Петрусева Надежда Андреевна

petrusyova@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки, художественный руководитель Информационного центра современной музыки Пермского государственного института культуры

614045 Пермь,
ул. Газеты «Звезда», 18

Nadezhda A. Petruseva

petrusyova@yandex.ru

Doctor of Fine Arts, Professor, Head of the Music Theory and History Department, Artistic director of the Information Centre of Contemporary Music, Perm State Institute of Culture

18 Newspaper «Zvezda» St.,
Perm 614045
Russia

Косырева Валентина Игоревна

kvi1995@mail.ru

Студентка (магистр) кафедры теории и истории музыки Пермского государственного института культуры

614045 Пермь,
ул. Газеты «Звезда», 18

Valentina I. Kosyreva

kvi1995@mail.ru

Graduate student of the Music Theory and History Department of Perm State Institute of Culture

18 Newspaper «Zvezda» St.,
Perm 614045
Russia

Аннотация

https://doi.org/10.26176/MSC.2019.36.1.008

Сюита «Плачи» Игоря Воробьева: анализ и интерпретация

В первой научной публикации, посвященной сюите «Плачи» (2014) Игоря Станиславовича Воробьева, раскрываются основные содержательные и композиционно-технические аспекты произведения. Использован комплексный подход в многоаспектном рассмотрении разного рода интерпретирующих оппозиций: опус-музыка / народная музыка, политика фестивалей современной музыки (как сочетание регионального и надрегионального аспектов) и пути претворения фольклора, неофольклоризм и минимализм, трактовка формы как целого и локальные структуры (тембровые, ладовые, мелодико-ритмические, гармонические, фактурные) и т. д.

Сделаны выводы о развитии в сюите традиций неофольклоризма, о взаимодействии характерных аспектов русского народного мышления и новых композиторских техник, о значимости социального ракурса в исследовании жанра плача как метафоры русского быта и одновременно русской картины мира.

Ключевые слова. «Плачи» И. С. Воробьева, неофольклоризм, «опус-музыка», текстомузыкальная форма, мини-циклы, ритмические паттерны, «полифония полифоний»

Abstract

https://doi.org/10.26176/MSC.2019.36.1.008

The Suite “Wailing” by Igor Vorobyov: Analysis and Interpretation

This article is the first publication devoted to the compositional and technical aspects of the suite “Wailing” (2014) by Igor Vorobyov. An integrated approach was used in a multi-aspect consideration of various interpretive oppositions: opus music / folk music, politics of contemporary music festivals (as a combination of regional and supra-regional aspects) and ways of implementing folklore, neofolklorizm and minimalism, interpretation of the form as a whole and local structures (timbre, modal, melodic-rhythmic, harmonic, texture), etc.

Conclusions are drawn about the development in the suite of neo-folklorism traditions, about the interaction of characteristic aspects of Russian folk thinking and new composer techniques, about the significance of the social perspective in the study of the wailing genre as a metaphor for Russian life and at the same time a Russian picture of the world.

Keywords: “Wailing” by I. S. Vorobyov, neo-folklorism, opus music, text-musical form, mini-cycles, rhythmic patterns, “polyphony of polyphony”

Надежда Петрусева, Валентина Косырева

СЮИТА «ПЛАЧИ» ИГОРЯ ВОРОБЬЕВА: АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Неофольклоризм — «самое долгое эстетическое течение музыки XX века» — был заявлен «уже в первых произведениях Стравинского» [15, *146*]. Но и в XXI столетии диалог композиторов с фольклором остается одной из сквозных тем фестивалей современной музыки — таких как «Московская осень», «Звуковые пути» в Санкт-Петербурге (художественный руководитель — композитор Александр Радвилович), «Sound 59» в городе Перми (художественный руководитель Игорь Машуков), Международный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней» в Санкт-Петербурге (с 1992 года — директор Игорь Воробьев).

Баланс опус-музыки[1] и народной музыки во многом определяет современный репертуар хоровых и театральных коллективов Пермского края. Достаточно вспомнить премьеры сочинений русско-французского композитора Юрия Гальперина (цикл «На всякий случай. 16 эпизодов для смешанного хора без сопровождения», 2004), петербуржца Александра Изосимова (цикл «Двенадцать хоров» *a cappella*)[2], пермских композиторов Игоря Машукова (этнобалеты по сказам Бажова «Золотой полоз», 2017; «Дорогое имячко», 2018), Василия Куликова (Хоровые концерты №1 «Белая березонька», №2 «Встречай меня, Иньва-сай» на стихи коми-пермяцких поэтов Степана Караваева и Василия Климова) и других.

В рамках упомянутого фестиваля «Sound 59», который проводится при участии Российского фольклорного союза, проходят семинары, посвященные взаимодействию профессиональной и народной музыки; на специальных тематических концертах прозвучали «Руны» для симфонического оркестра, а также опера «Матери и дочки» финского композитора Тапио Туомела (2014), инструментальное сочинение «Ожерелье саамских

[1] Термин Татьяны Васильевны Чередниченко; см. Лекцию 5 «Типы музыки» в ее учебнике: [15, *110–123*].

[2] Один из двух центров цикла «Двенадцать хоров» — выдержанная в традициях русского плача «Молитва Маргариты» (см. об этом: [10]). Мировая премьеры цикла в исполнении Уральского камерного хора состоялась 23 апреля 2018 года в Органном зале Пермской краевой филармонии.

песен» Игоря Машукова (2015), «Духовный стих» для меццо-сопрано, народного голоса, кларнета, фортепиано, электроники, скрипки и виолончели Геннадия Широглазова (2016) и другие[3].

Исполнение цикла «Плачи» Игоря Воробьева стало одним из наиболее заметных событий IX Международного фестиваля современной музыки «Sound 59» (2015) и послужило импульсом к написанию данной статьи, в которой рассмотрены содержательные и композиционно-технические аспекты произведения. Проблема взаимоотношения музыкального текста и контекста решена на пересечении музыкальной феноменологии (направленность сознания на локальные структуры[4]) и герменевтики[5]. Прослеживается баланс между традициями опус-музыки и народной музыки в данном сочинении, определяется соотношение фольклоризма и минимализма.

Сюита «Плачи» в контексте творчества композитора. Сюита «Плачи» на русские народные темы для солистки, фольклорного ансамбля (женского хора), четырех контрабасов и фортепиано (2014) была впервые исполнена в Мариинском театре силами двух коллективов Санкт-Петербургской консерватории — ансамбля контрабасов «QuattroBass+» (художественный руководитель — контрабасист-виртуоз Александр Шило, по просьбе которого и была создана сюита) и фольклорного ансамбля (хормейстер Евгения Редькова). Исполнение «Плачей» в Перми, согласно отзыву автора, «было убедительным»; «<...> я очень благодарен как исполнителям, так и Игорю (Машукову. — *Н. П.*, *В. К.*) за эту работу», — писал впоследствии композитор[6].

К народному творчеству Игорь Воробьев обращается постоянно; неофольклорная тенденция представлена у него рядом крупных работ. Так, в 2016 году на том же фестивале «Sound 59» прозвучала «Ижорская свадьба» для кларнета, фортепиано, электроники, скрипки и виолончели. Среди произведений композитора — «Донское каприччио» для большого симфонического оркестра (на материале песен донских казаков), этнобалет

---

[3] Наличие фольклорной составляющей (необходимое условие финансирования проекта фестиваля современной музыки в городе Перми последние три года) обеспечило фестивалю поддержку трех уровней власти — федерального Минкульта, Министерства культуры Пермского края и городского департамента культуры и молодежной политики.

[4] Ср. с высказыванием Теодора Адорно: «Чувства, возбуждаемые произведениями искусства, реальны и в этом смысле внеэстетичны. По отношению к ним более правильной является, в противовес наблюдающему, созерцающему субъекту, познающая позиция. Она более адекватна эстетическому феномену, не смешивая его с эмпирической экзистенцией наблюдателя» [1, *387*].

[5] О герметевтических канонах — смысл извлекается, а не привносится, принцип «герменевтического круга»; каноны актуальности понимания и смысловой адекватности — см.: [13, *166–167*].

[6] Воробьев И. С. Письмо Н. А. Петрусевой от 12 августа 2018 года (рукопись). Исполнители: Е. Овцына, Л. Соколова, В. Косырева (народные голоса); О. Пислегина (фортепиано); Н. Кочергин, В. Брюхов, М. Иванчин, Д. Скаков (контрабасы); дирижер — лауреат национальной премии г. Перми «Серебряный голубь» Петр Юрков.

«Куллустай Бэргэн» на материале якутского фольклора и «Три песенки» для голоса и фортепиано на собственные слова.

Сюита «Плачи» — далеко не первый из вокальных циклов Игоря Воробьева; ему предшествовали произведения на стихи Б. Пастернака, В. Сосноры, русских поэтов XIX века, А. Тарковского, Е. Евтушенко, а также «Пять романсов и вокализ памяти В. Гаврилина» для голоса, кларнета и фортепиано на стихи советских поэтов (2008–2010).

С Александром Шило композитора связывают давние творческие отношения. Ему был посвящен Концерт для контрабаса с оркестром, который, как и «Скерцо» для контрабаса и фортепиано, был включен в программу Конкурса имени Сергея Кусевицкого, проводимого Александром Шило в течение последних десяти лет. Для различных составов, включающих группу контрабасов (которые могут полностью заменить струнную группу камерного оркестра), были написаны Реквием, Stabat Mater с успехом исполнявшиеся в лучших концертных залах Петербурга. Опера «Контрабас и флейта» по рассказу А. П. Чехова была поставлена в Мариинском театре на сцене зала имени С. С. Прокофьева[7].

О работе с фольклорным материалом. О драматургии цикла. Плач, причет у русских — традиционно женский жанр, входящий в структуру как свадебного, поминального обряда, так и рекрутского (см. об этом: [7, *129*]). Основные черты («жесты», по Пьеру Булезу) — экспрессивная манера интонирования (вопль), напряженный тембр голоса в высоком регистре, резкие переходы из высокого в низкий регистр, учащенное словопроизнесение, выкрикивание или сдавленное выговаривание слов в кульминациях, сопоставление крика и шепота, прерывание пения глиссандирующими «сбросами» голоса, рыдания и всхлипы в паузах, словообрывы, нисходящая мелодическая линия и т. д. Все это обусловлено ситуацией, при которой исполняются плачи.

Все части сюиты, кроме четвертой, названы по первой строке плача:

1 часть (*Andantino*) — «Спи, сыночек»;
2 часть (*Moderato assai*) — «Да я первый поклон положу»;
3 часть (*Lento*) — «Мне почуялось, послышалось...»;
4 часть (*Alla marcia*) — «Буйные ветры»;
5 часть (*Adagio*) — «Ой, уж ты родимый».

В интонационном плане все они отличаются импровизационностью, присущей народному искусству.

Уже в первой части, где мать поет колыбельную своему сыну, появляются элементы причитания, связанные с будущей судьбой матери и ребенка («Ох, ты меня одну оставил», «Не брось мене...»). Таким образом, происходит объединение элементов народной традиции, не связанных между собой

[7] Игорь Воробьев известен также как ученый, доктор искусствоведения. Темой его научных исследований является история русского авангарда 1910-х — 1920-х годов в лице ведущих представителей данного направления — Михаила Матюшина, Артура Лурье, Владимира Щербачева, Гавриила Попова, Александра Мосолова [4].

единым сюжетом (фольклорные причитания, согласно Чистову, не имели устойчивого текста и определенной фабулы [16, *401–402*]).

В последующих двух частях встречаем свадебные причитания — «Да я первый поклон положу» и «Мне почуялось, послышалось...». Их отличительная черта — групповое исполнение девушек-подружек с причётом невесты. Вторая часть строится на контрасте шуточной плясовой (с чертами частушечности) и плача невесты (солистки), который выписан в партитуре только словесно, однако интонироваться должен в традиции народных плачей (импровизация).

Сольный четвертый плач «Буйные ветры» частично взят из рекрутских плачей: его первый раздел — проводы, второй раздел — собственно «Буйные ветры» — «письмо» на службу. «Ой, уж ты родимый...» (пятая часть) — плач матери по погибшему в дальней стороне сыну. Таким образом, сюита «Плачи» представляет цикл человеческой жизни: от рождения до смерти; композитор выбрал ситуации наиболее характерные для жанра плача: воспоминания, свадьба, поминки.

Свою работу с фольклорным материалом композитор характеризует следующим образом: «Я использовал подлинные русские темы, но работал с ними так, чтобы было почти невозможно отслоить текст авторский от текста цитатного»[8]. В хрестоматии к учебнику «Народное музыкальное творчество» (2008) опубликованы «подлинные русские темы», о которых идет речь:

№84 «Свадебное групповое причитание», ставшее основой для второй части цикла «Да я первый поклон положу»;

№85 «Припевка (групповое свадебное причитание девушек)», которая использована в третьей части «Мне почуялось, послышалось»;

№96 «Похоронные причитания сестры и жены умершего» интонационно близки пятой части «Плачей» [8, *133*; *135*; *153*].

Благодаря художественному решению Игоря Воробьева «Плачи» становятся документом эпохи, обращенным к памяти обо всех войнах, через которые проходила Россия. Согласно комментарию композитора, «драматургия сочинения основана на контрасте женских фольклорных голосов и звучания квартета контрабасов»: ритмический монолит ансамбля контрабасов с их вечным бегом времени метафорически «олицетворяет навсегда ушедших из дома сыновей, братьев, отцов и мужей»; фольклорный ансамбль — судьбу русских женщин[9]. Исследование возможностей контрабасовой звучности в соединении с различными инструментами и вокальными голосами привело композитора «к идее микста фольклорных голосов, контрабасовой глубины и холодного тембра фортепиано»[10].

Трактовка формы. Все части цикла опираются на текстомузыкальные вариантно-строфические формы (схема 1). Первая часть сюиты «Спи,

[8] Воробьев И. С. Письмо авторам от 22 апреля 2018 года (рукопись).

[9] Там же.

[10] Там же.

сыночек» содержит четыре строфы с элементами репризности в четвертой (с т. 41). Вторая часть «Да я первый поклон положу» состоит из трех строф (с расширением третьей). Третья, «Мне почуялось, послышалось...», и четвертая, «Буйные ветры», включают по четыре строфы. Из трех строф заключительной пятой части «Ой, уж ты родимый» вторая написана для солистки.

№	Части	Форма
1	«Спи, сыночек»	Четыре строфы А — А1 — А2 — А3
2	«Да я первый поклон положу»	Три строфы А — А1 — А
3	«Мне почуялось, послышалось»	Четыре строфы А — А1 — А2 — А3
4	«Буйные ветры...»	Четыре строфы А (три строки) — А1 (две строки) — А2 (две строки) — А3 (две краткие строки)
5	«Ой, уж ты родимый»	Три строфы А (четыре строки) — А1 (три строки соло) — А2 (четыре строки)

Схема 1. И. Воробьев. Сюита «Плачи». Трактовка форм

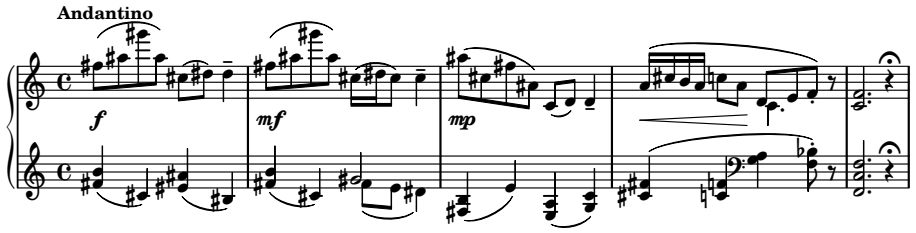
Комментарий к схеме 1. Первая строфа первой части — со слов «Спи, сыночек мой, усни, сладкий сон тебя возьми...» обозначена в схеме 1 буквой А; А1 — вторая строфа со слов «Ай люлюшки-люлюшки...» в партии народных голосов и «Ох, я думала с тобою...» в партии солистки. А2 начинается со слов «Мать пошла пеленки мыть...» в партии народных голосов и «Ох, ты вырастешь, ты вырастешь, а я...» в партии солистки. Наконец, четвертая строфа А3, реприза-вариант, написана на исходные слова «Спи, сыночек мой, усни». Четная четырехстрофность в первой, третьей и четвертой частях цикла обусловлена жанром плача как элемента поминального обряда.

Трактовка лада. Техника полиладовости. Проанализируем технику полиладовости[11] на примере первой части сюиты «Спи, сыночек», определяющей стилистику цикла. Во вступлении в партии фортепиано переменно-тоникальный лад формируется взаимодействием модального и тональных ладов, которые объединены нехарактерным для народной песни малосекундовым сдвигом, а именно: тональный Fis (его звукоряд *fis, gis, ais, h, cis,*

[11] Полиладовость — одновременное сочетание разных ладов (при одной тонике), также вообще сочетание различных по составу звукорядов. <...> Полиладовость (в последовании и одновременности) встречается в народной музыке (на основе ладовой переменности, нестабильности некоторых ступеней)» [14, *176*].

dis, eis, fis), миксолидийский Fis (см. модализмы со звуком *e* в тактах 2–3 в примере 1) и тональный F (с октавным звукорядом *f, g, a, b, c, d, e, f* и плагальным кадансом).

1 «Спи, сыночек», т. 1–5

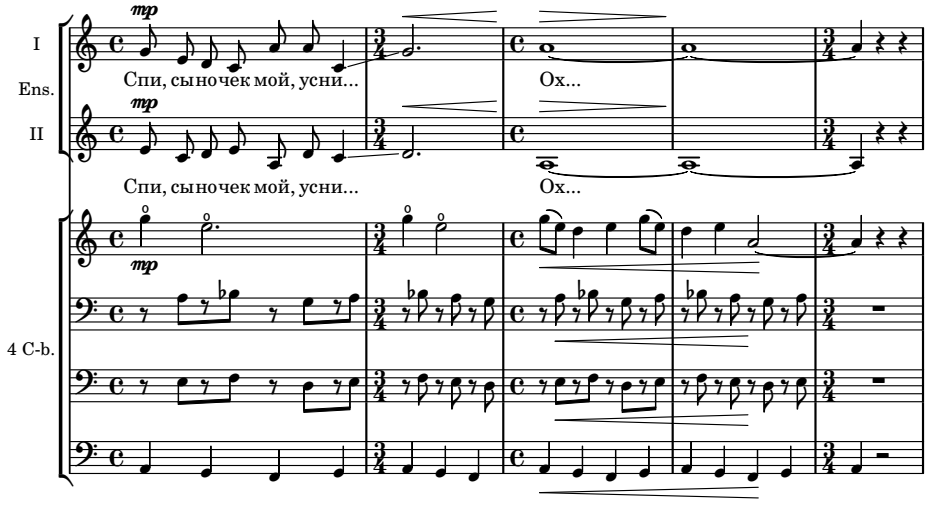


Вспомним в этой связи малосекундовый сдвиг из дорийского d в эолийско-миксолидийско-ионийский Es в №4 «Пузище» из цикла «Четыре русские народные песни для женского хора» Игоря Стравинского. Полиладовость в «Пузище» представлена тремя ладовыми оттенками Es; во вступлении из сюиты «Плачи» — ионийско-миксолидийским Fis.

В партиях народных голосов полиладовость — результат стремления сохранить диатонику в мелодических голосах в условиях мелодической двенадцатиступенности:

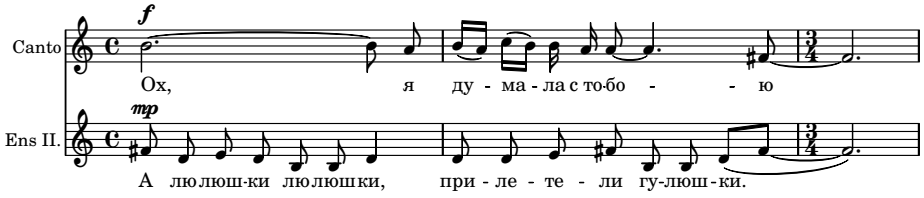
- так, пентатоника вокальных голосов (ее звукоряд *a, c, d, e, g*) дополнена глиссандо и фригийским *a* (модальные обороты со звуком *b* у II контрабаса: такты 14–16 партитуры, написанной in C, ср. с примером 2);

2 «Спи, сыночек», т. 12–16

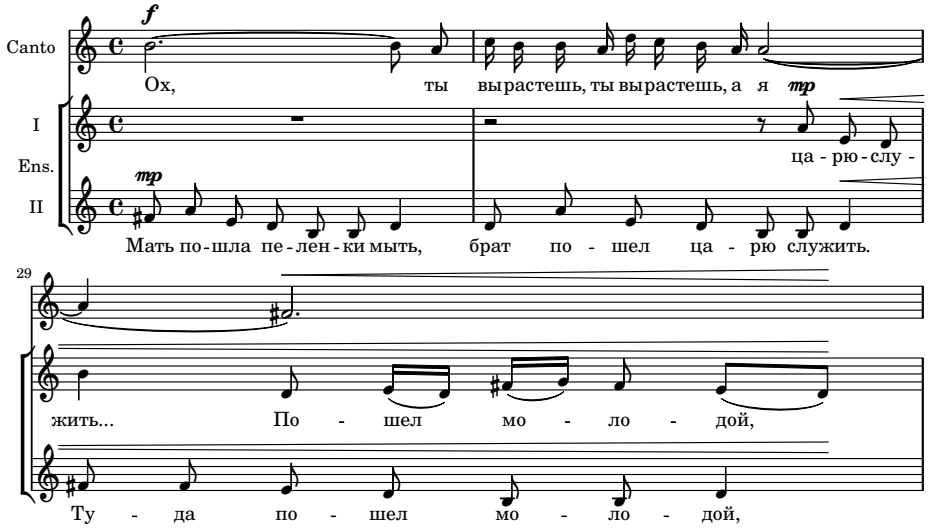


- фригийский от звука *h* суммарно образуется наложением разных фрагментов звукорядов: тетрахорд и пентахорд с фригийским модализмом со звуком *c* в партии солистки (примеры 3, 4; их звукоряды *fis, a h, c / fis, a, h, c, d*), пентатоника в объеме септимы в партии альта на слова «Мать пошла пеленки мыть», гексахорд в сексте на слова «царю служить... Пошел молодой» с добавлением двух звуков, *e* и *g* (*d, e, fis, g, a, h).*

3 «Спи, сыночек», т. 17–19



4 «Спи, сыночек», т. 27–29



- к эолийскому гексахорду в народных голосах (*c, d, es, f, g, b*) присоединяется дорийский от *c* в инструментальном пласте (модализмы со звуком *a* даны в партиях III и IV контрабасов; такты 32–34 партитуры, ср. с примером 5).
- наконец, в конце первой части ионийский вокального ансамбля сменяет глубокий эолийский *b* (см. модализмы со звуком *as* в партии контрабасов с 36 такта партитуры и до конца части; пример 6).

5 «Спи, сыночек», т. 32–34

Canto: Спи, сы-но-чек до-ро-гой! До-ро-гой Ох! Ты ме-ня

I Ens.: - ю-ся... О-ко-ло при-гре - ю - ся! Ох!

II: Спи, сы-но-чек до-ро-гой! До-ро-гой Ох! Ты ме-ня

4 C-b.

6 «Спи, сыночек», т. 35–42

Canto: од - ну ос - та - вил, од - ну ос - та-вил, Не брось

I Ens.: Ты ба-тюш-ку не ви-дал, слов ба-тюш-ки не слы-хал.

II: од-ну ос - та - вил, од - ну ос - та - вил, Спи,

39 mp мене... Ох... хоть сей - час...

mp Сладкий сон те-бя возьми

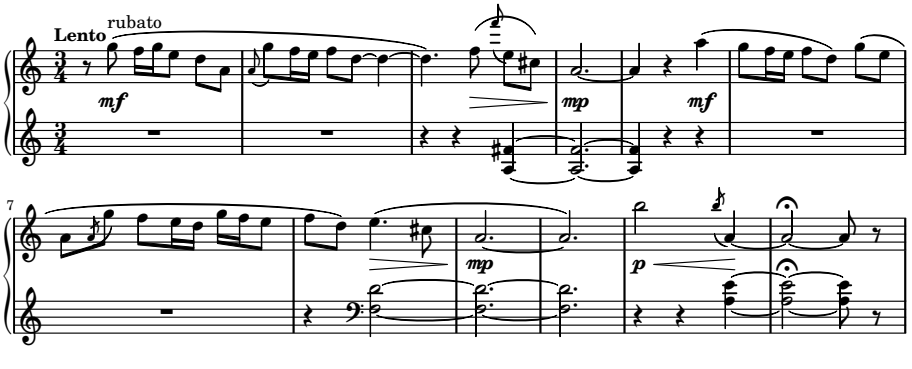
mp сы-ночек мой, усни.

Исходя из этого краткого обзора (который будет продолжен в следующем разделе), можно заметить некоторые особенности работы композитора с полиладовостью. Так, мозаика «фрагментов звукорядов», настраивающих на некую систему модальности (традиция Игоря Стравинского, Белы Бартока, отчасти Джона Кейджа), их параллелизм, наложение, замена или вытеснение одного другим как бы «толкуют», «перетолковывают» ладовые формулы в реконструирующем многоликом развертывании (аналогично тому, как пословица «Нет худа без добра» разворачивается в сказку «За скалочку гусочку»). Общая модальная модуляция первой части с ее малосекундовым сдвигом из пентатоники и фригийского от звука *a* в эолийский *b* вновь (по аналогии со вступлением) очерчивает зону хроматического пространства мелодической двенадцатиступенности.

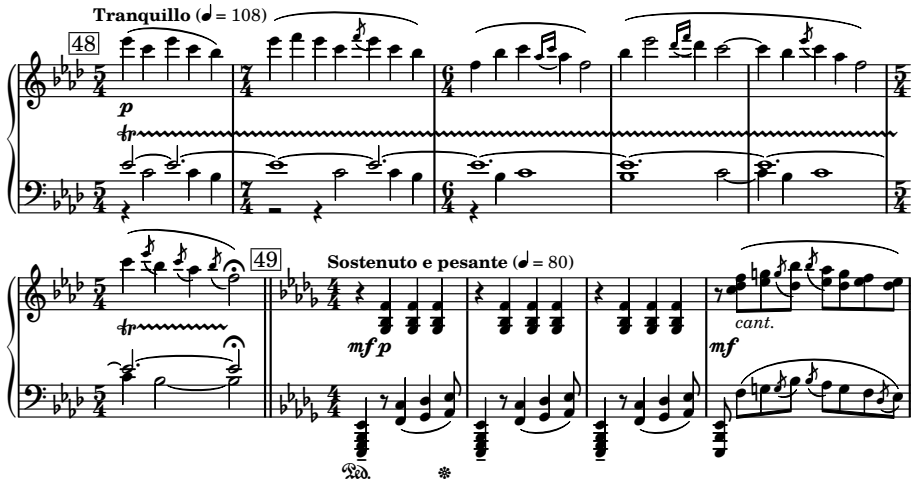
Согласно Вардану Айрапетяну, в результате герменевтического правила замены толкуемого слова значением (главного правила филологической герменевтики) «распознается произвол толкователя» [2, *161*]. В области музыки «толкуемым словом» становятся фрагменты звукорядов (к примеру, трехзвучные попевки в партии контрабасов, как в примере 5); «произволом толкователя» — импровизационная свобода ладовой комбинаторики, техника полилидовости с ее принципом подвижности в производстве новых интонационных смыслов.

О структуре мелодии. К проблеме мини-цикла. Интересно сопоставить мелодию третьей части «Мне почуялось, послышалось» (пример 7) с мелодией «Вешних хороводов» из «Весны священной» Игоря Стравинского (пример 8). Обе начинаются с вершины-источника, что создает в мелодии из цикла «Плачи» настроение тоски, свойственное всей части. Обе вершины — септимы в отношении к основному тону (для исходного соло «Вешних хороводов» им является звук *f;* для мелодии «Мне почуялось, послышалось» — звук *a*). Пронзительная лейтинтонация септимы играет в «Плачах» важную роль, функционируя как своего рода арка, аллюзия (вспомним септимы пентатонных оборотов в партии первого контрабаса из первой части, или фригийского *f* в партии солистки: см. примеры 2 и 6).

7 «Мне почуялось, послышалось», т. 1–12



8 И. Ф. Стравинский. «Весна священная». «Вешние хороводы», т. 1–10 (клавир)



В мелодии из «Вешних хороводов» (соло piccolo и бас кларнетов) можно услышать переменно-составной лад, пентатонику (*f, as, b, c, es*) в сочетании с эолийским гексахордом от звука *f* (*f, as, b, c, des, es*); при этом звуки пентатоники органично входят в последующую ладовую структуру, становясь как бы ее фрагментом (традиция Клода Дебюсси). В мелодии фортепианного вступления «Мне почуялось, послышалось» переменно-составной лад от звука *a* включает, по меньшей мере, четыре составляющих: диатонический пентахорд в септиме (*a, d, e, f, g*), миксолидийский гексахорд в септиме с модальным звуком *g* (*a, cis, d, e, fis, g*), ионийско-эолийский лад (*a, h, cis, d, e, f, g*) и элемент хроматики (одновременно взятые звуки *f-fis*).

Однако функция форшлагов различна. У Стравинского форшлаг в условиях нерегулярного акцентного типа ритмики создает дополнительный акцент в сложных переменных размерах: 5/4 (2+3), 7/4 (4+3), 6/4 (3+3). У Воробьева размер рассматриваемого фрагмента традиционно трехдольный; форшлаги с септимой и ноной (восходящие и нисходящие на первую и третью доли такта) «работают» скорее на гармонию, усложняя вертикаль (по принципу сложной диссонирующей тоники с побочными тонами или техники диссонантной диатоники). Что касается партии народных голосов части «Мне почуялось, послышалось», нетрудно заметить тот же нисходящий от вершины переменно-составной гексахорд в септиме от звука *a* двух видов:

1) эолийский (его звукоряд включает звуки *a, c, d, e, f, g*);
2) ионийско-эолийский (звуки *a, cis, d, e, f, g*) (пример 9).

9 «Мне почуялось, послышалось», т. 12–18

Canto
Ой, дак мне по-чу - я - лось...
I
Ens.
По - слы - ша - лось...
II
Мне по - чу - я - лось, по - слы - ша - лось... Ой...

Ладовая экспрессия плача четвертой части «Буйные ветры» достигается благодаря использованию ряда приемов: многочисленные мелодические «разрывы» из нисходящих и восходящих скачков, частое использование глиссандо, звучность уменьшенной октавы (*h–b*), сочетание диатоники (с мобильными ступенями) с элементами микрохроматики (прием «обрыва» в партии солистки).

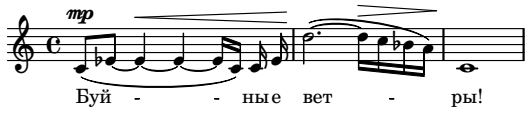
На протяжении этой части композитор постепенно увеличивает диапазон в партии солистки до квартдецимы (*g* малой октавы — *f* второй октавы). Варьирование амбитуса в партиях солистки и народных голосов — септима, нона, децима, ундецима — становится одним из средств роста ладового напряжения. Главным опорным тоном четвертой части сначала является звук *g*. Таков переменно-составной (по аналогии с третьей частью) эолийско-миксолидийский гексахорд первой строфы (его звукоряд *g, a, b, c, d, f* / *g, a, h, c, d, f*) с общим модальным звуком *f* и мобильной ступенью (*b–h*); его реальный диапазон — децима (*h–d*) (пример 10; ср. с примером 9).

10 «Буйные ветры», т. 8–12

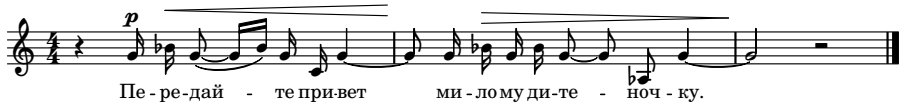
ди-тят - ко! У - хо - дишь в большо-е го - - рюш - ко

Вторая строфа содержит два фрагмента звукоряда с четырьмя общими звуками *b–c–d–es* (своего рода «мост»): дорийский пентахорд в ноне от звука *c* (*c, es, a, b, d*^{2} в примере 11), поддержанный тематической гармонией (образованной, как известно, вертикализацией горизонтали), и фригийский гексахорд от звука *g* (приведем его звукоряд в редукции *g, as, b, c, d, es*; пример 12); ладовая экспрессия последнего усилена амбитусом в объеме ноны (*as–b*) и подчеркиванием фригийского модализма двойной (нисходяще-восходящей) лейтинтонацией септимы (*g–as–g*).

11 «Буйные ветры», т. 19–21

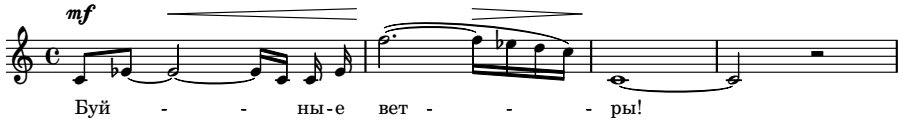


12 «Буйные ветры», т. 22–24

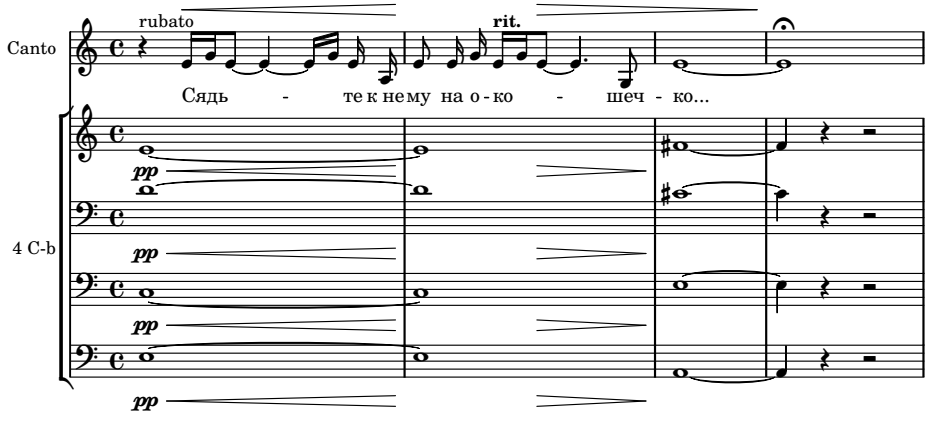


В третьей строфе тетрахорд в объеме ундецимы (*c, es, d*², *f*² в примере 13) сменяется фрагментом-аллюзией из третьей части — эолийско-миксолидийским гексахордом от звука *a* с модальной септимой (*a, e, g* в партиях народных голосов; но *a, c (cis), d, e, fis* в партии контрабасов; пример 14).

13 «Буйные ветры», т. 25–28

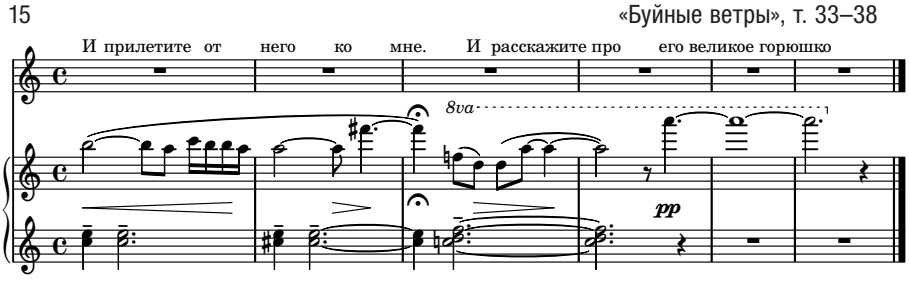


14 «Буйные ветры», т. 29–32



В краткой четвертой строфе дана речитация солистки на слова «И прилетите от него ко мне. И расскажите про его великое горюшко» (пример 15). Мелодически в партии фортепиано закрепляется эолийско-ионийский гексахорд от звука *a* (*a, c* (*cis*), *d, e, fis (f)*) (заметим: звук *a* в качестве педали уже звучал в т. 2–10 четвертой части). Большесекундовый *восходящий* сдвиг в третьей/четвертой строфах как результат модальной

модуляции — из эолийско-фригийского гексахорда (от звука *g*) в эолийско-ионийский гексахорд (от звука *a*, исходного тона третьей части, который здесь, в четвертой части, означает «прорыв в мечту»: «Героиня мечтами уносится к своему сыну»[12]) — объединяет трагические по смыслу третью и четвертую части в мини-цикл. Одновременно образуются структурно-интонационные арки с предыдущими частями цикла (ср. эолийско-миксолидийско-ионийские фрагменты звукорядов третьей части, миксолидийско-фригийско-дорийско-эолийские — в первой).



Существенно и то, что связь с традицией свадебных плачей свидетельствует о тематическом объединении второй, третьей и четвертой частей в мини-цикл.

Описанная выше модальная модуляция четвертой части вновь указывает на традиции ладовой драматургии Игоря Стравинского. Так, в «Вешних хороводах» происходит большесекундовый *нисходящий* сдвиг из эолийского гексахорда от *f* в эолийско-миксолидийский *es* (раздел Sostenuto e pesante с т. 7 партитуры, ср. с примером 8); весенний миксолидийский идет с т. 10 (звуки его у соло гобоя и фагота *f–g–b–as–g–f–des–es*). При этом в исходном шеститакте флейтовая педаль-трель на звуках *es–f* — основных тонах этой модуляции — поддерживает глубоко органичный, таинственный и вместе с тем трагический характер модального преображения, который к концу части хороводов усилен призрачно-хрупким эолийским *g* (звук, который впервые появляется как раз в миксолидийском «фрагменте», а здесь, в конце, на мгновение становится основным тоном).

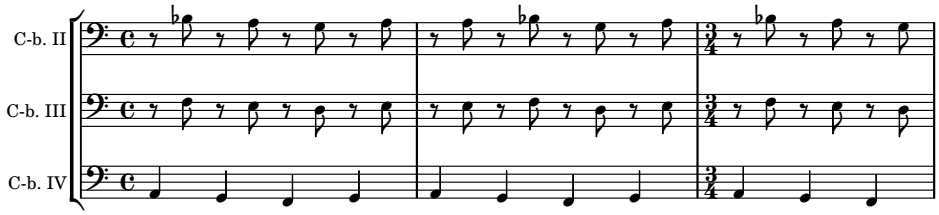
Трактовка полифонии. Возвращаясь к «Плачам», заметим: во всех частях цикла сосуществуют два полифонических пласта, вокальный (фольклорный ансамбль) и инструментальный (квартет контрабасов и фортепиано).

Партия контрабасов в первой части сюиты «Спи, сыночек» свидетельствует о расширяющемся влиянии минимализма (усложняющегося в процессе своего исторического развития). Контрапункт здесь складывается из однотактового остинато (паттерн в партии четвертого контрабаса) и двухтактного остинато (паттерн в партии второго контрабаса

[12] Воробьев И. С. Письмо Н. А. Петрусевой от 6 августа 2018 года (рукопись).

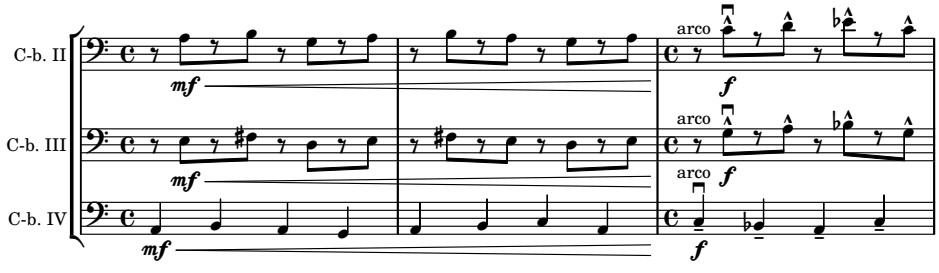
с дублировкой в чистую кварту третьим контрабасом; т. 6–15 партитуры; ср. с примером 16).

16 «Спи, сыночек», т. 7–9



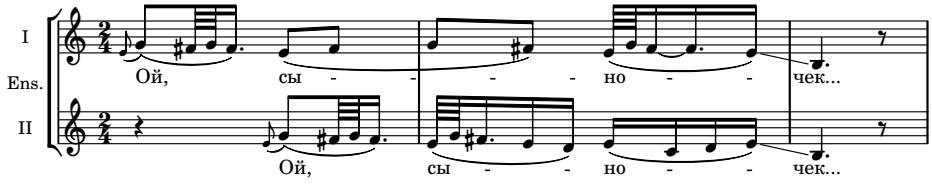
Можно наблюдать также, что в партиях второго, третьего и четвертого контрабасов композитор использует другую лейтинтонацию цикла — тетрахорды в объеме терции (олиготонные попевки, или «фрагменты звукорядов», по Джону Кейджу), объединяющие партии контрабасов; однако традиционная установка слуха на терцовую вертикаль тут же трансформируется имитацией в септиму и нону (между четвертым и вторым контрабасами) и свободной пермутацией звуков в имитации, в результате чего вновь появляются диссонансы (с третьей доли в партии четвертого и второго контрабасов в примере 17).

17 «Спи, сыночек», т. 29–31



В пятой части «Ой, уж ты родимый» квазиимитационный эффект в унисон в партиях народных голосов (пример 18) подчеркивает хроматизм звуков *fis–g* (по принципу техники диссонантной диатоники).

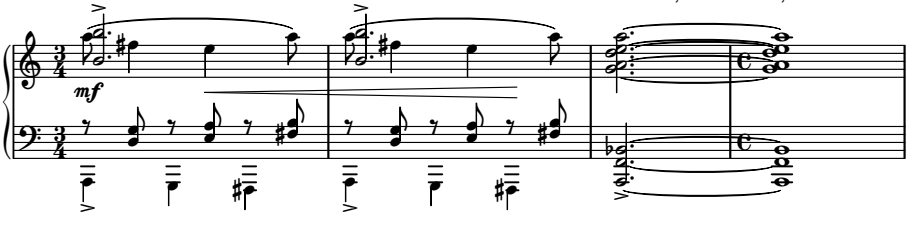
18 «Ой, уж ты родимый», т. 5–7



Тип фактуры, образующийся между всеми партиями сюиты, — «полифония полифоний» (термин Пьера Булеза; см. об этом: [9, *239–240*]) как сочетание двух пластов, вокальной подголосочной полифонии и инструментального пласта, либо гетерофонного (дублируемых паттернов контрабасов или фортепиано, как в примере 19), либо квазиимитационного (с пермутацией звуков).

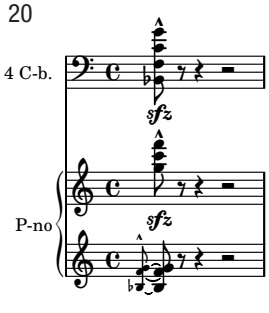
О вертикали. Приведем несколько примеров с краткими комментариями. Так, в первой части «Спи, сыночек» в партии фортепиано квартаккорды соседствуют с параллельными квартами и тематической гармонией (см. семизвучный квартаккорд *e–a–d–g–c–f–b* в примере 19).

19 «Спи, сыночек», т. 20–22

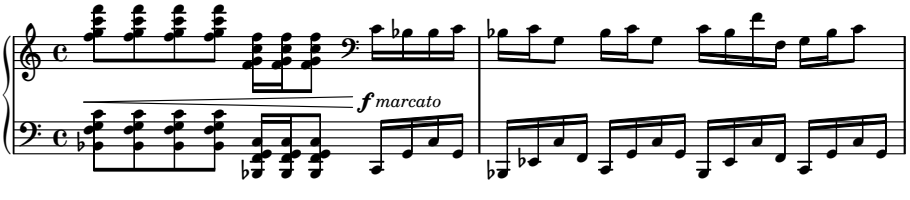


Во второй части «Да я первый поклон положу» композитор применяет, в основном, *тематическую* гармонию с вертикализацией горизонтали, как в партиях контрабасов, так и в партии фортепиано. Таково созвучие в т. 1 (пример 20) — четырехзвучный квинтаккорд с дублировками (*b–f–c–g*), который используется как остинато (т. 1, 6, 7–17 партитуры), или как длительное арпеджио в разных его вариантах (к примеру, с добавлением звука *es*: *es–b–f–c* в примере 21).

20 «Да я первый поклон положу», т. 1



21 «Да я первый поклон положу», т. 17–18



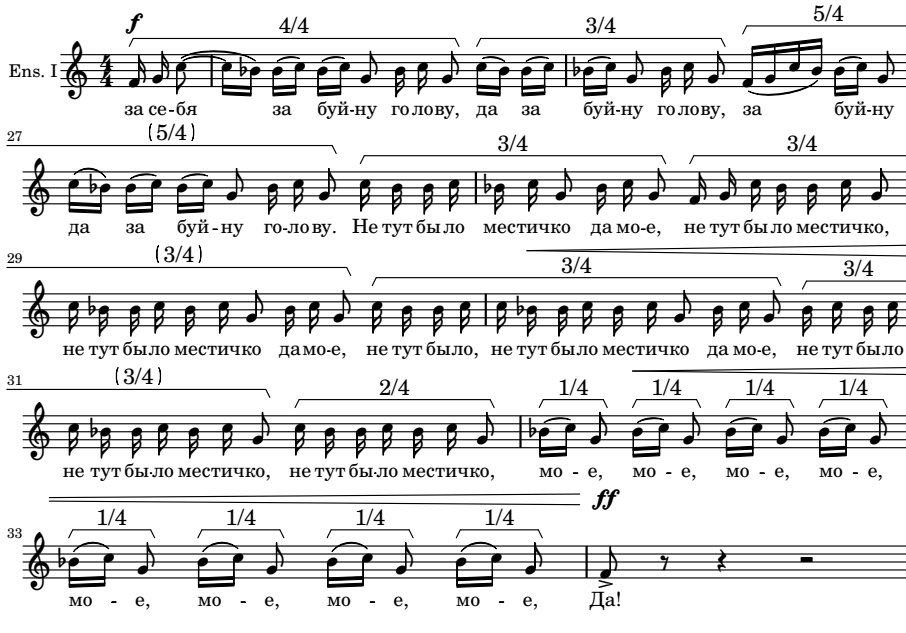
В фортепианном вступлении к третьей части «Мне почуялось, послышалось» терцовая вертикаль усложнена (согласно технике сложной тоники) свободным чередованием созвучий терцовой и квартовой структур (см. пример 7). Аналогично в других частях цикла. Так, в «Буйных ветрах» композитор, как и в первой части, применяет квартаккорды и квинтаккорды в партии контрабасов.

Другие композиционные техники. Еще одна особенность цикла «Плачей», которая заслуживает рассмотрения, — техника игры неравновеликих мотивов (вновь традиция Игоря Стравинского). Так, во второй части сюиты чередуются следующие мобильные паттерны (см. пример 22):

- на 4/4 («за себя, за буйну голову», «не тут было, не тут было, местичко, да, мое»);
- на 3/4 («да за буйну голову», «не тут было, местичко, да, мое», не тут было, не тут было, местичко»);
- на 5/4 («за буйну, да, за буйну голову», «не тут было, местичко, не тут было, местичко, да, мое»);
- на 2/4 («не тут было, местичко») с постепенным сокращением объема паттерна от 5/4 к 1/4;
- последний «не сокращаемый» паттерн на 1/4 повторяется восемь раз.

Череда паттернов основана на олиготонных (малообъемных) попевках: тетрахорд в квинте *(f-g-b-c)* и трихорд в кварте *(g-b-c)*.

22 «Да я первый поклон положу», т. 25–35



Как нам представляется, этого примера достаточно, чтобы показать диалектику стабильного и мобильного, которая проявляется в сочетании двух моментов: с одной стороны, тенденция к постепенному сокращению ячеек-паттернов от 5/4 к 1/4 (и далее — к одной восьмой на слове «Да!»), с другой — регулярно повторяемая ячейка (*b-c-g*), которая в качестве окончания имеется в каждом паттерне.

Модальная модуляция этой части основана на *нисходящем* большесекундовом сдвиге: эолийский пентахорд от звука *g* с модальным звуком *f* (его малообъемный звукоряд составляют звуки *f / g, a, b, c*) — миксолидийский гексахорд от звука *f* с модальным *es* (es / *f, g, a, b, c*).

* * *

В сюите «Плачи» Игорь Воробьев развивает традиции «новой фольклорной волны» советских времен (вторая половина пятидесятых — восьмидесятые годы), с присущем ей стремлением постичь традиционную народную музыку в подлинном виде. Для создания национального колорита представители новой фольклорной волны — Ю. М. Буцко, В. А. Гаврилин, Г. В. Свиридов, Н. Н. Сидельников, В. Тормис, Р. К. Щедрин и другие — сочетают песенную традицию (с ее приоритетом мелодичности и кантиленности) с речитативностью фольклорно-попевочного тематизма и одновременно интегрируют фольклор в европейские композиторские традиции. Поэтому наряду с цитированием народных мелодий Игорь Воробьев использует отдельные мелодические обороты, попевки, приемы народной песни в комбинации с авторским текстом[13].

В пяти частях сюиты подсознательная поэтика композитора опирается на традиционные для народного музицирования вариантно-строфические текстомузыкальные формы. Характерные аспекты русского народного мышления и синтаксиса — восприимчивость к импровизации, варьированный повтор, игра неравновеликих мотивов, олиготонные попевки (в партии контрабасов или во второй части в партии народных голосов), сочетание пентатоники, диатоники и глиссандирующей микрохроматики в партии солистки и в народных голосах, полиладовость, диссонантная диатоника, диалектика стабильного и мобильного — сосуществуют с современными композиторскими техниками (сложная тоника, полифония пластов, актуализированная в музыке композиторов-минималистов техника ритмических паттернов). В вертикали преобладают квартаккорды (первая, четвертая части), квинтаккорды (третья часть), усложнение терцовой вертикали (фортепианное вступление к третьей части), тематическая гармония (вторая, четвертая, пятая части) — традиции Игоря Стравинского и Белы Бартока, которые, согласно автору, оказали на него наибольшее влияние.

Основной проблемой *интерпретации* цикла «Плачи» становится баланс двух типов музыки, народной музыки и «опус-музыки» (этического

[13] О путях претворения фольклора см.: [6].

и эстетического «режимов искусства», по Жаку Рансьеру [11]). С одной стороны, установка на глубокую связь с этическими категориями: об архаических цивилизациях писал Пьер Булез, впервые услышав примеры африканской и дальневосточной азиатской музыки в записи: «Музыка здесь — способ быть в мире, она интегрируется в жизнь, будучи неразрывно с ней связанной; она — уже этическая, а не просто эстетическая категория» [3, *138*]. С другой, эстетическое созерцание в атмосфере концерта, где музыка становится объектом эстетического удовольствия, замкнутым циклом, «шедевром», лелеемым как в западной, так и в отечественной традиции в каждой своей особенности. Одним из решений композитора становится нехарактерное использование инструментального ансамбля: происходит замена характерной для народной музыки гремящей гетерофонии для однородных ударных ансамблей неоднородным ансамблем контрабасов и фортепиано. Другим решением стали рассмотренные выше нехарактерные для народного мышления малосекундовые сдвиги в модальных модуляциях как одно из проявлений мелодической двенадцатиступенности (см. вступление к первой части; модальную модуляцию из пентатоники и фригийского от звука *a* — в эолийский *b* в первой части; или из ионийско-эолийского *a* — в эолийский *b* в третьей части). Однако наряду с малосекундовыми (хроматическими) сдвигами в цикле присутствуют и большесекундовые (не нарушающие диатонику), как во второй и четвертой частях.

Значимым для Игоря Воробьева становится *социальный* ракурс, который позволяет автору глубоко исследовать феномен плача как метафоры русского быта и одновременно русской картины мира (традиции Дмитрия Шостаковича, Родиона Щедрина, Эдисона Денисова). По словам автора, «Плачевая культура – одна из самых развитых в русской фольклорной традиции. Люди плачут и от великой радости, и от великого горя. Плач сопровождает человека от колыбели до могилы, словно создавая музыкальное сопровождение жизненного пути»[14]. И если прошлое, согласно Мартину Хайдеггеру, «есть судьба, реализованная в (коллективной) истории народа...» (цит. по: [5, *369*]), то свойство памяти — возвышать ушедшее[15]. Жанр плача, отвечая на вызов истории многочисленных войн, социальных и личностных бед, становится памятником катастроф, затрагивающих каждое новое поколение, судьбу каждого человека.

[14] Воробьев И. С. Письмо авторам статьи от 22 апреля 2018 года (рукопись).

[15] Ср.: «Однако с годами прошлое к нам лишь приближается. Не удивляйтесь — ведь об античности мы сейчас знаем несравненно больше, чем столетие назад» [12].

Использованная литература

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. *Айрапетян В.* Русские толкования. М.: Языки русской культуры, 2000. 208 с.
3. *Булез П.* Соната «Чего ты хочешь от меня?» // П. Булез. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Логос-Альтера, Ecce homo, 2004. С. 135–150.
4. *Воробьев И.*, *Синайская А.* Композиторы русского авангарда. СПб.: Композитор, 2007. 158 с.
5. *Гумбрехт Х. У.* В 1926: На острие времени / пер. с англ. Е. Канищевой. М.: Новое литературное обозрение. 2005. 568 с.
6. *Земцовский И.* Фольклор и композитор. Л.: Советский композитор, 1978. 174 с.
7. Народное музыкальное творчество: учебник / Е. Е. Васильева, Н. Ю. Данченкова, Е. А. Дорохова [и др.]; отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.
8. Народное музыкальное творчество: хрестоматия со звуковым приложением (2-е издание) / Е. А. Дорохова, А. Ю. Кастров [и др.]; отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2008. 334 с.
9. *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь: Реал, 2002. 350 с.
10. *Петрусева Н. А.* «Двенадцать хоров» Александра Изосимова // Мариинский театр. 2018. № 1–2. С. 17.
11. *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. 2007. 264 с.
12. *Турнье М.* Лесной царь / пер. с фр. [Электронный ресурс]. URL: http://modernlib.net/books/turne_mishel/lesnoy_car/read (дата обращения: 23.07.2018).
13. *Филиппов С. М.* Феноменология и герменевтика искусства (музыка — сознание — время). Пермь: ПРИПИТ, 2005. 296 с.
14. *Холопов Ю.* Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 288 с.
15. *Чередниченко Т. В.* Музыка в истории культуры: в 2 т. М.: Аллегро-Пресс, 1994. 429 с.
16. *Чистов К. В.* «Причитанья северного края, собранные Е. В. Барсовым» в истории мировой культуры // Причитанья северного края, собранные Е. В. Барсовым. Т. I. Похоронные причитания. СПб.: Наука, 1997. С. 400–495. (Литературные памятники).