

ЕВРОПЕЙСКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ
В КАНТАТЕ «ЛЕДЯНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ» ЕКАТЕРИНЫ ОЛЁРСКОЙ

Екатерина Олёрская – член Союза композиторов России, выпускница Уральской консерватории; живёт и работает в г. Улан-Удэ. Интерес к творчеству Е. Олёрской в значительной степени обусловлен яркой и цельной натурой художника, сочетающей в себе возвышенность нравственного облика, композиторский профессионализм, самобытный педагогический талант, душевную открытость и теплоту, умение щедро дарить духовную энергию. Творческое мышление Е. Олёрской характеризуется длительным процессом «вживания» в концепцию будущего сочинения, тщательным отбором и продуманным сопряжением деталей. Поиск нестандартных, оригинальных концепционных решений – вот, пожалуй, приоритетная особенность этого композитора.

Доминирующий на протяжении второй половины XX – начала XXI веков процесс формирования нового художественного мышления закономерно повлёк за собой образно-смысловые и жанрово-стилистические изменения в различных жанрах хоровой музыки. Творческие устремления Е. Олёрской в указанной сфере близки современным тенденциям музыкального искусства: речь идёт не только о тяготении к новым жанровым образованиям, развёрнутым концертным формам, воплощающим актуальные, значительные темы, о «вольном оперировании всем арсеналом мировой культуры» [1, с. 77], но, в равной степени, о поисках новых средств музыкальной выразительности. Так, первое крупное сочинение Е. Олёрской – кантата «Ледяные песнопения» – явилось своеобразной творческой лабораторией, призванной способствовать продуктивному решению целого ряда экспериментальных задач.

Кантата «Ледяные песнопения» была задумана Е. Олёрской ещё в годы учёбы в консерватории (1997) – поначалу как творческое задание педагога по специальности: следовало написать крупное сочинение, связанное с исторической тематикой. Но возникший позднее музыкальный материал, а главное – идея, выходящая за рамки собственно исторической темы, обретающая философскую, общечеловеческую

глубину, затрагивающая актуальные и вечные нравственные проблемы, – настолько увлекли автора, что поиск исчерпывающе убедительно её воплощения продолжается и сегодня. Если первый вариант был написан для хора *a cappella*, то в дальнейшем, в результате более тщательной проработки темы, появляются варианты этого произведения для других исполнительских составов: кантата для женского хора и симфонического оркестра, затем – для смешанного хора с фортепиано, симфоническая сюита (все три опуса имеют то же название, что и первое произведение, – «Ледяные песнопения»).

Позднее было завершено одночастное симфоническое сочинение «Памяти канувшим в войны», в значительной мере использующее тематический материал «Ледяных песнопений». Воплощая указанную идею, композитор обращается к новому выразительному ресурсу – фонетическому тексту «*yastam ruya*» («ястам пюя»). Сам по себе указанный фонетический текст лишён какого-либо содержания. Его смысл начинает проявляться только в соединении с музыкальной интонацией. В современном искусстве многие оригинальные концепции связаны с идеей создания нового, абстрактно-универсального языка, по определению Ф. Гарсиа Лорки, допускающего возможность соощущений, а иногда и наслаения ощущений. Для Е. Олёрской поэтическое слово и музыкальная интонация, стремящиеся выразить единый смысл, отнюдь не всегда полностью совпадают в «точке соприкосновения». Слово иногда оказывается слишком конкретным в сравнении с музыкальной интонацией. «*Yastam ruya*» явился результатом творческих поисков, направляемых стремлением обрести другой интонационный текст, фонетически более гибкий, многогранно адаптируемый, идеально совместимый с музыкальным рисунком, способный точнее транслировать смысл внутреннего голоса композитора.

Наконец, хронологически последняя, ещё не завершённая вокально-симфоническая версия кантаты включает в себя финал на стихи китайского поэта эпохи Шести династий (III–V вв.) Лу Кая, подаренные Фань Е (см.: [5]):

*Цветущую ветку вручаю почтовым гонцам –
Далёкому другу пусть вестью послужит она.
Наверно, в Цзяннани он к поздним
привык холодам,
А с этой веткой у друга наступит весна...*

Остановимся подробнее на версии для смешанного хора с фортепиано, поскольку именно она к настоящему времени получила концертное воплощение. Кантата была написана по прочтении поэмы Андрея Вознесенского «Лёд-69». Следует заметить, что композитор весьма пристрастно относится к выбору поэтических текстов для своих произведений. Обращение Е. Олёрской к творчеству того или иного поэта обусловлено близостью духовного мира, интересом к проблемам взаимоотношений человека с окружающей действительностью. Смысловая ёмкость, своеобразная «интеллигентность» поэтических строк, их внешняя простота, скрывающая сложный философский смысл, – эти стилистические качества поэзии А. Вознесенского находят органичное воплощение в музыке Е. Олёрской. Общность духовных размышлений поэта и композитора, не просто окрашенных в оптимистичные тона, но адекватных сути мироощущения, ясно прослеживается в высказывании Е. Олёрской: «На протяжении [всего] существования человечества в душах людей был и есть лёд – так же, как и божественный свет».

Созданию А. Вознесенским поэмы «Лёд-69» предшествовал трагический случай, о котором рассказывает в своих воспоминаниях геолог и писатель Григорий Варшавский: «...студентка биофака МГУ Светлана Попова в 1969 году совершила зимний турпоход по Карелии вместе со своими одноклассниками. В результате непродуманных действий членов группы и отсутствия опыта таких походов, девушка замёрзла до смерти. Перед смертью она читала сборник стихов Вознесенского, творчество которого очень любила... А дальше родилась поэма “Лёд-69”» [2].

В поэме отсутствует последовательное изложение потрясшей поэта реальной истории, завершившейся гибелью девушки. Конкретная жизненная драма трансформируется А. Вознесенским в обобщённое образно-поэтическое действо. И всё же тема равнодушия, холода человеческих сердец, предательства, красной нитью проходящая через поэму, в некоторых строках напрямую переключается с предысторией (см.: [3]):

*Потерялась, потерялась Катерина!
Во поле калачиком, ничком.
Бросившие женщину мужчины
Дома пребавляются чайком.*

В художественной концепции поэта «лёд» – ключевое слово, кодирующее образно-смысловую суть поэмы. Это символ, в котором на «генетическом» уровне зашифрованы жестокость времён и исторических событий, отчуждённость в отношениях между людьми, смена общественных формаций, одинаково безразличных к человеческим судьбам:

*...Как стопка вымытых тарелок,
растут ледовые года...
...Лёд тыща семьсот тrefовый
от врытых по пояс мятежников.
Лёд тыща девятьсот блефовый
невылупившихся подснежников...*

Автор-повествователь как бы перелистывает страницы истории, обнаруживая в ней «ледяные напластования», которые множатся год от года и увеличиваются с каждой новой трагедией («Лёд, лёд растёт неоплатимо, вину всеобщую копя»). Не являясь участником многих событий, но ощущая свою сопричастность с происходящим, поэт и клеймит позором «ледяных людей» («Вы, жалкою толпой обслуживающие патროнов, свободы, гения и славы палачи...»), и ощущает мучительный стыд за содеянное ими («Гуманный, как в трубе подзорной, / Год тыща сколько-то позорный...»).

В целом, опираясь на поэтическое воплощение «льда» как на философски-символическое обобщение, композитор выстраивает собственный сюжет и оригинальный драматургический план, реализуемый в основном музыкальными средствами. Заметим, что поэтический текст из «Льда-69» А. Вознесенского использован только в финальном номере кантаты. Трагедийный пафос указанной поэмы лишь в отдельных эпизодах оттеняется пронзительным мотивом неугасающей надежды: «Плачет моё слово по – земному, / По живому, по ещё живому». Напротив, для авторской концепции Е. Олёрской характерно последовательное утверждение веры в неминуемое торжество добра. Указанная идея цикла в эпилоге финала ассоциативно сближается с образом тающего льда, вызывая эмоциональную переключку с некоторыми другими стихотворениями А. Вознесенского (см.: [3]): «Даже если – как исключение – вас растаптывает толпа, / В человеческом назначении девяносто процентов добра».

Сосредоточенность композитора на воплощении «сквозной» идеи в сочетании с единством образно-эмоциональной атмосферы «Ледяных песнопений» позволяет усматривать здесь некие преемственные связи с барочной кантатой. Ясная очерченность и зримая конкретность каждого элемента в некоторых случаях

дополняется интенсивным взаимодействием деталей, сравнимым с живописной игрой светотени и воссоздающим определённую грань «звукового повествования» картинно, выпукло, почти театрально. Отмеченная «театрализация» в полной мере обусловлена мышлением композитора, тяготеющего к созданию музыки для драматического театра с её образной конкретностью и осязательной наглядностью.

Партитура «Ледяных песнопений» отличается звуковой многоплановостью, позволяющей достигать предельного эмоционального воздействия. Например, в части «Танец и волки» последовательно выдерживаемый характер старинного танца сочетается с интонациями, имитирующими волчий вой (первоначально Е. Олёрская даже пыталась использовать звукоизобразительные эффекты с помощью магнитофонной записи). В целом, арсенал композиторских средств, используемых на протяжении кантаты, характеризуется многообразием палитры красок, стилей, ритмов, интонаций. Наряду с этим, композитором преломляются определённые черты минимализма – речь идёт о «теме часов» как символическом отображении «бега времени». Гипнотический магнетизм воздействия этого «звукового символа», по нашему мнению, обусловлен стремлением постичь трансцендентальную сущность времени и, одновременно, осознанием невозможности упомянутого постижения. Для композитора «часы» – один из важнейших мотивов творчества, сопряжённый с неким «суггестивным потоком» художественных идей, мощный импульс, способный воспламенить творческую фантазию, своего рода эмоциональный камертон, направляющий процесс композиции в соответствии с «предзаданным» образом.

В кантате 6 частей («Первобытность», «Голос», «Часы», «Хорал», «Танец и волки», «Финал»), на первый взгляд, не связанных между собой. Однако при более внимательном рассмотрении «Ледяные песнопения» образуют логически выстроенный цикл, характеризующийся последовательным развёртыванием магистральной идеи. Упомянутые части невелики по продолжительности звучания и контрастны друг другу, что соотносится с принципом сюитности. Особая роль в кантате отводится монообразу льда, символизирующему различные проявления «безжизненности» и «холодности». Этот монообраз как бы незримо присутствует в произведении, обретая в каждой из частей оригинальное художественное воплощение.

Часть 1 цикла – «Первобытность». Жуткие, леденящие интонации призваны служить воплощением грубой, инстинктивной-слепой

разрушительной стихии. В хоровой партитуре словесный текст заменён квартово-квинтовыми переключками на слоги «хм», «хэ». Главная особенность развития заключается в ритмическом подчинении хоровой партитуры зловещей остигатностью оркестровой пульсации (пример 1). Использование кластерных аккордов в сочетании с *glissandi* ещё более усиливает эмоциональный эффект, порождаемый этой «звуковой картиной», – смысл её может быть передан словами режиссёра Л. Додина: «XXI век, которого мы все так ждали, продолжает все ужасы XX-го... неужели человек способен только на одичание? <...> [удручает] фантастическое сочетание сегодня непрестанного возвращения к дикости, варварству при способности передавать это варварство новейшим инновационным способом так, что это сразу охватывает миллионы по всей планете» [6]. Довершают в целом безрадостный образ упомянутой части оркестровые нисходящие тритоновые последования.

Часть 2 («Голос»), наделённая всеми признаками песенного жанра, олицетворяет чистоту и свет, свойственные человеческой душе. Эмоционально яркая и возвышенная мелодия широкого дыхания (своего рода хоровой вокализ), сочетающая индивидуальную выразительность с простотой мелодического материала, затрагивает самые глубокие струны души (пример 2). Но и здесь в музыкальном повествовании присутствует монообраз льда, формирующий однообразное остинато в партиях альтов (на словах «Тыщи лет лёд»), – оно сочетается с изобразительным эффектом «завывания» метели (пример 3). Сопоставление двух контрастных граней, присущих образу льда, с человеческим голосом словно бы напоминает: грань между «живым» и «мёртвым» тонка, словно лезвие бритвы. В памяти невольно всплывают строки Н. Заболоцкого: «Душа обязана трудиться / И день и ночь...» [4]. Не случайно композитор соотносит «Первобытность» и «Голос» как свет и тьму, низменное и возвышенное, фактически подчёркивая реальную возможность приобщения к первому или второму посредством индивидуального выбора.

В указанных выше номерах цикла доминируют образы-действия, чередуемые с образными состояниями. Если 1 и 2 части можно отнести к образам-действиям, то «Часы» (№ 3) – ярко выраженный образ-состояние. В нём воплощена идея вечности, даже запредельности времени, соотносимого с краткостью и неизбежной конечностью пребывания человека на земле. Эмоциональный тонус музыки отличается внутренней сосредоточенностью и напряжённостью. Монообраз льда представлен здесь опосредованно

– как часовой механизм, нечто неодоушевленное, неживое. Ощущение неизбежной тревоги и холода усугубляется отсутствием «живых интонаций», механистичностью движения в хоровой и оркестровой партиях. Остинатная ключевая интонация характеризуется эмоциональным соответствием звука – смыслу, звука – слову, ассоциативно подразумевая текст «тик-тик-та-а-ак». Этот ритмический мотив – словно маленький кусочек льда, парализующий всё живое (наподобие известной сказки Г. Х. Андерсена), и время здесь будто застывает, как лёд в равнодушных, очерствевших сердцах (пример 4).

Музыка 4 части – «Хорал» – по стилю напоминает григорианские песнопения, точнее, средневековый *cantus planus* (что подразумевает «плавный, ровный, простой распев» и т. п.). Как известно, григорианский хорал далёк от «абсолютной музыки», он включает в себе распевное интонирование молитвенного текста, омузыкаленную (или даже «озвученную») молитву. Именно текст обуславливает ритмику хорала, предопределяя тончайшие ритмические нюансы (например, варьирование длительностей звуков, распределение акцентов на протяжении фраз и т. д.). «Хорал» в рассматриваемом цикле – та же молитва, исполняемая без слов, при этом мелодически и ритмически (согласно принципам мензурального пения¹) соответствующая «духу и букве» Средневековья, что позволяет домысливать любой молитвенный текст. В данном случае композитор намеренно избегает образно-смысловой конкретизации, представляя моление прежде всего как духовный диалог с Богом. Показательно стремление Е. Олёрской к «аутентичности» звучания, достигаемой посредством тщательно воссоздаваемого ладового (используются средневековые лады) и ритмоинтонационного (соблюдаются реально существовавшие правила интервальных соотношений и чередования длительностей) своеобразия мелодики. Тем самым достигается впечатление исторической подлинности, эффект максимального приближения к стилистике григорианского хорала. (пример 5). Заметим, что в первоначальном варианте кантаты (*a cappella*) указанная часть, согласно каноническим предписаниям, исполняется мужским хором.

Необычно композиционное строение 5 номера – «Танец и волки». Музыкальный материал в этой части характеризуется переплетением различных жанровых признаков. С одной стороны, здесь обнаруживаются явные черты «старинно-сюитного» танца XV–XVII веков: умеренно быстрый темп, трёхдольный метр, характерный ритмический рисунок, аккордовый тип изложения (пример 6). С другой, – наблюдают-

ся постепенное вытеснение указанного метра четырёхдольным, насыщение тремолованием оркестровой фактуры, использование хорового *glissando*, ассоциируемого с завыванием ветра, кружением метели или волчьим воем, вкрапление уже знакомых интонационных остинатных возгласов «хэ-хэ». Театральность «звукового повествования» в упомянутой части обусловлена музыкальной драматургией. Сознательно переключая внимание слушателя, погружаемое в иную музыкальную и культурно-историческую традицию, композитор как будто свидетельствует: даже в подобной «хрустальной башне» отдалённой эпохи, под внешним покровом придворного этикета и «благовоспитанных манер», невозможно спрятаться от гнетущей тоски, зародившейся в тайниках души и широко распространившейся за её пределами. В конце названной части впервые появляется поэтический текст («Род человеческий в брикетах – до дна промёрзшая Лета»), речитируемый на одном звуке.

На протяжении 6 части («Финала») ритмическое строение музыкальной фразы максимально сближается с ритмом поэтической строфы (двух-, трёх- и четырёхдольная пульсация чередуется едва ли не в каждом такте) (пример 7). Благодаря подобному «удвоению» ритмический остов, как «важнейший жизненный нерв», ощущается в каждой интонации музыкальной ткани. Жанровой основой данной части выступает хоровой речитатив. Перед слушателем, словно в калейдоскопическом круговороте, мелькают эпизоды трагических событий мировой истории, на мгновение высвечивая лица жертв:

*Страшен набор карандашный –
год чёрный и красный год –
Лёд тыща девятьсот кронштадский.
Шахматный в дырах лёд!
Лёд тыща восемьсот звенящий
трёхцветный драгунский.
В соломе потелый ящик –
лёд тыща шестьсот бургундский!
Июньский сорок проклятый, гильзовая коррозия,
Лёд статуи генерала, облитого водой на морозе.*

Поэтическое заключение драмы звучит как пророчество и предостережение из уст художника:

*Однажды прорванный плотинной
лёд выйдет из себя...
Вселенским двинется потоком.
Ничьи молитвы не спасут...
...Вы захлебнётесь, как котята,
в свидетельствовании нечистот,
Вы, деятели, копящие незащищённый небосвод!*

Композиторская трактовка финала характеризуется остиной напористой ритмической пульсацией в сочетании с кластерными хоровыми glissandi. Исполненная трагизма генеральная кульминация перерастает в хоровой эпилог, на протяжении которого пронзительно звучащая тема в высоком регистре символизирует образ тающего льда как долгожданной победы над злом. Завершается кантата утверждением звука *do*, как отмечает Е. Олёрская, «самого светлого» в диатоническом звукоряде. Общая просветленность звучания способствует органичному сопряжению композиторского эпилога с поэтической декларацией А. Вознесенского, адресуемой потомкам:

*Я прошу шершавый шар планеты,
чтобы не разрушил, не пронзил
Детство обособленное это,
новой жизни радужный пузырь!*

Впрочем, как признаёт Е. Олёрская, сохраняющаяся неудовлетворённость музыкальным воплощением финала побуждает автора вновь и вновь возвращаться к работе над кантатой, мотивируя возникновение последующих редакций произведения, поиск новых решений и выразительных средств: «В варианте с китайским стихом мне нравится музыка, – говорит компо-

зитор, – но отсутствует переход... Я пока не понимаю, каким образом это надо сделать... переход к свету должен быть настолько убедителен, чтобы каждый человек мне поверил»². В симфонической версии «Памяти канувшим в войны», существующей пока только в электронной записи, присутствует фонетический текст «ястам пюйя». Приведём комментарий Е. Олёрской к упомянутому экспериментальному варианту: «Слова как будто не нужны? И в то же время вокализ не убеждает. Тут должны быть именно слова. Но перевести их невозможно. Как душа наша – она о чём-то поёт, говорит нам, но мы воспринимаем это, словно некие импульсы, в то же время подразумевая нечто конкретное, а уже потом домысливаем и переводим на язык слов».

В целом, хотя «Ледяные песнопения» относятся к числу ранних образцов творчества Е. Олёрской, в кантате ясно прослеживаются характерные черты композиторской индивидуальности. Сейчас Е. Олёрская стремится к последовательно выраженной кристаллизации собственного почерка, упорядочению выразительных средств, быть может, переосмыслению композиторского метода с позиции обновляющихся личностных ценностей; одним словом, талантливый художник полон творческих идей и замыслов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мензуралисты (от лат. *mensura* – мера, измерение) тяготеют к использованию в григорианском хорале различных длительностей (хорал рассматривается как *cantus mensurabilis*, размеренное пение), в отличие от эквалистичной

ритмической организации (от лат. *aequalis* – равный, одинаковый), где представлены звуки равной длительности (см.: [7]).

² Здесь и далее цитируются фрагменты из беседы с Е. Олёрской (личный архив автора статьи).

ЛИТЕРАТУРА

1. Батракова С. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. 215 с.
2. Варшавский Г. Воспоминания об А. Вознесенском. URL: <http://localhost.mypishem.ru/proza/bez-rubriki/vospominanija-ob-andre-voznensenskom-okonchanie.html>.
3. Вознесенский А. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. 544 с.
4. Заболоцкий Н. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. 658 с.
5. Китайская пейзажная лирика III–XIV вв.: Стихи, поэмы, романсы, арии / под ред. В. Семанова. М.: МГУ, 1984. 318 с.
6. Макаров Ю. Главная роль: Лев Додин. URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/213.
7. Москва Ю. Григорианика (григорианский хорал и средневековая литургическая монодия): учеб. пособие. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 64 с.

REFERENCES

1. *Batrkova S.* Iskusstvo i mif: Iz istorii zhivopisi XX veka [Art and Myth: From the History of Art of the XXth Century]. Moscow: Nauka Press, 2002. 215 p.
2. *Varshavskiy G.* Vospominaniya ob A. Voznesenskom [Memories of A. Voznesensky]. URL: <http://localhost.mypishem.ru/proza/bez-rubriki/vospominaniya-ob-andre-voznensskom-okonchanie.html>.
3. *Voznesenskiy A.* Sobranie sochineniy: v 3 tomakh [Collected Works: in 3 vol.]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Press, 1984. 544 p.
4. *Zabolotskiy N.* Sobranie sochineniy: v 3 tomakh [Collected Works: in 3 vol.]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Press, 1983. Vol. 3. 658 p.
5. *Kitayskaya peyzazhnaya lirika III–XIV vekov: Stikhi, poemy, romansy, arii / pod red. V. Semanova* [China Landscape Lyrics of the III–XIVth Centuries / edited by V. Semanov]. Moscow: Moscow State University Press, 1984. 318 p.
6. *Makarov Yu.* Glavnaya rol': Lev Dodin [The Main Role: Lev Dodin]. URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/213.
7. *Moskva Yu.* Grigorianika (grigorianskiy khoral i srednevekovaya liturgicheskaya monodiya): uchebnoe posobie [Gregorianics (Gregorian Chant and Middle-Aged Monody): educational supply]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2010. 64 p.

Пример 1

Musical score for Example 1, measures 49-52. The score is arranged for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (Pno.). The vocal parts (S. A. and T. B.) include guitar-style fretting instructions (x3) and dynamic markings such as *ff*. The piano part includes dynamic markings *ff*, *ppp*, and *fff*.

Пример 2

Musical score for Example 2, starting with *Adagio* and *только сопрано*. The score is arranged for Soprano (S.), Alto (A.), and Piano. The Soprano part includes dynamic markings *p* and *A... dolcissimo*. The Piano part includes dynamic markings *p* and *dolcissimo*.

Пример 3

подражая звуку метели

S. ш..

A. лед лед

Пример 4

S. ту

A. а.

T. а.

B. mmm.

Piano

Пример 5

T. mf

B.

T.

B.

79
Soprano
Alto
Piano
tr *f* *tr*

87
S
A
T
B
И - юльс - кий са - рок про - хит - тый, тиль - зо - ва - я кор - зи - я. Лёд ста - ну - и ге - не - ра - ли, об - ли - то - го на хо - ро - де. Стра - я - щие. И - юльс - кий са - рок про - хит - тый, тиль - зо - ва - я кор - зи - я. Лёд ста - ну - и ге - не - ра - ли, об - ли - то - го на хо - ро - де. Стра - я - щие.

ЕВРОПЕЙСКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В КАНТАТЕ «ЛЕДЯНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ» ЕКАТЕРИНЫ ОЛЁРСКОЙ

Статья посвящена синтезирующим процессам в творчестве современного российского композитора Е. Олёрской. Автором кратко характеризуется творческий облик композитора, излагается соответствующая биографическая информация. Далее освещаются творческие искания Е. Олёрской в связи с работой над крупным хоровым сочинением – кантатой «Ледяные песнопения» по поэме А. Вознесенского «Лёд-69». Рассматривая творческий замысел композитора, исследователь акцентирует

внимание на нетривиальном подходе к воплощению литературной идеи, особенностях музыкальной драматургии и музыкального языка. В статье обозначены экспериментальные тенденции, присущие взаимодействиям фонетического уровня словесного текста и музыкальной интонации в вокальных сочинениях Е. Олёрской.

Ключевые слова: Е. Олёрская, «Ледяные песнопения», А. Вознесенский, фонетический текст, кантата.

«—————» EUROPEAN CULTURAL TRADITIONS IN «—————»
IN THE CANTATA «ICE CHANTS» BY EKATHERINA OLYORSKAYA

The article is devoted to synthesizing processes in works by the contemporary Russian composer E. Olyorskaya. The author characterizes in brief the creative character of the composer, gives an account of according biographic information. Further some peculiarities of E. Olyorskaya's creative search in connection with composing of large work – the cantata «Ice Chants» on poem «Ice-69» by A. Voznesenskiy – are elucidated. In the course of

examining the composer's intention the researcher takes notice of the non-trivial approach to realization of literary idea, features of musical dramaturgy and musical language. Experimental tendencies inherent in reciprocities of the phonetic level and musical intonation in E. Olyorskaya's vocal works are marked in the article.

Key words: E. Olyorskaya, cantata «Ice Chants», A. Voznesenskiy, phonetic text, cantata.

Рябчикова Лариса Александровна

старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и общего фортепиано
Восточно-Сибирская академия культуры и искусств

Россия, 670031, Улан-Удэ

e-mail: lara_ryabchikova@sibnet.ru

Ryabchikova Larisa A.

Senior lecturer of the Department of Music history, theory and general piano
East Siberian Academy of Culture and Arts

Russia, 670031, Ulan-Ude

e-mail: lara_ryabchikova@sibnet.ru

