчивается шахматная партия, которую Алиса играла с Черной Королевой и, соответственно, завершается путешествие Алисы по Зазеркалью. Но идея зеркальности, заложенная в композиции оперы, становится абсолютно очевидной только в 8-й картине. Если идея игры в шахматы связана только с передвижениями Алисы в пределах шахматной доски, то идея зеркала связана с перемещениями героини в ином пространстве. Действие оперы разворачивается в четырех местах: в комнате Алисы, в зазеркальной комнате, в зазеркальном саду (**E2**) и на поляне в зазеркальном лесу (**E4**).

“В лесу” Алиса оказывается в 4-й картине. А далее, начиная с 5-й картины, места действия меняются в обратном порядке. Интересно, что делая очередной ход – с клетки **E4** на **E5** – Алиса остается все в том же лесу. Так как эти две “клетки” находятся в разных действиях оперы, композитору пришлось музыкальными средствами расширять пространство, буквально “наращивать” зазеркальный лес, над которым Алиса и летит на Саранчашке. С точки зрения структуры сочинения, этот эпизод становится одним из краеугольных камней

всего целого. Поэтому “Полет на Саранчашке” – своего рода композиционная вершина оперы.

Музыкальным символом Зазеркалья становится хор шахматных персонажей, с которого начинается 2-я картина. Текст хора – «А, Бэ, Цэ...» - это не что иное, как перечисление линий шахматного поля. Как и в случае с именными концертами, пользуясь своим излюбленным приемом криптографии, композитор проецирует текст на музыку и, таким образом, рождается «шахматный лад» со структурой 1222124. Он и становится музыкальной основой Зазеркального мира: в этом ладу «живут», то есть на этом музыкальном языке говорят персонажи Зазеркалья: Черный Король, Черная Королева, Розы, Тилимбом и Тарарам и т.д.

Так, весь тематический материал оперы Подгайц организует в две интонационно-образные сферы, характеризующие шахматных персонажей, с одной стороны, и Алису - с другой. Тем самым композитор подчеркивает противопоставленность главной героини зазеркальному миру. Для первой сферы характерно господство моторного начала, строго выдержанной, четкой ритмики, рисующей непреклонность шахматных фигур и, если проводить параллели с шахматной партией, некоторую «запрограммированность» их передвижений. В основе второй сферы – лирические образы, связанные с детским восприятием Алисы, ее непосредственностью, шаловливостью. Такое объединение героев музыкальными средствами, так же как и разного масштаба и значимости арки, образованные повторениями материала, помогают композитору выстроить цельное, драматургически стройное произведение.

В третьем разделе главы - «Повелитель мух» (3.3) - сочинение Подгайца рассматривается в сравнении с литературным первоисточником – одноименным романом У. Голдинга, а также анализируется жанр произведения – рок-классик-опера. Опера «Повелитель мух», написанная в 1995 году, нашла своего слушателя лишь в 2007 году, когда состоялась премьера постановки в Детском музыкальном театре им. Н.Сац. В связи с данным сочинением в исследовании отмечается особый метод, порядок работы, характерный для

композитора: прежде чем приступить собственно к сочинению, Подгайц сначала находит некий особый ход, который является «изюминкой» всего произведения и, что чрезвычайно важно, ключом к его пониманию. В случае с «Повелителем мух» таких ходов было два.

Подгайц переосмысливает всю историю Голдинга и расставляет свои авторские акценты. Первым «ходом» стало решение ввести в оперу новых, по сравнению с литературным источником, действующих лиц – ангелов.

Хор ангелов появляется в опере в наиболее важных в смысловом отношении, кульминационных точках, не вмешиваясь при этом в развитие сюжета. Для параллельного плана Подгайц выбрал жанр хорала: хор ангелов исполняет молитву о мальчиках с практически неизменным музыкальным материалом и текстом. Смысловый лейтмотив молитвы: «Боже! Спаси, сохрани мальчиков!..».

Второй «ключ» к опере – на этот раз чисто музыкальный – связан с главной темой отрицательных персонажей - «Бей свинью». Основная тема племени рождается из темы *Kyrie eleison* I из h-moll'ной мессы И.С.Баха: подобно тому, как само племя постепенно образуют мальчики из церковного хора.

При сравнении оперы с романом в работе особо отмечается финал музыкально-сценического произведения. С одной стороны, Подгайц непосредственно следует за текстом Голдинга. В финале сочинения на острове неожиданно появляется офицер военного крейсера, благодаря которому Ральф оказывается избавленным от неминуемой смерти: Голдинг использует прием, пришедший в классическую литературу из античной трагедии - *Deus Ex Machina* (лат.) – Бог из машины. В действие внезапно включается персонаж, олицетворение божества, обладающий возможностями в мгновение ока разрешить все проблемы, разрушить планы злодеев и выручить главного героя. Та легкость, с которой Добро одерживает победу над Злом, не может убедить читателя, поэтому, несмотря на внешне счастливую развязку, от финала романа веет безысходностью, отчаянием.

Другим ощущением проникнут финал оперы, так как определяющей становится именно музыкальная драматургия. Необходимость хотя бы «условно-счастливого» окончания, пусть не вполне убедительного, но оставляющего надежду, почувствована композитором очень точно.

В результате сравнения сочинения Подгайца с романом Голдинга в работе отмечается, что в опере не прочитываются аллюзии на «философию» фашизма, тогда как сам роман изобилует указаниями на события истории XX века. Так, в противостоянии Ральфа и Джека, лагеря «охотников» и остальных мальчиков при желании угадывается противостояние мира - нацизму. Или же еще более глубокое противопоставление двух начал, свойственных человеческой природе: агрессивности и гуманности. Подгайц интуитивно угадывает замысел Голдинга: ведь большое количество аллюзий в романе скорее замечалось исследователями творчества писателя, нежели напрямую указывалось им самим. Вслед за Голдингом, авторы оперы стремятся показать, что звериное заложено в человеке изначально, и лишь в малой степени зависит от окружающего мира. Делается вывод о том, что подсознательно следуя воле создателя романа, авторы оперы снимают с текста все лишние пласты, оставляют лишь самую суть, только систему координат: необитаемый остров, который может находиться в любой части света, и группу подростков, которые могут оказаться на острове и, соответственно, наедине с самими собой, в любой момент времени – и в XX, и в XXI веке.

В разделе **«Заключение»** делается акцент на открытости характера исследования, посвященного творчеству ныне живущего композитора. Многочисленные проекты Подгайца открывают новые возможности в выборе аспектов их осмысления. Несомненно, дальнейшее изучение музыки Ефрема Подгайца позволит осуществить постановку более общих вопросов, связанных с проблематикой всего творчества композитора, его места и значения в современной музыкальной культуре.

В Приложениях содержатся:

- краткий путеводитель по инструментальным концертам Подгайца;

- схемы анализируемых сочинений;
- систематизированный список сочинений композитора.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ:

1. *Голубева Е.Б.* «Бахчиев-концерт» Ефрема Подгайца // Наука о музыке. Слово молодых ученых. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции. Вып. 2. Казань, 2006. С.88-111. (1 п.л.)
2. *Голубева Е.Б.* Эkleктика – это плохо?! Тройной концерт Ефрема Подгайца // Научные чтения памяти А.И.Кандинского: материалы науч. конф. – М., Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. С.370-378. (0,4 п.л.)
3. *Голубева Е.Б.* Опера «Повелитель мух» Ефрема Подгайца: композиторское прочтение романа Уильяма Голдинга // Музыкаведение. 2009. №5. С. 55-60. (0,6 п.л.)