



Г. Е. КАЛОШИНА

Ростовская государственная консерватория (академия)

им. С. В. Рахманинова



УДК 782.9

РАЗНОВИДНОСТИ ПРОЦЕССОВ СИМФОНИЗАЦИИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ОПЕРЕ И ОРАТОРИИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Во французской музыке XX – начала XXI веков ведущей тенденцией развития музыкального театра и оратории является *подвижно-вариабельный синтез высшего порядка*, конечным результатом которого становится *тяготение к мистерии нового типа*. Его возникновение предопределено театральной концепцией П. Клоделя¹. Причины, стимулирующие процессы взаимовлияния жанров, различны. Прежде всего – стремление многих авторов преодолеть элитарность современной культуры, найти демократические формы общения с аудиторией в условиях стремительного расширения выразительных ресурсов современных композиторских технологий. С появлением новых форм коммуникации произошло изменение условий бытования и восприятия музыки, что привело к рождению синтетических форм мультимедиа. Сложная проблематика, напряжённый ритм и эмоциональный строй современной жизни порождают желание создать объёмный портрет и самой эпохи, и её представителей. Следствие этого – потребность в совмещении норм, принципов, эстетических категорий, относящихся к различным видам и родам искусства (эпическим, драматическим, лирико-психологическим). *Полижанровые* сочинения вбирают в себя различные жанры прошлого и настоящего – музыкальные (псалмы, хорал, оперу, симфонию, кантату, мелодраму, балет, камерный вокальный цикл) и внемузыкальные (поэтические, театральные, кинематографические). Основопологающим становится *принцип монтажа жанров и видов искусств, их свободное, поочерёдное горизонтальное «включение»* в драматургию произведения или *подвижное вертикальное наложение*. Многовариантность результата синтеза, неповторимое сочетание его составляющих способствуют воплощению разнообразных содержательных и концептуальных идей, что стимулирует широкое использование полижанровости в современном искусстве².

Подвижно-вариабельный синтез в соединении с чертами *мистерии* воспроизводился на площадях и улицах городов в *масштабных массовых зрелищах* 1930-х годов, подобных празднествам Великой французской революции 1789 года. Р. Роллан и Э. Ростан создавали для них фабулу, а группа авторов писала музыку. Режиссёры, пиротехники, ху-

дожники возводили декорации с огромными киноэкранами на площадях и судах, плывущих по Сене. Дальнейшее развитие *подвижно-вариабельной модели* синтеза ведёт, с одной стороны, к идее светочетовой музыки О. Мессиана, с другой – к экспериментам Ж.-М. Жарра, театру «Зингаро».

При таком жанрообразовании актуальны проблемы художественной целостности, сквозного развития, что ярко демонстрируют сочинения А. Онеггера («Жанна д'Арк на костре»), Д. Мийо («Христофор Колумб»), А. Жоливе («Правда о Жанне»). В творчестве Онеггера симфонические процессы во многом близки Вагнеру и закономерностям *сплошной, континуальной и частичной, дискретно-континуальной симфонизации*.

Самым многосоставным сочинением по особенностям полижанрового синтеза высшего порядка является оратория-мистерия Онеггера «Жанна д'Арк на костре», где *сплошная континуальная симфонизация* выступает в качестве фактора единения подвижного процесса сталкивания, наложения, слияния, «наплывов», рассредоточения синтетических жанровых единиц оратории, опер и балетов разных эпох, симфонической поэмы, фарса, басни-аллегии, мистерии, искусства кино.

Как у Вагнера, интонационно-стилевые и жанровые пласты составляют в «Жанне» основу музыкально-симфонического процесса. Их обобщение – лейтмотивы – выступают в роли комплексного музыкального знака как медиаторы вербального, живописно-пластического, театрального и собственно музыкального процессов. Масштабный народно-жанровый пласт 8-й и 9-й картин обобщает детская пасхальная песня «Тримазо» – символ единства Жанны с народом и жертвенности героини. Многогранно представлен инструментально-конструктивный пласт, порождающий тему Смерти, лейттему «злых колоколов», марш-шествие короля в Реймс, лейттему суда. Неоклассический пласт включает ораторский речитатив театра Люлли (две лейттемы приговора, лейтритмы криков толпы), стилизацию старинного гавота в сцене «Короли, или Изобретение игры в карты». Внутри культовой сферы формируются две лейттемы надежды, лейтмотив подвига, тема Крестного Пути Жанны. Весь грандиозный процесс обобщают



кульминационно-итоговые темы духовной судьбы Жанны (тема разрывающихся цепей) и тема – «памятник», акцентирующая идейный вывод сочинения на стихи из 15 главы Евангелия от Иоанна: «Всех выше, всех чище любишь ты, если жизнь свою отдаёшь за любимых». Так Онеггер намечает путь *комбинаторно-стилевой симфонизации* в русле интертекстуальных тенденций, характерных для последней трети XX века.

Своего рода идеалом централизованного симфонического процесса, возрождающего в условиях атональной музыки систему вагнеровского тотального симфонизма, является опера-оратория Онеггера «Антигона». Тематическая сфера сочинения, как в «Кольце» Вагнера, вырастает из системы лейтмотивов, которые обобщают интонационное содержание произведения, включая хоровые эпизоды и просодию – специфический вокальный речитатив с акцентами на первом слоге в кульминационных точках фраз. Онеггер искал «мелодическую линию, создаваемую самим словом, его пластической сущностью, предназначенную сделать его более рельефным, подчеркнутым» [3, с. 117]. Речитатив точно воспроизводит ритмоинтонационные процессы текста, сохраняя связи с лейтмотивами или порождая их.

Исходным импульсом, носителем действенного начала является лейткомплекс Антигоны. Будучи элементами вступления к первой сцене, три её лейтмотива развиваются в дальнейшем самостоятельно: первый символизирует отчаяние героини, второй – её героический дух, третий – настойчивость, убеждённость. Элегическая тема любви к братьям появляется во втором эпизоде рондальной композиции этой сцены на фоне звучания лейтритма страха Исмены перед смертным приговором Креона³ в оркестре. Экспрессивная взвинченность атмосферы, напряжённое, смятённое состояние главной героини воссоздают «нервные» ритмические комплексы в сочетании с жёсткими аккордово-гармоническими красками, полифоническим совмещением разнородных элементов фактуры, «кричащими» диссонансами беспорядочных скачков м. 2, м. 9, б. 7, тритона, двенадцатиступенной тональностью с центром на секунде *ми – фа*.

Гротесково-карикатурная трактовка образа Креона многопланова и предстаёт как своего рода «памятник» Злу. В хорах старцев 2-й сцены дана косвенная экспозиция Креона-царя, Креона-воина и Креона-спасителя отчизны, победителя врагов Фив. Символизируя незыблемость деспотической власти, хоры насыщены разными формами навязчивой остигнатности (ритмической, интонационной, гармонической), отличаются механистичностью, банальной помпезностью, близкой мрачному маршу «роботов» из финала Литургической симфонии Онеггера, агрессивному натиску «Наваждения» Прокофьева,

пародиям на гимны славления. Скерцозный марш приобретает значение темы-символа воинственного духа царя. В 3-й сцене первые реплики царя сопровождаются лейтмотивом закона-приказа – судорожными аккордами оркестрового *tutti* на фоне трелей меди, выросшего из интонаций темы воспоминания о погибших братьях. Её интонации и мрачный марш вступления ко 2-й сцене синтезируются в лейтмотиве деспотизма и теме жестокости Креона, его убеждённости в своей правоте. В финале оперы-трагедии тема жестокости и лейтмотив закона-приказа преобразуются в тему Рока. Отражая основную идею произведения, лейткомплекс Креона подвергается максимальному изменению. Величественный образ его разрушается по мере приближения к развязке. Осуществляется дэспизация героя, карикатурное искажение его тем, подчинение экспрессивной линии Антигоны.

Облик Антигоны развивается от остро психологической экзальтации и героических порывов, характерных для начала оперы, в сторону сдержанного лирико-эпического обобщения в сцене прощания с жизнью. В предсмертном ариозо юной дочери Эдипа непосредственность и теплота высказывания соединены с мудрой философичностью. Музыкальные «маски» Креона и Антигоны сменяются как «кинокадры», другие персонажи – Исмена, Гемон, стражник, оракул Тиресий, жена Креона Эвридика, вестник, погибшие братья охарактеризованы только одной, ярко индивидуальной темой-«маской».

Все лейтмотивы оперы дифференцированы на экспозиционные и процессуально производные. Исток процесса – лейттемы Антигоны, лейтритм страха Исмены, тема погибших братьев и хоровые темы-характеристики Креона. Остальные рождаются в кульминационных зонах процессов развития исходных тем. Их назовём кульминационно-итоговыми, независимо от того, возникают они в процессе развития предыдущего лейтобразования или в развитии тематизма части, картины, выполняют функцию местного итога-кульминации сцены или общего резюме. Преобразование комплексов Креона, роковой обречённости рода Эдипа приводит к *итоговым темам-символам* Смерти и Рока в финале трагедии. Некоторые темы полисемантические, изменяются сообразно ситуации. Так, парадоксальны преобразования лейттемы закона-приказа: будучи характеристикой Креона, она становится основным зерном хора-гимна Человеку. В его начале терцовая интонация темы-приказа звучит в торжественном «мажорном» облачении на фоне жёстких аккордов оркестра. В коде она символизирует роковую обречённость Креона, акцентируя философский смысл трагедии Софокла–Кокто–Онеггера: Человек – венец природы, но он смертен, он сам является причиной своих несчастий, ведущих к роковому концу.

В «Царе Давиде», «Юдифи» Онеггера основой процессов континуальной симфонизации являются интонационно-стилевые пласты, лейтжанры псалма и хорала. В «Царе Давиде» пять таких сфер-пластов: восточно-ориентальный; романтико-психологический в партиях корифеев хора, выступающих от лица Давида и его жён; архаически суровый культовый пласт в хорах библейских пророков с опорой на древнеиудейские псалмы; инструментально-конструктивный, гротескный тематизм в маршах филистимлян и магических заклинаниях эндорских волшебниц. Многогранно представлен барочный пласт: здесь и героический «генделевский» тематизм в ариях и хорах, скорбно-трагический в «Плаче под Гильбоа», культовый возвышенно-экстатический в Alleluja, молитвах и приветствиях.

В мистерии О. Мессиана «Святой Франциск» тот же принцип усложнён, как в «Жанне», использованием лейтмотивов. Дифференциация многоярусных, полихромных пространств осуществлена в системе лейтмотивов. Среди них главенствуют мотивы-символы Бога-Отца, Иисуса Христа, Веры, Ангела, Чуда, Времени, Пространства, Тишины, Птиц-вестников. Все они выросли из нескольких интонационных сфер. У Мессиана нет народно-жанровых пластов, присущих традициям мистерий средневекового театра. Зато разнопланов культовый пласт, образованный серией григорианских хоралов и секвенций. Широко представлены инструментальные сферы: сфера природного космоса и птичьего пения; медиативный пласт ангельской божественной музыки с волнами Мартено (синтетическая мелопея); трагическая сфера агонии и страданий Христа; демонический пласт безумия прокажённого; пласт бурной радости очищения и преображения, где проявляется обобщённо трактованная жанровость. Франциск охарактеризован тремя лейтмотивами, молитвенными погружениями в диалогах и проповедях. Темброво-фактурные комплексы символизируют inferнальные сферы светлой и тёмной энергии Космоса. Божественная суть сверхсмыслов *проступает* сквозь призму образов земного мира. Сквозь тематизм Франциска «высвечивается образ Христа» в «Стигматах», из молитвенных медитаций героя вырастают экстатические видения Ангела. Вся мистерия пронизана волнами религиозного вдохновения, экстазом Откровения и Со-Творчества.

При континуальной симфонизации всегда возникает единая форма высшего порядка. В «Антигоне» Онеггера – это сонатная композиция, форма высшего порядка сонатная, в «Жанне» – рондо, модулирующее в сонатную форму, в «Пляске мёртвых» – сонатный моноцикл. У Мессиана в «Св. Франциске» – множественное «слоистое» рондо.

Тенденция к целостности выливается у Мийо в особый тип *цепной структурной симфонизации*, основанной на сцепляемости микроформ от нача-

ла к концу сочинения. В операх-«минутках» Мийо, «Бедном матросе», «Несчастьях Орфея» драматургические процессы опираются на микрокадры: несколько сценических эпизодов «проносятся» на фоне звучания одной композиции, относительно нейтральной, чаще пасторальной по образному строю. Каждая последующая микроструктура интонационно связана с предыдущей. Общий процесс *самопродвижения малых форм* напоминает сросшуюся сюиту близких по образам миниатюр. Во второй сцене «Покинутой Ариадны» (иронической пародии на мифологический сюжет) три раздела: первый – высказывания сестёр Ариадны и Федры о прибывающем Тезее и комментарии хора; второй – появление Диониса в рубище нищего и подаяние сестёр; третий – многоплановый – выход Тезея, его обращение к Ариадне, её недовольство и уход, микроламенто Тезея, лирические признания Федры. Излияния сестёр, объединённые общностью тематизма, дважды прерываются контрастными репликами хора. В результате образуется нечто похожее на двухчастную безрепризную форму, динамически изменённую при повторении (A B A₁ B₁). Контраст в действие вносит появляющийся Дионис. Реакция сестёр – вновь варьированное повторение тематизма A₂, но вместо ожидаемого возобновления материала B проводится реприза хора из пролога. Форма сцены – A B A₁ B₁ D A₂ C – сочетает рондальность с вариационно-куплетной композицией.

Рассмотрим соотношение трёх первых сцен. Структура первой трёхчастна. Материал среднего раздела композитор использует в конце 2-й сцены. В третьей сцене множество кадров-эпизодов: появление Тезея и его диалог с Дионисом, принятие им «чаши» Диониса, реакция Тезея и матросов на напиток Диониса. Они скомпонованы в виде сложной трёхчастной формы со смежными «цепными» взаимосвязями разделов. При анализе формообразования 1-й – 3-й сцен выявляется принцип «*покрывающих*» или «*арочных*» композиционных структур, которые являются одной из разновидностей форм высшего порядка, полифонически «накладываются» на структурные процессы сцен.

Термин «*покрывающие формы*» (*слоистые формы*) (термин автора статьи) точно характеризует суть процесса. В каждом сочинении Мийо – целая система из таких «*покрывающих*» форм. Все они разноуровневые и существуют наряду с формой *высшего порядка*, структурно сцепляющей всю оперу. Их «*базисом*» являются композиционные закономерности каждой сцены. Отличительная особенность «*покрывающих*» структур – нестабильность и незакреплённость функционального назначения разделов: средний раздел одного часто становится экспозицией более крупного по зоне действия построения. Ведущее место при-



надлежит рондальным и трёхчастным структурам. Форма высшего порядка сочинения как результат взаимодействия «покрывающих» форм разного уровня обладает теми же композиционными признаками. Структурные процессы не являются следствием непрерывных симфонических преобразований тематизма, как у Онеггера, а составляют их сущность, происходит их *самодвижение*. В операх Мийо нет ни одного локального фрагмента, с ними не связанного. Эту разновидность назовём *континуальной «цепной структурной» симфонизацией*.

В сочинениях Ф. Пуленка синтезированы *сквозная симфонизация вагнеровского типа и цепная структурная*, действующая внутри картины или действия. Так организован симфонический процесс в операх «Диалоги кармелиток» Пуленка и «Человеческий голос», где в качестве основы структурных «продвижений» автор использует лейтмотивы.

Симфонизация в кантатах и вокально-инструментальных циклах П. Булеза, в оперных полотнах С. Нигга формируется на основе сериальной техники. По аналогии с Шёнбергом⁴ мы назвали её *интонационно-комбинаторной*, хотя принципы комбинаторики и организации у Булеза и Нигга иные. Думается, что поиски авторов XX века по централизации тематических процессов на микро- и макроуровне – додекафонные, сериальные, сонорные, ограниченная алеаторика, опыты Я. Ксенакиса по синтезу музыки и науки, спектральная музыка Ж. Гризе с её синтезом гармоник тембрового спектра, – всё это есть продолжение пути, начатого Вагнером в создании глобально *централизованного тематического процесса*. В широком смысле его можно считать симфоническим, если рассматривать симфонический процесс как *процесс обогащающего развития, психологически направленного на слушателя, при котором происходит непрерывное увеличение музыкальной информации в единицу времени*. В опусах Ксенакиса и Гризе образуется непрерывный поток микроэлементов, аналогичный развитию лейтмотивной системы «Кольца» и «Лоэнгрин», где три уровня драматургии пронизаны сквозными музыкальными потоками, которые имеют свою тему-исток на символическом уровне – экспозиционные лейтмотивы, из которых прорастают производные и итоговые комплексы внешне действительного и внутренне действительного уровней. Потоки микротематизма – основа спектральной музыки – приводят к абсолютной открытости формы.

Ещё один путь жанрового синтеза – *разноразноуровневый* (внедрение современных массовых жанров в сложно синтетические) – характерен для французской культуры последних десятилетий⁵. Впервые он проявился в опере Мийо «Бедный матрос» (1926), где главенствуют особенности провансальской баллады *complein* XV века. В её осно-

ве лежит принцип противоречия музыки и текста – трагические события сюжета и весёлый напев. У Мийо он получает двойное воплощение. Баллада «Я жду тебя, милый» – лейттема Женщины – символизирует её легкомыслие, беззаботность и верную любовь. Героиня поёт в сопровождении оркестра кабачка, владелицей которого является. В музыке господствует лёгкий эстрадный стиль «жава» – разновидность французской шансон 20-х годов XX века с элементами раннего джаза. Такая манера пения проявилась у Эдит Пиаф, «дожила» до эпохи Джо Дассена. В ней выдержаны колыбельная Женщины и песня Матроса «Вернулся с надеждой» из I действия. На этом бытовом фоне воспроизводится осовремененный миф о Пенелопе и Одиссее: Женщина и её свекор – отец Матроса, не узнав в нём мужа и сына, убивают его с целью грабежа под звуки блюза и регтайма. Принцип *complein* выступает как характеристика действующего лица, ситуации и, одновременно, является объединяющим началом сочинения.

Открытые Мийо *принципы независимости сквозного музыкального процесса и сюжетно-поэтического ряда, использование бытовой музыки внутри действия как характеристики действующего лица, ситуации и как объединяющего начала сочинения* во второй половине XX века становятся основой соотношения драматического процесса и музыкального ряда в мюзикле. С момента постановки «Отверженных» композитора Кл.-М. Шёнберга и либреттиста А. Бублиля по мотивам романа В. Гюго мюзикл становится ведущим жанром музыкального театра Франции. Своей трагедийностью и философской глубиной, наличием конфликтов социального и религиозно-этического характера, сложной любовной интригой «Отверженные» предопределили специфику французских мюзиклов. В них осуществляется *полижанровый, поливалентный и разноразноуровневый синтез*. Музыка опирается на традиции фольклора, французской эстрадной шансон XX века, средства симфоджаза и электронной музыки. Использование стиля шансон делает французский мюзикл неповторимым по музыкальным параметрам так же, как в русском ошутимы авторская песня и бытовой романс. Его дополняет пластическая партитура, соединяющая черты классического и современного балета, народные и популярные танцы, акробатические элементы. И всё это в ярко «эффектной упаковке» колоритной живописной сценографии с лазерными, кино- и компьютерными эффектами. Возникает сложно организованный интертекст⁶. Художественный процесс в мюзиклах обобщают *философско-символический и мистический уровни* драматургии, ряд персонажей символичны (Смерть и Поэт в «Ромео», Поэт, бродяга в «Нотр Дам»), текст и музыка наполнены множеством символов.

Кульминационной точкой театрально-зрелищных проектов во Франции начала XXI столетия является рок-опера «Моцарт» Ж. Пило и О. Шультеза. Помимо синтеза музыки, живописи, архитектуры, поэзии, хореографии, света-цвета, она являет собой взаимодействие стиливых моделей музыки разных эпох. Крайние точки драматургии отмечены введением *Dies Irae* и *Lacrimoso* из «Реквиема» В. А. Моцарта. Внутри присутствуют фрагменты из оперных шедевров Моцарта («Идоменей», «Похищение из Сераля», «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта»), симфонии № 40, «Ночной серенады», *A dur*-ного концерта для фортепиано с оркестром. Магистральный процесс развития выражен во взаимодействии цитат Моцарта, неоклассических (в массовых сценах-пантомимах) стиливых моделей с тематизмом французской шансон и линий рок-музыки, сфокусированных в партиях Вольфганга, Леопольда, Наннерль семейства Моцарта, А. Сальери, Констанцы и Алоизии Вебер. Сближение стиливых комплексов, их синтез осуществляются в зоне Преображения и Просветления финала, где душа гения возносится в космические выси. Так в

рок-опере «Моцарт» раскрывается *концепция религиозно-философской трагедии*. Она присутствует также в мюзиклах «Десять заповедей» П. Леонарда, «Собор Парижской Богоматери» Р. Коччанте. Процесс симфонизации в мюзиклах и рок-операх назовём *стилевым комбинаторным*, ибо сквозные преобразования лейттем и жанров сочетаются с монтажами и коллажами тем. Авторы намеренно сталкивают стиливые стереотипы поп- и рок-культуры с классическими и романтическими блоками, современными техниками⁷. Ещё одна разновидность – светоцветовая синестетическая симфонизация – появляется в экспериментах Ж.-М. Жарра, где лазерные синтезаторы имеют свою сквозную линию в процессе рождения композиции звукоцветового шоу.

Итак, разнообразие процессы симфонического развития в полижанровых сочинениях XX – начала XXI веков обретают новое дыхание: используются традиции вагнеровского симфонизма, рождаются отмеченные нами инновационные формы в творчестве Мийо, Булеза, Жарра, в музыкальном театре последних десятилетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Концепция П. Клоделя изложена в статье Г. Калошиной [2, с. 138]

² Анализ разновидностей полижанровости представлен в статье Г. Калошиной [1].

³ Наименования лейттем принадлежат автору данной статьи. Тема братьев обозначена в книге П. Коллара [6, с. 307].

⁴ Разъяснение понятия интонационно-комбинаторной симфонизации даётся в статье Г. Калошиной и А. Преодоляк «Концепция и симфонизм оперы Шёнберга «Моисей и Аа-

рон»» («Южнороссийской музыкальный альманах», вып. 2, 2013).

⁵ Разработка этого термина осуществляется в работе А. Цукера [5].

⁶ Примерами могут служить мюзиклы и рок-оперы отечественных композиторов А. Журбина, А. Рыбникова, проинизанные стиливыми взаимодействиями и сплошной континуальной симфонизацией.

⁷ Используется метод анализа интертекстуальности, предложенный Д. Тиба (см.: [4]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Калошина Г. Проблемы синтеза искусств и жанровых взаимодействий во французской опере, оратории и кантате XX столетия // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве. Ростов н/Д: Ростовская гос. консерватория, 2009. С. 164–176.

2. Калошина Г. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо – Клоделя // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 137–143.

3. Онеггер А. Я – композитор. Л.: Музгиз, 1963. 208 с.

4. Тиба Дз. Методика интертекстуального анализа и музыка Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-центра» / Моск. гос. ин-т музыки им. А. Г. Шнитке. М.: Композитор, 2003. Вып. 3. С. 181–187.

5. Цукер А. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 304 с.

6. Collaer P. Geschichte der modernen Musik. Stuttgart: Alfred Kroner Verlag, 1963. 542 p.

REFERENCES

1. Kaloshina G. Problemy sinteza iskusstv i zhanrovyykh vzaimodeystviy vo frantsuzskoy opere, oratorii i kantate XX stoletiya [Issues of Synthesis of the Arts and Interactions of Genre in 20th Century French Operas, Oratorios and Cantatas]. *Sovremennye aspekty hudozhestvennogo sinteza v muzykal'nom*

iskusstve [Contemporary Aspects of Artistic Synthesis in the Art of Music]. Rostov-on-Don: Rostov State Conservatory, 2009, pp.164–176.

2. Kaloshina G. Cherty mysterii v religiozno-filosofskikh tragediyakh Miyo – Klodela [Features of Mystery Rites in the



Religious Philosophical Tragedies of Milhaud and Claudel]. *Problemy muzykal'noy nauky* [Music Scholarship], 2010, no. 1 (6), pp. 137–143.

3. Honegger A. *Ya – kompozitor* [Honegger A. I am a Composer]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 208 p.

4. Tiba Dz. Metodika intertekstual'nogo analiza i muzyka Al'freda Shnitke [Methodology of Intertextual Analysis and the Music of Alfred Schnittke] *Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: iz*

sobraniiy «Shnitke-tsentra» [Dedicated to Alfred Schnittke: from the Collection of the “Schnittke Centre”]. Moscow State Alfred Schnittke Institute of Music. Moscow: Kompozitor Press, 2003. Issue 3, pp. 181–187.

5. Zucker A. *I rok, i simfonia* [Both Rock Music and the Symphony]. Moscow: Kompozitor Press. 304 p.

6. Collaer P. *Geschichte den modernen Musik*. Stuttgart: Alfred Kroner Verlag, 1963. 542 p.

Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX – начала XXI веков

Статья посвящена классификации процессов симфонизации в театральном-ораториальном наследии композиторов Франции XX – начала XXI вв., где присутствует синтез высшего порядка – подвижно-вариабельная полижанровость как взаимодействие музыкальных и немзыкальных синтетических жанров. Усиливается роль симфонизации как важнейшего средства художественной целостности. Выделены разновидности: континуальная и дискретно-континуальная симфонизация вагнеровского типа в операх и ораториях А. Онеггера, О. Мессиаена; цепная структурная симфонизация в монументальных и камерных жанрах Д. Мийо; их со-

единение в полижанровых сочинениях Ф. Пуленка. Новаторской является интонационно-комбинаторная симфонизация в сочинениях П. Булеза, С. Нигга, связанных с сериальной техникой композиции. В контексте интертекстуальности формируется стилевая комбинаторная симфонизация (в мюзиклах, рок-операх); при синестетическом синтезе – светоцветовая симфонизация (в шоу Ж.-М. Жара).

Ключевые слова: французская опера, французская оратория, теория музыкальных жанров, французские композиторы XX века

Varieties of Processes of Symphonization in the French Opera and Oratorio of the 20th and early 21st Centuries

The article is devoted to the classification of the processes of symphonization in the legacy of incidental music for the theater and oratorios by the 20th and early 21st century French composers, which contain a synthesis of the highest order – movable, variable poly-genre as an interaction of musical and non-musical genres. The role of symphonization as the most crucial means of artistic integrity is fortified. The following varieties are highlighted: continual and discreet-continual symphonization of the Wagnerian type in the operas and oratorios of Arthur Honegger and Olivier Messiaen; chain-like structural symphonization in the monumental and chamber genres of Darius

Milhaud; their combination in the poly-genre compositions of Francis Poulenc. The innovative types are presented by the intonational-combinatorial symphonization in the compositions of Pierre Boulez and Serge Nigg, connected with serial technique in composition. In the context of intertextuality the stylistic-combinatorial type of symphonization is formed (in musicals and rock operas); upon a synesthetic synthesis the light-color type of symphonization is formed (as in the shows of Jean-Michel Jarres’).

Keywords: French opera, French oratorio, the theory of musical genres, 20th century French composers

Калошина Галина Евгеньевна

кандидат искусствоведения, и. о. профессора
кафедры истории музыки

E-mail: naukargk@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Galina E. Kaloshina

Candidate of Arts (PhD), Acting Professor
at the Music Theory Department

E-mail: naukargk@mail.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don

