профессионалов из 95 стран мира. Организация художественных критиков также имеет российскую секцию, в которую входят такие яркие российские критики и кураторы как Виктор Мизиано, Леонид Бажанов, Андрей Ерофеев, Владимир Левашов, Иосиф Бакштейн, Екатерина Деготь и другие.

Чтобы стать членом организации художественных критиков необходимо вести активную деятельность в одной или нескольких сферах, таких как:

- публикации в ежедневной или периодической печати, на радио или ТВ вещании или в электронных средствах массовой информации;
- публикации научных работ по художественной критике и искусствознанию;
- преподавание теории и истории искусств, эстетики, кураторства на академическом уровне;
- кураторская деятельность по организации выставок в научных или исследовательских целях, в том числе на базе музеев или других выставочных пространств не имеющая заведомо коммерческой ориентации.

Существует понятие и художественной критики кураторства. Наиболее известные российские премии в области современного искусства: государственная премия Инновация, организуемая Государственным Центром Современного Искусства, независимые премии: Премия Кандинского, организуемая частным фондом Арт Хроника; Премия Курехина, организуемая Фондом Сергея Курехина.

Так или иначе, в связи с расслаиванием рецептивной группы, увеличением аудитории искусства, художественная критика в традиционном своем понимании сегодня теряет свои позиции и видоизменяется. Этому также способствует и активное развитие виртуальных форм и Интернет-технологий.

1. Барабанов Е. К критике критики. Доклад, прочитанный в редакции "Художественного журнала" 22 ноября 2002 г.
2. Сергеева Т.С. Арт-журналистика и современная российская культура: ценностно-смысловые доминанты и проблема сохранения человека. Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 22. С. 152–156.
3. Baker G., Krauss R., Buchloh B., Fraser A., Joselit D., Meyer J., Storr R., Foster H., Miller J., Molesworth H. Round Table: The Present Conditions of Art Criticism October, Vol. 100, Obsolescence (Spring, 2002), pp. 200-228.

Романова Е.В.

О динамических репризах в пьесе Чайковского «На тройке»

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
(Россия, Санкт-Петербург)*

doi: 10.18411/spc-26-11-2017-20

idsp: 000001:spc-26-11-2017-20

Понятие динамической [6, 153-155] или динамизированной [5, 228-229] репризы широко применяется в отечественной аналитической методологии как применительно к простой и сложной трёхчастным формам, так и к сонатной и многим другим, являясь одним из базовых понятий в теории музыкальных форм. Вместе с тем анализ композиционного подтекста в каждом конкретном случае применения динамической репризы зачастую выявляет такую степень индивидуализации претворения принципов типовой формы, которая позволяет говорить о проявлении в музыкальном произведении «скрытой программности» [7, 7] вне зависимости от наличия или отсутствия в нём признаков программности явной. Нередко формирование этого скрытого сюжета, прочерченного почти исключительно музыкальными средствами,

оборачивается и проявлением эффекта синестезии (понимаемой в настоящей работе как «межсенсорная, межчувственная (прежде всего, слухозрительная) ассоциация, формируемая и культивируемая наиболее активно в человеческом общении (в языке, в искусстве)» [1, 307]) в процессе восприятия музыкального произведения. В качестве одного из ярких тому примеров обратимся к композиции фортепианной пьесы «На тройке» из «Времени года» П.И. Чайковского.

Как и большинство пьес сборника, она представляет собой музыкальную зарисовку с натуры, явно сочетающую пейзажность и жанрово-бытовой характер. Светлый, эмоционально-приподнятый образ, подсказанный программным подзаголовком пьесы, формируется её начальной темой: звучание привольной и неспешно разворачивающейся пентатонной мелодии, сотканной из трихордовых мотивов, отдаётся гулким звончатым обертоновым эхом благодаря октавным дублировкам тематического рельефа и отрывистому звучанию периодически вкрапливающихся в музыкальную ткань аккордов сопровождения (пример 1). В результате пасторальность начального музыкального образа и словно витающее над ним ощущение широкого пространства (обусловленные характером мелодики и фактурным решением) вполне отчётливо визуализируются как зарисовка зимней санной прогулки, солнечного дня и бескрайнего простора.

Пример 1 – начальный экспозиционный период.

Наступление контрастной середины в складывающейся (в качестве первого раздела пьесы) простой трёхчастной форме отмечено глубокими переменами музыкального материала: мелодия теряет пентатонный облик и насыщается вводнотоновыми вспомогательными хроматизмами (они участвуют в опевающих интонациях уменьшённой кварты и уменьшённой терции), фактурная ячейка сопровождения включает теперь гармонически фигурированные аккорды, звучащие подобно гитарному сопровождению (пример 2). Тем самым происходит переключение от объективно звучащего народно-песенного напева к утончённо-чувствительному и субъективно окрашенному высказыванию романсовой природы. Совершившаяся жанровая модуляция способствует и ощущению переключения визуального плана: пейзажная зарисовка сменяется психологическим портретом главного героя, погружением в мир его дорожных грёз (здесь вспоминается программный подзаголовок, предпосланный Чайковским первой части его Первой симфонии «Грёзы зимней дорогой», хотя, в отличие от фортепианной пьесы, музыка симфонии в эмоциональном плане рисует картину иного, словно бы сумрачно-метельного и вьюжного зимнего путешествия, которая сродни призрачно-фантастической и

фантазмагоричной трактовке снежной стихии, отмечаемой А.И. Климовицким в Вальсе снежных хлопьев из балета «Щелкунчик» [2, 56-58]).

Пример 2 – контрастная середина.

Наступающая далее реприза простой трёхчастной формы (местная реприза) представляет собой классический пример динамизации, средствами которой являются в данном случае звучность *f* (в начале пьесы *mf*), уплотнение фактуры в партии правой руки (теперь мелодия излагается четырёхзвучными аккордами), а также волнообразные триольные фигуры сопровождения в партии левой руки, словно насыщающие общую массу звучания дополнительной вибрацией (пример 3). В результате возникший в начале пьесы образ тройки, скачущей где-то в бескрайних заснеженных просторах, сменяется иным, исполненным ощущением стремительного, вихревого, словно обжигающего и увлекающего за собой движения. На смену зарисовке внутреннего мира героя снова приходит картина мира внешнего, но данная теперь словно крупным планом – динамическая реприза способствовала синестезийному эффекту приближения, и лихая тройка как будто пронесется теперь непосредственно перед нашим взором.

Пример 3 – местная динамическая реприза.

Общая середина пьесы (в целом написанной в сложной трёхчастной форме) также дополняет скрытую (специфически музыкальную) программу пьесы новыми деталями, словно дополнительными сюжетными поворотами. Подхватывая за первой частью идею объективной зарисовки внешнего плана, середина воплощает её в ином ключе – она основана на постоянном сопоставлении контрастных двутактовых фраз, передающих пестроту и мелькание различных дорожных впечатлений. Впервые в жанровую палитру пьесы включается столь ярко выраженный танцевальный элемент (основанный на синкопированной ритмической фигурой явно плясового характера), в соседстве с которым оказывается элемент звукоподражательный – звенящие форшлагги в высоком регистре как нельзя лучше обозначают звук поддужных бубенчиков, извечных спутников путешествия (этот элемент может быть отнесён к «звуковым символам, отражающим внемузыкальный мир» в терминологии Р.Г. Лаула [4, 17], пример 4). При этом подражание звону бубенчиков выступает (подобно рефрену в рондообразной композиции) музыкальным олицетворением самого движения, а мотив с синкопированной плясовой ритмоформулой (подобно эпизоду) – воплощением наблюдаемых при этом движении картин. Благодаря рельефности и отчётливости дополнительно возникающих (вновь вследствие синестезийного эффекта) зрительных образов мозаичное контрастирование разнохарактерных фраз вызывает здесь ассоциации с переключением планов в кинематографии. Заметим, что подобные приёмы переключения общего и крупного планов в целом более характерны для организации музыкального материала в крупных музыкальных жанрах.

Пример 4 – начало общей середины.

Наиболее же тонким композиционным штрихом, во многом определяющим программный подтекст пьесы, становится связка к общей репризе: сначала в ней происходит плавная трансформация мотива с форшлагом в мотив ровных шестнадцатых staccato (мотив бубенчиков, который в обновлённом виде будет звучать на протяжении всей репризы, придавая ей синтетический характер), а затем намечается динамическое *diminuendo*, в силу которого репризу (в которой устанавливается динамика *p*, к концу пьесы переходящая в *pp*), строго говоря, следовало бы назвать динамической наоборот (или обратнодинамической). Динамическое *diminuendo* подхватывается *diminuendo* фактурным – начальный музыкальный материал при репризном возвращении утрачивает октавную дублировку мелодии, аккордовое сопровождение, теряя часть голосов, тоже заметно «облегчается» (пример 5). Тем самым очертания мелодического контура, «спрятанные» в середине фактуры, теряют былую отчётливость, как будто размываются, звуковая картина словно становится трудно различимой. Отметим и здесь легко возникающие благодаря синестезийному эффекту зрительные ассоциации, вариантами которых могут стать как пространственное удаление, так и изменение освещения, появление визуального марева, словно мешающего увидеть картину такой, какой она была при ослепительном солнечном свете (при показе рассматриваемого фрагмента пьесы в ходе учебного процесса автору этих строк как-то посчастливилось услышать непроизвольно вырвавшийся у эмоционально отзывчивого студента непосредственный комментарий: «О, запоорошило...»).

Пример 5 – переход к общей обратнодинамической репризе.

p sf p cresc.

f dimin. poco a poco

sempre stacc.

p poco marcata la mano sinistra.

Идея «прощания» с ясными звукографическими очертаниями находит продолжение и в коде пьесы (пример 6): заглавный трихордовый мотив ещё более утрачивает чёткость контуров благодаря постепенному регистровому понижению, переинтонированию (внедрению хроматического вспомогательного звука), установлению динамики *pp*, а также проведению в двукратном увеличении, выполняющему функцию выпяченного замедления.

Пример 6 – кода.

dimin.

pp

Динамическая (местная – в простой трёхчастной форме) и обратнодинамическая синтетическая (общая – в сложной трёхчастной форме) репризы способствуют конкретизации программы пьесы (обобщённо заданной названием) в пространственно-слуховом ракурсе – через последовательное создание реальных звуковых эффектов и гипотетически возникающих визуальных ощущений приближения и удаления. Тем самым проявляющийся в ней дополнительный пространственный «сюжет», допускающий множество ещё более конкретных вариантов программного прочтения (при условии их художественной целесообразности, избегающей отмечаемой Р.

Лаулом опасности «вульгаризации понимания музыкального содержания», [3, 19]) в очень значительной степени оказывается прочерченным композиционными средствами.

1. Галеев Б. Искусство космического века: Избранные статьи. – Казань: Фэн, 2002. – 572 с.
2. Климовицкий А.И. На рубеже веков: П.И. Чайковский и Серебряный век // Зеленый зал: альманах / Федер. Агентство по культуре и кинематографии. ГНИИ «Институт истории искусств» [Сост. Ю.А. Смирнов-Несвицкий]. – Санкт-Петербург: ГНИИ «Институт истории искусств», 2008. – С. 76-88.
3. Лаул Р. Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA . – 2015. - № 1 [23]. – С. 17 – 25.
4. Лаул Р. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA . – 2015. - № 2 [24]. – С. 16 – 37.
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. – 3-е изд. – Москва: Музыка, 1986. – 528 с.
6. Тюлин Ю. Музыкальная форма / Ю. Тюлин, Т. Бершадская, И. Пустыльник и др.; общая ред. проф. Ю.Н. Тюлина. – изд 2-е, испр. и доп. – Москва: Музыка, 1974. – 361 с.
7. Тюлин Ю.Н. О программности в произведениях Шопена. – Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 57 с.