

УДК 78.072.2:782.1

Єфремова Ірина Володимирівна,
здобувач кафедри історії музики та музичної
критики Харківського національного
університету мистецтв ім. І. Котляревського

ДИРИГЕНТСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛЬНИХ СЦЕН З ОПЕРИ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО «ЄВГЕНІЙ ОНЕГІН»

У статті розглядаються питання диригентських інтерпретацій бальних сцен з опери П.І. Чайковського «Євгеній Онегін» у контексті їхнього взаємозв'язку з режисерськими вирішеннями. За основу взято чотири постановочних версії опери: академічна Ю. Темірканова та низка постановок початку ХХІ ст.

Ключові слова: інтерпретація, бальна сцена, драматургічні лінії.

In this article the questions of conductor's interpretations of the ball stages from opera by P. Tchaikovsky "Evgeny Onegin" are examined in the context of their intercommunication with direction solutions. Four performance versions of «Evgeny Onegin» are taken for basis: academic one by Y. Temirkanov and a row of performances from the beginning of the XXI century.

Key words: interpretation, ball stage, dramaturgic lines.

Однією з характерних особливостей музичної культури на межі ХХ – ХХІ ст. є поява значної кількості виконавських і постановчих версій творів різних жанрів, епох та стилів. Особливо плідний і багатий ґрунт у плані інтерпретацій надають твори синтетичного типу, у тому числі опери, що передбачають множинність сценічних метаморфоз. Серед них особливе місце належить опері П.І. Чайковського «Євгеній Онегін», створеної за одноіменним твором О. Пушкіна. Обидва творці – представники епохи ХІХ століття, однією з важливих соціальних практик якої був бал. Тому звернення поета і композитора у своїй творчості до бальної теми є повною мірою обґрунтованим. Окрім того, бал викликає до себе інтерес і як одна з форм репрезентації особистості, адже, як відомо, саме особистість знаходиться у центрі творчої уваги обох художників. Показово, що знання бальної культури надає можливість більш точного розуміння змісту того або іншого твору, більш поглибленого й різнопланового трактування художнього образу. Бал, як своєрідне суспільне зібрання, дає чітке уявлення про соціум певної епохи, його мораль, етичні та естетичні пріоритети, етикет, внутрішні взаємовідносини і т. п. Вивчаючи бал як явище, його культуру, різновиди і традиції, ми отримуємо важливу інформацію щодо життя суспільства і окремо взятих його представників у різний історичний час. З'явившись у Росії за епохи правління Петра І, бали набули великої популярності упродовж ХVІІІ і ХІХ століть. Після падіння царської монархії у 1917 році на довгий період, аж до початку ХХІ століття, культура балу була забута. Сьогодні відбувається процес відродження бальної практики, що робить актуальним і необхідним звернення до тих художніх пам'яток, у яких було втілено тему балу.

У цьому зв'язку вельми цікавою є опера П. Чайковського «Євгеній Онегін», жанрово позначена композитором як «ліричні сцени», що звузило ідейний пушкінського роману, де викрито потворну мораль світського суспільства, до драми трьох молодих людей – Тетяни, Онегіна і Ленського, події життя яких розгортаються на тлі різних побутових сцен. В аспекті заявленої теми музичний твір П. Чайковського є цікавим з боку показу одразу двох балів – у IV картині (поміщицький бал, що влаштований Ларіною на честь іменин Тетяни) і у VI картині (аристократичний бал у садибі Греміних). Ці бали є основним *об'єктом даного дослідження*. До того ж слід додати, що саме бальні сцени в опері стають вузловими з точки зору музичної драматургії.

Предметом дослідження виступили різні диригентські та режисерські інтерпретації IV й VI картин опери.

Незважаючи на те, що у сучасному музикознавстві оперна творчість П. Чайковського в цілому та опера «Євгеній Онегін» зокрема, досліджені досить ґрунтовно, аспект розгляду останньої з точки зору значення наявних у ній бальних сцен є цікавим і перспективним. Аналіз даних оперних фрагментів крізь призму різних постановок цього твору дотепер у працях відомих музикознавців не здійснювався.

Перш ніж порівнювати постановочні версії опери «Євгеній Онегін», звернімося до задуму самого композитора. Отже, два бали – в поміщицькому маєтку Ларіної і у столичній садибі Гремін – різняться не лише за місцем проведення, але й за рангом самого присутнього товариства. З атмосферою балу та драматургією подій, що відбуваються на ньому, був пов'язаний вибір композитором бальних танців, які, як відомо, складали «стрижень» усього вечора. Так, у IV картині музично-драматургічну основу складають вальс і мазурка, а фундаментом VI картини є полонез і екосез. Композиція бальних сцен заснована на чергуванні цих обов'язкових танців з розміщеними між ними, а також у середині них, ліричними епізодами, в яких і розгортається сама дія. Таким чином, музична драматургія IV і VI картин опери заснована на розвитку двох драматургічних ліній – власне бальної, що представлена музикою обов'язкових на балу танців, і ліричної, пов'язаної з розкриттям внутрішніх станів і взаємин героїв.

Виходячи із заявленого ракурсу розгляду бальних сцен, необхідно зупинитися на самому понятті інтерпретації, що буквально перекладається з латинської як «тлумачення», «розкриття сенсу чого-небудь», маючи на увазі засноване на власному трактуванні творче виконання певного твору. Тобто, інтерпретація передбачає синтез авторського задуму – першооснови вигадкування і фантазії виконавця. Враховуючи, що саме диригент і режисер стоять на чолі оперного спектаклю, успіх його сценічного втілення залежатиме, насамперед, від збігу їх творчих уявлень. Лише тісний синтез режисерського рішення і диригування обумовлює повноцінний художній результат. Таким чином, розгляд диригентської інтерпретації поза режисерським контекстом неможливий.

Починаючи з XX століття, опера П. Чайковського «Євгеній Онегін» неодноразово ставилася на різних сценічних майданчиках. За радянської епохи численні постановки цього твору були витримані в академічному дусі й максимально наближені до авторського задуму (наприклад, постановки під керівництвом Б. Хайкіна,

О. Орлова, М. Ермлера, М. Ростроповича, Ю. Темірканова та ін.). У пострадянський час, на межі ХХ – ХХІ століть, стали з'являтися всілякі аklasичні версії опери, в яких привертає увагу тенденція до все більшого відходу від академічної традиції в бік «лівіших» радикальних постановок. У даному дослідженні розглядаються академічна постановка опери «Євгеній Онегін» (диригент і режисер-постановник Ю. Темірканов, Кіровський театр, м. Ленінград, 1983 рік) і низка постановок початку ХХІ століття:

– О. Ведерніков (диригент) – Д. Черняков (режисер) (Большой театр, Москва, 2008 р.);

– В. Гергієв (диригент) – В. Карсен (режисер) (Метрополітен-опера, Нью-Йорк, 2007 р.);

– Д. Баренбойм (диригент) – А. Брет (режисер) (Зальцбургський фестиваль, 2007 р.);

– Д. Баренбойм (диригент) – А. Фрайер (режисер) (Берлінська державна опера, 2008 р.).

Зазначені постановки опери цікаві з боку адаптації пушкінського сюжету до умов сучасності (що досягається шляхом його «переміщення» у часі), яка має, на думку Ю. Лотмана і А. Баркова, часову багаточасовість. Вже перше оперне втілення пушкінського сюжету – опера П. Чайковського – «переносить» події з початку ХІХ століття до його другої половини. Порівняння літературного першоджерела та сюжету опери виявляє очевидні відмінності між ними, що виражені у різному відчутті часу й ритму життя однієї епохи: розміреність, неквапливість, навіть деяка тимчасова «загальмованість», характерні для роману О. Пушкіна, та прискорення життєвого темпоритму, емоційна схвильованість лірико-психологічних переживань в опері П. Чайковського.

У розглянутих постановках сюжет розвивається ніби по історичній спіралі – програється у різних часових «зрізах»:

– у Роберта Карсена (диригент – Валерій Гергієв) – це епоха останньої чверті ХІХ століття, найбільш відповідна часу дії опери П. Чайковського;

– у Дмитра Чернякова (диригент – Олександр Ведерніков) – це початок ХХ століття, так звана «чехівська епоха»;

– в Андреа Брет (диригент – Даніель Баренбойм) – це «брежнєвська» епоха застою 70-х років ХХ століття;

– у Ахима Фрайера (диригент – Даніель Баренбойм) постановка позбавлена часового контексту.

Так, максимально наближеною до оригінала композитора є постановка Ю. Темірканова, диригентський стиль якого позначений яскравою емоційністю, глибиною проникнення в авторський задум і точністю диригентської техніки. Дане втілення опери є зразком академічного прочитання твору П. Чайковського відповідно до традицій і характеру російського суспільства середини ХІХ століття. Декорації, танці, костюми і манери героїв, стиль їхньої поведінки і взаємин – все витримано в рамках позначеної епохи. В інтерпретації бальних сцен у Ю. Темірканова спостерігається ідеальна відповідність музики і сценографії, що тісно взаємодіють та доповнюють одна одну. Звучання того або іншого танцю отримує на сцені прекрасне хореографічне втілення, надаючи яскраве уяв-

лення про бальну культуру і бальний етикет російського дворянства. Якщо танцювальні номери витримані диригентом у заданих автором темпах, то для ліричних епізодів характерні незначні темпові відхилення. Таким чином, у постановці Ю. Темірканова, завдяки його диригентській майстерності та підкреслено-емоційному трактуванню музики П. Чайковського, остання підсилює враження від пишності бальних танців, з одного боку, і багатого емоційного спектру, пов'язаного з розкриттям внутрішнього життя і взаємин головних героїв, з іншого. Тим самим, в інтерпретації бальних сцен Ю. Теміркановим досягається гармонійне переплетіння двох рівнозначних драматургічних ліній.

Постановка В. Гергієва – Р. Карсена занурює нас в епоху останньої чверті XIX століття, за часом наближаючись до спектаклю Ю. Темірканова. Тому у трактуванні бальних картин у даних постановках спостерігається деяка схожість, про що свідчить рельєфно «прописана» В. Гергієвим лінія балу, котра представлена натхненним звучанням танцювальних номерів, трактування яких експресивніше, ніж у Ю. Темірканова. На це вказує дуже виразне фразування, динамічне виділення групи струнно-смічкових інструментів, а також загальна тенденція диригента до пріоритетності помірних темпів над швидкими (виняток становлять збуджено-нестримні, виконані у дуже рухливому темпі екосези). Безумовно, поняття експресії і психологізму є спорідненими і, як у випадку з інтерпретацією Ю. Темірканова, трактування бальних танців в експресивному ключі дає можливість В. Гергієву виявити й підсилити в них психологічний початок. З цієї точки зору найбільш показовою є інтерпретація полонезу, у якому вступні зловітньо-рокові фанфари труб асоціюються з голосом Передвічного; притлумлено-рівна динаміка основної теми польського танцю затушовує характерні для нього блиск і урочистість звучання, а віолончельне «соло» центрального розділу сприймається як «ридання» понівеченої душі Онегіна.

Хореографічне втілення танцювальних номерів у даній постановці значно поступається розкоші музичної складової. Найнесподіванішим рішенням тут є відсутність антракту між II і III діями: при відкритій завісі музика сцени дуелі прямо «перетікає» аттасса в музику картини столичного балу (полонез). Подібне «стирання» кордонів цілком виправдане вирішенням опери в дусі спогадів Онегіна про епізоди з власного життя, що дозволяє здолати часовий «розрив» у декілька років. Таким чином, в інтерпретації бальних сцен В. Гергієвим музика П. Чайковського насичується експресією, що не стільки підкреслює зовнішню складову танцювальних номерів, скільки спрямована на виявлення в них психологічного початку. Лінія балу в даній постановці відходить на другий план, поступаючись місцем розвитку лінії ліричної.

Події опери мисляться режисером і диригентом як кадри з минулого Онегіна, які він воскресив у своїй пам'яті та спостерігає за ними як би відсторонено, з позиції минулих років. Особливості інтерпретації IV й VI картин опери О. Ведерніковим – Д. Черняковим пов'язані, перш за все, зі зміною епохи, у яку розгортаються події опери – це початок XX століття. Природним наслідком зміни століть є зміна моралі і традицій російського суспільства, яке стає емоційнішим та розкутішим.

У цьому середовищі народжуються талановиті люди (поети, письменники, художники, музиканти і т.п.), в житті яких суспільство бере безпосередню участь і з цікавістю спостерігає за їх долею. Таким чином, у центрі «чеховської епохи» знаходиться творча особистість. У даній постановці нею стає Ленський – головний персонаж IV картини, образ якого навмисно «укрупнений» інтерпретаторами і вражає підвищеним тоном емоційних контрастів: від схвильованої лірики на початку картини через вимушену блазнівську ексцентрику у сцені поздоровлення Тетяни до глибокого відчаю і фатальної самоти у фіналі.

Центральне місце образу поета пояснює багато моментів у спектаклі, найбільш яскравими з яких є куплети Тріке у виконанні Ленського та момент виклику ним Онегіна на дуель. У першому випадку вражає неймовірне емоційне напруження, що досягається не стільки зниженням темпу (*Andantino*: чверть дорівнює 80 замість авторського – 88), скільки завдяки вокальній і акторській майстерності виконавця партії Ленського – Андрія Дунаєва. У другому моменті вихід Ленського підкреслений диригентом за допомогою значного темпового зрушення від розділу *Meno mosso* (чверть дорівнює 96), що змальовує повну розгубленість героя, до завершальної частини фіналу *Tempo I* (чверть дорівнює 152), котра передає душевне сум'яття і крайню міру збудження поета. Таким чином, завдяки тісному синтезу музики та режисури, досягається неймовірна експресія у передачі відчуттів героїв і, перш за все, Ленського. Досить напружена дія, що нестримно розвивається, відбувається у дуже камерній, майже домашній обстановці. Цим досягається відповідність даної постановки самій суті жанрового визначення «Онегіна» композитором як «ліричних сцен» і перетворенню її в цій інтерпретації у найкамерніший сценічний твір. Отже, постановка опери «Євгеній Онегін» О. Ведернікова – Д. Чернякова, у порівнянні зі спектаклем Ю. Темірканова, носить яскраво виражений камерний характер, пов'язаний, перш за все, з явним домінуванням ліричної лінії. Лінія балу, що передбачає прекрасну хореографію обов'язкових танців, як провідна, у даній постановці відсутня. Танцювальна музика у трактуванні О. Ведернікова і Д. Чернякова – лише фон для розвитку основної дії, пов'язаної із взаємовідносинами героїв. У контексті даної постановки вже не може йтися про тісну взаємодію та переплетіння двох драматургічних ліній. Лінія балу «нівелюється» і стає майже фоном для розвитку лінії ліричної.

У постановці Д. Баренбойма – А. Брет події опери відбуваються в епоху застою – 70-ті роки XX століття, яка характеризується духовно-емоційним «вихолощенням», етичною деградацією і моральним «розкладанням» радянського соціуму, повним запереченням і забуттям традицій та засад минулого. В інтерпретації Д. Баренбойма танцювальна музика звучить перебільшено помпезно й нарочито урочисто, витонченість і аристократизм у ній поступаються місцем грубуватості та приземленості – цьому сприяє рівна, досить гучна динаміка, недеталізована оркестровка, велика ритмічна чіткість і штрихова укрупненість. Важливу роль при цьому відіграє інтерпретація Д. Баренбоймом заданих П. Чайковським темпових характеристик танцювальних номерів. У цілому, дотримуючись вказаних композитором темпів, у середині звучання танців диригент як би «згладжує» авторські темпові зрушення, тим самим навмисно

вимагаючи їх «роботизації». Таким чином, психологічна виразність музики відходить на другий план, позаяк «витіснена» її квадратно-механічним, майже військовим виконанням. У цьому плані Д. Баренбоймом трактується навіть вальс – один з найромантичніших танців; звучання полонезу викликає певні асоціації з музикою урочистих парадів і демонстрацій епохи застою.

Ще однією особливістю даної постановки є трактування опери у вигляді фільму-спогаду Онегіна про своє життя. Це єдина з даних постановочних версій, де прийом ретроспекції витриманий від початку і до кінця опери, тим самим підкреслюючи, що центральним персонажем у ній є саме Євгеній Онегін, образ якого поданий інтерпретаторами як образ благородної, інтелігентної, глибокої людини, що особливо яскраво виявляється порівняно з образом хулігана й бешкетника Ленського. Музичні характеристики Євгенія в інтерпретації Д. Баренбойма роблять наочнішими зміни, які відбуваються у внутрішньому стані героя: спочатку відтворені в стримано-ліричних тонах, вже у сцені сварки вони стають більш збудженими й емоційними, чому сприяє майстерність Петера Маттея – виконавця партії Онегіна. У VI картині, після душевного «перелому», пов'язаного із вбивством Ленського, характеристика пригніченого Євгенія особливо підкреслюється темповими «перепадами», які стають ще контрастнішими з явно відчутною тенденцією до темпового прискорення. Таким чином, у постановці Д. Баренбойма – А. Брет посилюється «розрив» між паралельно існуючими бездуховним суспільством і насиченим духовно-емоційним життям героїв, які «стикаються» у фіналі IV картини. У плані співвідношення двох драматургічних ліній у даній оперній версії слід зазначити їх взаємне віддалення: вперше відбувається повний «розрив» між музичним і сценічним планами.

Постановка Д. Баренбойма – А. Фрайєра у порівнянні з попередніми викликає ще більш суперечливі відчуття та емоції. Дана інтерпретація опери, швидше за все, позбавлена тимчасового контексту (на нашу думку, це, мабуть, ХХІ ст.), про що свідчить відсутність історичного костюма й історичного інтер'єра, так ретельно продуманого у вже розглянутих постановках. У інтерпретаторській версії Д. Баренбойма – А. Фрайєра в центрі уваги постає проблема суспільства, котре досягло критичної точки свого падіння у бездуховність; суспільства, члени якого втратили не лише свої культурні традиції, але і зовнішню індивідуальність. Вони перетворилися на «застиглих» ляльок-маріонеток з однаковими обличчями-масками, аморфним одягом у вигляді білих балахонів і роботизованими рухами. Сакраментальна трагічність «Онегіна» показана режисером абсолютно фантастично. На думку Йорга Кенігсдорфа, вона полягає в тому, що «ніхто не може стати природним і живим, і, подібно до відпрацьованої машини, рухається до тих пір, поки не розрядяться батареї» [4, 6]. Будучи учнем Б. Брехта, Ахим Фрайєр воскрешає на оперній сцені образи театру жаху, танці вампірів, тому що смерть знаходиться завжди поряд із кожним з нас. У центрі цього дивно-страшного маскараду – головні герої опери, які, не дивлячись на абсолютну зовнішню схожість з маріонетковим «суспільством» (візуальна відмінність складає лише контраст чорної колірної гамми одягу Тетяни, Онегіна і Ленського з білим кольором вбрання «суспільства», а також наявність широкополого капелюха на голові Онегіна), внутрішньо дуже відрізняються від

нього, що підкреслює, перш за все, сама музика П. Чайковського – дуже емоційна, яка відображає найдрібніші нюанси душевних переживань. Створюється фізичне відчуття мертвотності маріонеток, що механічно пересуваються по сцені і здійснюють при цьому украй повільні, точно окреслені рухи, а головні герої постають у вигляді дивних абстракцій духовного світу – примарного і невловимого. Застигає, «вмираючи», суспільство в цілому, зникають, «вмираючи», відчуття та емоції людей-маріонеток, при цьому на тлі тотального вимирання людства герої опери сприймаються як якісь виключення – вони здатні відчувати, виражати емоції, в них ще жевріє життя, хоча зовні це ніяк не виявляється. Справжні відчуття, глибокі та піднесені, як і їх «носії», у сучасному світі стають епізодом з минулого, прекрасною мрією, майже містикою. Неймовірно з точки зору логіки воскресіння з мертвих допомагає зрозуміти всю абсурдність світу. Завдяки відтворенню алогізму буденного, інтерпретатори своєю версією «Онегіна» наочно демонструють безглуздість тієї ситуації, в якій опинилося людство у XXI столітті, акцентуючи увагу на відповідальності кожного з нас за стан світу в цілому і суспільства зокрема. Людина, будучи продуктом соціальних обставин, має бути здатною спрямувати їх у добре і позитивне русло. Таким чином, постановка опери «Євгеній Онегін» Д. Баренбойма – А. Фрайера піднімає важливі філософські проблеми, спонукає замислитися над сенсом людського буття, звертаючи увагу на необхідність відродження втрачених суспільством традицій і духовності, наочно демонструючи, на що може перетворитися кожен з нас, якщо не переосмислить для себе життєві пріоритети.

У цілому розглянуті постановки опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського дозволяють прослідкувати поступові метаморфози, що відбулися з російським суспільством за 150 років з моменту створення опери та були пов'язані із втратою культурних традицій минулого (у тому числі і бальної культури), моральних і етичних засад. У цьому контексті постановка Д. Баренбойма – А. Фрайера може трактуватися як остання стадія духовної деградації суспільства.

На основі розглянутих інтерпретацій бальних сцен з опери П. Чайковського «Євгеній Онегін» можемо сформулювати такі висновки: 1. З точки зору диригентських інтерпретацій музика бальних сцен у розглянутих постановках опери «Євгеній Онегін» у цілому витримана у форматі авторського задуму. При цьому кожна з диригентських версій має свої особливості, пов'язані з проявленням творчої індивідуальності маестро, яка виявляється в незначних агогічних, фразировочних і темпово-динамічних відхиленнях від задуму композитора. Велику свободу для фантазії диригента надають сцени, пов'язані з розвитком ліричної лінії. Номери, що репрезентують власне бальну лінію і представлені танцювальною музикою, відносно темпу і динаміки більш стабільні, бо підпорядковуються строгій «регламентації» з боку бального етикету. Виняток становить мазурка, розвиток якої логічно модулює з плану танцювально-побутового у план лірико-драматичний (середній розділ мазурки) і є формою з «розімкненою» композицією, що йде врозріз із замкнутою структурою танцювальних номерів.

2. Часова багатшаровість роману – той архетип, який на прикладах сучасних постановок опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського дозволяє прослідкувати розвиток «вищих соціально-духовних сенсів» (вислів В. Медушевського),

представлених у IV і VI картинах опери двома драматургічними лініями – власне бальною і ліричною. При цьому необхідно відзначити, що, хоча обов'язкові бальні танці VI картини (полонез та екосез), заявлені самим композитором як номери вставного дивертисментного характеру і не передбачають включення до їх розвитку лінії лірико-психологічної, танцювальні номери IV картини (вальс та мазурка), навпаки, драматургічно неоднозначні – в них тісно переплітаються бальна і лірична лінії, підкреслюючи тим самим безперервність наскрізного розвитку. Розгляд бальних сцен з опери «Євгеній Онегін» відповідно до історичної хронології представлених у даних постановках різних тимчасових «зрізів» підтверджує викладену у вступному розділі статті тезу про втрату балом як однієї з важливих форм соціальних практик в Росії XIX століття вже на початку XX століття значення культурного репрезентанта епохи. Поняття бальної культури та бального етикету в радянському суспільстві «канули в Лету», втративши первинний сенс, перетворившись на лексику минулого, ставши неактуальною. Аналіз розвитку “вищих соціально-духовних сенсів” на основі вищезазначених постановочних версій опери наочно демонструє процес послідовної духовної деградації російського суспільства, розкладання його моральних засад, руйнування існуючих традицій та етичних цінностей. Показовою в цьому плані є тенденція поступового «згасання», як би «відмирання» лінії балу. Але в той же час, на тлі духовного «вихолощення» російського суспільства в цілому, окремі його представники (їх – одиниці) продовжують жити повноцінним життям, насиченим емоційно і духовно, виступаючи у ролі охоронців вічних цінностей. У заданому контексті характерним є константний активний розвиток ліричної лінії у всіх постановках опери за умов «зведення нанівець» лінії балу.

3. Часова поліфонія даних постановок опери «Євгеній Онегін» дає підставу говорити не лише про розвиток у них «вищих соціально-духовних сенсів» впродовж IV і VI картин, але також дозволяє розглядати даний архетип як певне «зерно» з якого у різних часових «зрізах» «проростають» різні типажі головних героїв опери, що дає уявлення про метаморфози, які відбуваються з ними впродовж 150 років з моменту створення опери П. Чайковським. Так, *Онегін* із самозакоханого та дещо цинічного інтелігента перетворюється на дуже самотню людину, яка страждає від нерозуміння і неприйняття її суспільством. *Тетяна* з романтичної дівчинки, яка асоціює себе з героїнями сентиментальних романів, «зростає» в зрілу, розумну жінку, для якої письменство стає професією. *Ленський* з юного поета, який страждає, як і Тетяна, через глибоке почуття, стає невростеником, бешкетником та хуліганом. Таким чином, разом зі зміною суспільства змінюються і його представники – герої опери П. Чайковського. Тетяна ж у всіх часових «зрізах», у різному соціальному середовищі, як і раніше, залишається втіленням духовності і моральності.

4. Завдяки майстерності постановників-інтерпретаторів опери, які «переміщують» сюжет опери «Євгеній Онегін» у часі, виникає явище так званої історичної ретроспекції. Це дозволяє «перегорнути» сторінки російської історії, пов'язані з розвитком суспільства і підтвердити думку В. Белінського про те, що роман О. Пушкіна – це справжня «енциклопедія російського життя».

Література

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского : Избранное / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1972. – 376 с.
2. Барков А. Прогулки с Евгением Онегиным / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://puskin-onegin.narod.ru/onegin-1998.htm>
3. Букина О. К. Музыкальная символика : возможности интерпретации / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.bigri.biysk.ru/ff/readarticle.php?article_id=56
4. Кенигсдорф Й. Южнонемецкая газета. – 2008. – 29 сентября / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://blogs.privet.ru/community/Barbara_424
5. Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960 – 1990. Комментарий к “Евгению Онегину” / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2009. – 848 с.
6. Покровский Б. Об оперной режиссуре / Б. Покровский. – М. : ВТО, 1973. – 308 с.
7. Тилес Б. Я. Дирижёр в оперном театре / Б. Я. Тилес. – Л. : Музыка, 1974. – 87 с.

УДК 78.071.1 (477)+785

Войтенко Олексій Сергійович,
магістр музичного мистецтва,
здобувач Національної музичної
академії України ім. П.І. Чайковського

ТЕМБРОВА МАТЕМАТИКА ЮРІЯ ІЩЕНКА (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЧНИХ ВАРІАЦІЙ ТА ФУГИ НА ТЕМИ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО «ХВАЛІТЕ ГОСПОДА С НЕБЕС»)

*Весь устрій передвічної
природи речей засновано
на числовому принципі.
Адже число було початковим
вразком у свідомості Творця.*

Боецій

У статті здійснено математичну формалізацію деяких тембрових структур, теоретично узагальнено низку темброорганізуючих процесів, що характерні для симфонічних варіацій «Хваліте Господа с небес» Юрія Іщенко, досліджено основні розділи сонатної експозиції Варіацій.

Ключові слова: фрактал, прогресія, варіації.

The article actualizes mathematical formalization of some tone colour structures in Yuri Ishchenko's «Praise the Lord from Heaven», Symphonic Variations and Fugue.

Key words: fractal, progression, variations.

У творчому доробку кожного знаного композитора можна виділити три умовні групи. Перша містить твори етапні – вони формують сильний евристичний імпульс, що стає передумовою до розкриття нових феноменологічних об'єктів подальшої творчості. Твори другої групи реалізують зазначений імпульс,