

Игумнов советовал продуцировать «интонационные точки» не столько с помощью акцентов, а посредством специальной оттяжки и увеличения длительности звука; «интонационные точки», особенно в кантилене, предполагают большую длительность. Незначительное передерживание и усиление интонационно важной ноты способствует её выделению без нарушения плавного течения мелодии и придаёт исполняемой фразе своеобразный речевой характер. Иногда, напротив, Игумнов рекомендовал выделять интонационно важную ноту фразы и с помощью динамики (филирование звучности, включение внезапного *pianissimo* при игре *forte* и т.д.)

При работе с учениками над фразировкой следует тщательно прорабатывать логику мелодического движения и добиваться того, чтобы каждая фраза представляла собой единое органическое целое, а не ряд разрозненных звуков. Игумнов справедливо утверждал, для того, чтобы исполнение музыкального произведения действительно впечатляло, необходимо научиться мыслить «горизонтально».

Много внимания Игумнов уделял исполнению лиг. По его мнению, между лигами должна быть не цезура, а, напротив, грань, как бы объединяющая две части фразы: это связывает отдельные мотивы и фразы в одно органическое целое. Никогда не следует исполнять последнюю из нот, стоящих под одной лигой при помощи снятия руки, если на то нет специального указания автора. Фразировка должна быть столь же естественной и органичной, как человеческое дыхание. Для точного объяснения интонационного характера фразы, рекомендуется прибегать к мелодической подтекстовке, т.е. подставлять слоги под ноты с целью более осознанного исполнения.

Резюмируя сказанное, отметим, что работа над интонационной сферой и фразировкой будет эффективной при соблюдении ряда условий:

- 1) интонация не должна мыслиться как формальный интервал, а эмоционально проживаться;
- 2) нахождение «интонационных точек» во фразе способствует грамотному интонированию музыки;
- 3) важно развитие мышления по горизонтали;
- 4) тщательное прорабатывание логики мелодического движения помогает осмыслению текста;
- 5) использование мелодической подтекстовки развивает интонационно-мелодический слух.

#### Литература

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
2. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий. М., 1961.
3. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975.

Т. В. Панкова

### «Концерт-реквием» – сочинение композитора Анатолия Нименского

T. V. Pankova

### «Concerto-requiem» – the Work of Anatoly Nimensky's

«У крупного мастера всегда в творчестве много путей, при этом он, если обладает ярко индивидуальным стилем, все же движется в одном направлении»<sup>1</sup>. Деятельность уральского композитора Анатолия Николаевича Нименского во многом подтверждает это высказывание Е. Долинской. Еще раз мысленно охватывая его творчество, снова и снова убеждаешься в цельности художественного мира композитора. Произведения девяностых годов, продолжая раз избранное композитором направление, словно «коллекционируют» самые яркие, индивидуальные стиливые

черты автора и, в то же время, демонстрируют новый этап его творческого пути. Его произведения, – «Канты», «Юбилеи» и «Концерт-реквием», – лежат в русле наиболее характерных тенденций музыкальной практики конца XX века. В них обнаруживаются индивидуальные особенности поэтики и стилистики Нименского. Безусловно, что каждое из этих сочинений не похоже на другое, обладает своей неповторимостью. В то же время их объединяет буквально продекларированная и успешно реализованная идея жанрового синтезирования. Одним из примеров этого является «Концерт – реквием».

«Концерт-реквием» для альты и симфонического оркестра написан в 2001 году и посвящен памяти заслуженного артиста Российской Федерации, профессора, патриарха альтовой школы на Урале Георгия Ивановича Тери. По свидетельству композитора, работа над этим сочинением началась довольно давно; заказ на концерт для альты (а альтовый репертуар, как известно, довольно ограничен) поступил еще в середине девяностых годов непосредственно от самого Георгия Ивановича, с которым Нименского связывали теплые дружеские отношения.

Первоначально композитор мыслил писать концерт для альты и камерного оркестра «в духе Вивальди». Также было задумано использовать фортепиано в качестве второго солирующего инструмента. При жизни заказчика композитор не успел осуществить задуманное, а внезапный уход артиста заставил и многое пересмотреть, по-новому осмыслить. Как отмечает Нименский, «резко изменился драматургический план произведения, состав участников. Эти годы без Георгия Ивановича наложили отпечаток на характер музыки, концепцию, настроение, тон повествования»<sup>2</sup>. Именно тогда появилось дополнительное название концерта – Реквием.

В этом произведении Нименский не ставил перед собой задачи воссоздания «портрета в музыке», буквальное воспроизведение черт конкретного человека. В нем – переживания композитора по поводу утраты, а шире – размышления о вечных вопросах бытия, о жизни и смерти, о человеческой памяти, то есть те, которые неминуемо охватывают человека, присутствующего на заупокойной мессе. Вместе с тем это концерт для альтиста и об альтисте.

Это произведение в ряду других сочинений композитора выделяется масштабом, неординарностью художественного замысла, выразившегося, в частности, в названии. «Концерт-реквием», – такие «парные» обозначения для Нименского не так уж редки, но здесь, по словам Валерия Аверина, известного альтиста, ученика Георгия Ивановича, ныне работающего на кафедре струнных инструментов Уральской консерватории, «автор осуществляет что-то в роде обмена форм, приводящего к проникновению духа траурной мессы в форму инструментального концерта, к «освящению» светской формы концерта». Естественно, «обмен форм» определяет и композиционное решение произведения, отличающееся неоднозначностью, многоплановостью, и его музыкальную стилистику. Итак, концерт представляет собой четырехчастный цикл:

*I часть – Passacaglia “Lacrimosa dies illa”*

*II часть – Cadenza “Ingemisco”*

*III часть – Capriccio “Tuba mirum”*

*IV часть – Coda “Lux aeterna”*

Двойные названия частей вполне соответствуют заданной жанровой оппозиции и в то же время проистекают из нее. Первое слово в каждой паре названий принадлежит светской музыкальной культуре. При этом здесь заметно чередование указания, с одной стороны, на конкретный жанр (I и III части) и, с другой стороны, на композиционную функцию даже не части, а раздела (II и IV части). Второе же название происходит, как видно, от заупокойной мессы<sup>3</sup>. Обозначенное таким образом тяготение этой «четырёхчастности» к «двухчастности» может быть интерпретировано по-разному. «Cadenza» и «Coda» как бы «вытекают» из I и III части. В то же время значимость финала подчеркнута тенденцией определенного отделения, обособления от остальных частей. Эта версия подтверждается и на языковом уровне: прием *attacca*, объединяющий первые три части, отсутствует при переходе к четвертой; наблюдаются и некоторое «упрощение» (во всяком случае, на первый взгляд) фактурного, гармонического, тембрового решений финала по сравнению с предыдущими частями.

Если говорить о специфике использования жанра концерта в произведении, то следует также отметить, что сочинение это можно отнести к разновидности симфонизированного концерта (в отличие от концерта игрового), которое представляет собой как бы «второе издание симфонии» (по М. Тараканову) и раскрывает глубоко продуманную музыкальную концепцию. Это накладывает свой отпечаток на соотношение партии солиста и оркестра. Хотя сам автор подчеркивает, что он не отдает приоритета ни солисту, ни оркестру и мыслит их как два абсолютно равноправных начала, в смысловом отношении партия солиста представляется все же первостепенной. Практически все рельефные темы в концерте (кроме начальной монограммы) впервые звучат у солиста. Особенно подчеркнута его значимость во II и IV частях, являющихся не только смысловыми центрами композиции, но и средоточием субъективно-личностных эмоций.

Симфонизация концертной формы проявляет себя и в том, что в произведении действует принцип интонационного единства тематического материала. В волнообразном развертывании музыки первой части, обрамленном вступлением и заключением, можно выделить несколько стадий. Во вступительном разделе музыка рождается как бы из глубины, а потом постепенно «завоевывает пространство». На едва слышном фоне у колокола звучит главное интонационное зерно концерта – монограмма, из которой, по сути, рождается вся музыкальная ткань «Концерта-реквиема»:

g e a (h)  
G. T e r y a

Монограмма, которая звучит в самом начале у колокола и пронизывает все части концерта, задает скорбный, трагический тонус музыке концерта в силу своей явной минорности. Последняя обуславливает интервальную и интонационную структуру горизонтали и вертикали музыкальной ткани.

II часть в композиции концерта оказывается очень важной и составляет неотъемлемую часть концепции сочинения. Обязательный сольный эпизод, как одна из неперменных частей классико-романтического концерта, выполняет еще и функции интермедии («оркестр отдыхает») и интерлюдии (перехода к третьей части). При этом в каденции концентрация субъективно-лирического начала достигает огромной силы. Солоист остается наедине с собой, и чувства, переполняющие его, но в какой-то мере сдерживаемые в первой части, выливаются в открытое переживание, оплакивание<sup>4</sup>.

При достаточно свободном течении музыки второй части, в ней можно выделить несколько видов ритмоинтонационных рисунков, которые, повторяясь, обособляясь до определенной степени, структурируют пространство каденции. К концу смены штрихов, смычка, разных типов движения становятся все сложнее. Нарастающая экспрессия усиливается, когда появляются энергичные взлеты, постепенно завоевывающие все большее пространство. Появляющиеся в конце семь звуков (с – e – g – es (dis) – f – a – g, pizz.), пока еще не оформлены ритмически, но каждый из которых подчеркнут фермой; эти звуки оказываются очень важными – это звуковысотный рисунок темы третьей части.

Музыку третьей части композитор наделил необычайно сильной энергией. Жанровое сращивание особенностей каприччио с одной стороны и «Tuba mirum» с другой порождает яркую активную эмоцию, – почти всегда громкая динамика, усиленная звучность духовых, многосложная фактура<sup>5</sup>. Такой приподнятый тонус высказывания, даже несколько ошеломляющий своим напором, казалось бы «отстраняет» от субъективных переживаний предыдущих частей. Однако появление на кульминации среднего раздела своего рода «аккорда настройки» (с-g-d-a) и преображенной монограммы сначала у солиста, а затем (в коде) у струнных и солирующей трубы возвращает эмоциональный строй, переживания первой и второй частей.

Начало среднего раздела (с ц.20) представляет собой следующий этап варьирования, связанный с постепенным нарастанием звучности, усилением диссонантности, выходом за рамки заданной тематической структуры. Вместе с тем, этот раздел оказывается едва ли не самым важным в композиции всей третьей части (да и цикла в целом). На кульминации его (ц. 24) у солиста появляется квинтовое четырехзвучие – аккорд, дающий звуки альтерной настройки. В данном аккорде

концентрируется большой конструктивный и содержательный смысл концерта. Дальнейшее звучание алта связано с проведением вариантно преобразованной монограммы (из каденции солиста), которая своим пронзительным звучанием взрывает «объективный мир» третьей части. Удивительным совпадением (но, конечно же, не случайным) можно считать появления аккорда настройки и монограммы в «точке золотого сечения»<sup>6</sup>.

Реприза устанавливается с возвращением вариационного принципа. На кульминации ее у струнных и солирующей трубы проводится вариантно преображенная монограмма, мощное звучание которой прорезает собой все пространство.

Музыка четвертой части удивительно чистая и светлая. Возвышенная, парящая, немного грустная – «Lux aeterna» вся наполнена мягким неземным светом, устремлена вверх, в небо. Композитор наделил эту простую музыку грузом огромной этической ответственности. Погружаясь в неторопливое движение, вслушиваясь в хрустальное, но очень ранимое и хрупкое звучание челесты, понимаешь, что музыка эта – как благая весть, символ очищения и вечной веры.

Удивительно просты, но предельно действенны средства высветления папирты: партитура четвертой части прозрачна, в оркестре отсутствует медная группа, деревянные представлены лишь флейтами и гобоями. Зато активно используется челеста, колокольчики, треугольник, арфа. Очень экономно композитор применяет низкие струнные инструменты: виолончели и контрабасы вступают только во втором разделе (*pizz.*). Динамические градации колеблются от *mp* до *pp*. Тонкость избранных средств приводит к стройности, компактности звучания. Но в то же время при такой прозрачной фактуре весом и значим каждый звук; композитор наполняет его внутренней вибрацией, в результате чего возникает ощущение объемности, наполненности.

Четвертая часть в тональном отношении решена однозначно. Музыка начинается в тональности A-dur. По сравнению с другими частями здесь автором выставлены ключевые знаки; по мере звучания тональный план ее постепенно устремляется вверх, образуя квартовую последовательность A-dur – D-dur – G-dur. Этот прием тонального «высветления» вместе с постепенным торможением (3/4, 9/8, 3/2) и постоянным возвращением к первоначальной теме создает ощущение тихого ухода, замедления времени. Происходит постепенное погружение в атмосферу вечного, надземного.

Завершает мерное движение музыки волшебный тембр челесты, которая как бы «договаривает», устремляясь вверх и растворяясь в тишайшей звучности. По словам композитора, никакого другого тембра в данном случае нельзя было применить. Именно челеста с ее хрустальной чистотой рождает ощущение полного растворения в «Вечном Свете».

«Концерт-реквием» в ряду других произведений композитора выделяется масштабным замыслом, серьезным трагико-философским содержанием. Но, в то же время, ощущения безысходности не остается. Главная константа творчества и миропонимания художника – «созидать» – становится препятствием на пути неизбывной печали и как будто не позволяет перейти эту грань, которая отделяет тоску от безнадежности. Проявляющееся здесь жанровое единение в итоге порождает нечто новое и в каком-то смысле позволяет отнести это сочинение к жанру «музыкального приношения», идея которого в музыке XX века приобретает особенное значение. В данном случае, это приношение и конкретному человеку – Георгию Ивановичу Тере, и шире – приношение артисту, творцу, музыке.

<sup>1</sup> Долинская Е. О русской музыке последней трети XX века. – М., 2001. С. 151.

<sup>2</sup> Вахарь Л. Встреча с композитором А. Нименским (по материалам авторского вечера композитора в зале Свердловской филармонии 11 апреля 2001 г.). Передача СГТРК, выдана в эфир 21 апреля 2001 г.

<sup>3</sup> Для обозначения второй части композитор заимствовал слово, которое встречается в секвенции "Dies irae". "Ingemisco" – в переводе "стенаю, со стоном вздыхаю". Другой перевод – "оплакивать, скорбеть". Как видно, композитор остановил свой выбор на самых "лирических" частях и текстах реквиема (кроме, пожалуй, "Tuba mirum") – тех, которые преломляют, прежде всего, чувства, идущие прямо из души.

<sup>4</sup> Перевод "ingemisco" как "вздыхаю" (от первого лица) вполне этому соответствует.

<sup>5</sup> Сам композитор отмечает, что третья часть написана с «некоторыми перекрестами в оркестровке».

<sup>6</sup> Общее количество тактов произведения (без Каденции) – 378. Умноженное на золотую пропорцию оно дает число  $\approx 234$ . Аккорд настройки появляется в 245 такте, что практически совпадает с точкой золотого сечения (если присоединить нетактируемый материал Каденции).