

Тамара Егорова,
(Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова)

Научный руководитель:
Н. П. Хилько, кандидат искусствоведения, доцент

**К ВОПРОСУ О ТЕХНИКЕ КОНТРОЛИРУЕМОЙ АЛЕАТОРИКИ
В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРИСА ВАСКСА
(НА ПРИМЕРЕ «CANTABILE» И «MUSICA DOLOROSA»
ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА)**

Творчество латвийского композитора Петериса Васкса (р. 1946) представляет собой органичный сплав академической традиции и народной музыки. Начав свой композиторский путь в конце 1960-х годов, Васкс испытал сильное влияние представителей польской школы. Несомненно, что творчество Кшиштофа Пендерецкого (1933–2020), Генриха Гурецкого (1933–2010), их поиски и находки в области композиторских техник, столь актуальные в то время, стали важной частью в формировании индивидуального стиля латвийского композитора. Особую роль в этом процессе сыграл Витольд Лютославский (1913–1994). Разработанная польским мэтром техника «ограниченной алеаторики», открытия в области драматургии были взяты Васксом на вооружение, но переосмыслены с точки зрения собственных эстетических позиций и художественных задач.

Проблема технологических поисков, освоения современных техник письма в начале творческого пути постепенно сменяется более глубоким вопросом о содержательной стороне приемов и средств выразительности. По словам П. Васкса, наиболее важным для него становится «не КАК, а ЧТО композитор хочет сказать своими звуками» [4, с. 325]. Стремление непременно сказать что-то новое уступает место воспеванию в музыке прекрасного.

Образы прекрасного для Васкса неразрывно связаны с родной страной, её природой и народом. Традиции национальной латвийской культуры становятся одной из основ его творчества. Благодаря народному компоненту, претворенному с помощью современных композиторских техник, творчество Васкса представляет яркий пример органичного взаимодействия национальных традиций и звуковых эталонов авангарда.

Прежде, чем выявить новаторские черты в подходе Васкса, обозначим некоторые особенности алеаторической техники Лютославского.

Применение нового способа организации музыкальной ткани польский композитор видел исключительно в плане подчинения их художественному замыслу сочинения. По идее Лютославского, техника ограниченной алеаторики служит поиску новых выразительных средств в области ритма и гармонии, обогащая звучание произведения. Введение элемента случайности не должно было отражаться на форме сочинения, кардинально менять итоговый художественный результат. И то, что слушателю кажется случайным, на деле оказывается досконально просчитанным и детально прописанным в партитуре.

Новая композиционная техника потребовала иного подхода к тематической организации. На первый план выходит особый, красочный, тип звучности, «складывающийся путем наложения разнообразных линий, каждая из которых отличается своим тембровым, мелодико-ритмическим, гармоническим обликом» [3, с. 57]. Сам Лютославский называл такой род тематизма «звуковым образом» [3, с. 57], не отказываясь при этом от традиционной «мотивности».

Тем не менее, даже при обращении к ограниченной алеаторике неминуемо столкновение с большим количеством трудностей, не всегда адаптируемых под конкретный художественный замысел. Особого внимания требуют способы преодоления статичного характера такой музыки и сохранение композитором контроля над итоговым результатом.

Решение обозначенных проблем было найдено Лютославским в расширении функций ограниченной алеаторики. Данный композиционный принцип осмысливается как важный элемент драматургии целого, фундаментом которой становится противостояние статичного и действенного начал. Статический тип, характеризующийся «повествовательно-экспозиционным» характером музыки, акцентом на сонорно-колористический эффект, связан преимущественно с алеаторическими разделами формы. Действенное начало воплощают метрически организованные части произведения. Кульминационная фаза в драматургическом развитии, таким образом, представляет открытое столкновение двух противостоящих сил «развития и инертности, “косности”» [2, с. 212].

Одной из главных особенностей использования алеаторической техники в произведениях Вакса является вокальная природа взятого за основу тематизма. В целом у композитора можно выделить два основных типа музыкального материала. Один из них – рельефный тематизм песенной природы, связанный с мелодикой широкого дыхания, свободным полифоническим развитием. Такой материал нередко становится основным выразительным элементом музыкальной ткани, концентрирует в себе основную мысль сочинения.

Другой тип материала вырастает из краткого мотива, чаще всего вычлененного из основной темы произведения. Этот мотив может повторяться точно и с изменениями, превращаться в фон или постепенно выходить на передний план за счёт наращивания количества звуков и ритмического оформления. И тот, и другой типы существуют в условиях метрической системы.

Однако методы работы с вокальными по своей природе элементами в рамках алеаторической техники относятся к сфере инструментальной музыки. Для примера, рассмотрим раздел *Appassionato* (ц. 2) из «*Cantabile*» для струнного оркестра (1979). Его основой служит преобразованная главная

тема сочинения, которая видоизменена так, чтобы с ней можно было работать, применяя средства комбинаторики.

Пример 1

а)

Начальный вариант темы



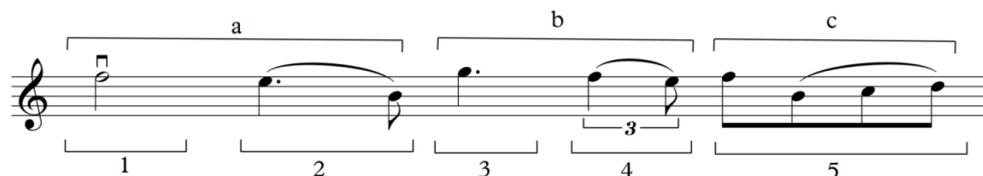
б)

Исходный тематический материал раздела *appassionato* (ц.2)



Можно выделить три основных элемента, обозначенных на *схеме 1* буквами, каждый из которых особым образом ритмически организован (цифровые обозначения).

Схема 1



Изменения происходят на двух уровнях: интонационном и ритмическом. Меняется не только звуковая последовательность, но и последовательность ритмоэлементов. Так в начале раздела *Appassionato* в партии вторых скрипок тема представлена в исходном варианте и трех производных версиях.

Пример 2

Интонационно и ритмически (с незначительными изменениями) музыкальный материал организован следующим образом:

Исходный вариант	a (1, 2) – b (3, 4) – c (5)
Первая версия	a (2, 1) – b (3, 4) – RIc (5)
Вторая версия	Ra (1, 2) – c (5) – Rb (4, 3)
Третья версия	Ra (2, 1) – b (3, 4) – RIc (5)

Те же приемы работы можно встретить и в другом алеаторическом фрагменте «Cantabile» (Appassionato molto ц. 7), а также в последующих сочинениях, например, в «Musica dolorosa» (Molto espressivo ц. 17).

Раздел Appassionato (ц. 2) выстроен по принципу восходящей, а затем ниспадающей музыкальной волны. Он следует вектору развития, заданному в начале произведения. Движение к местной кульминации осуществляется за счет постепенного подключения голосов к единому звуковому пласту. Пиковая фаза достигается, когда весь оркестр, разделенный на 15 голосов, симультанно озвучивает различные варианты темы. Композитор акцентирует внимание исполнителей на необходимости избегать синхронного вступления. Таким образом, оркестр, объединенный одной музыкальной мыслью, излагает ее в десятках различных версий. На первый план выходит сонорно-колористический эффект, который рождает алеаторическая техника. Смысловое наполнение, целостность темы уступает место красоте и видимой непредсказуемости звуковых сочетаний.

После кульминационной точки начинается обратное движение: постепенное отключение голосов, динамическое затухание, замедление. Из темы, утратившей напевность, широту, целостность, в ц. 3 вычленяется секундовый мотив, который станет интонационным фундаментом дальнейшего развития. Алеаторическое appassionato в таком случае представляется как зона *перехода* от песенного тематизма к материалу – «фону».

Большое значение ограниченная алеаторика приобретает в предкульминационной зоне развития и генеральной кульминации. Однако и здесь Васкс сохраняет заложенную с самого начала преобразующую,

переходную функцию. Здесь нет конфликтного противостояния алеаторической ткани и метрически организованной музыки. Противодействие скорее связано с разнонаправленностью двух типов тематического материала, чей облик определяется содержанием и внутренним смыслом, которому композитор отводит главенствующее положение.

Художественная идея, заложенная в «Cantabile», связана с воспеванием кантиленности. Композитор любит свободным течением лиричной песенной темы. Плавной вокальной мелодии противопоставлен статичный материал, основанный на повторении одного мотива из двух нот.

Если рассмотренный выше раздел *Appassionato* (ц. 2) представлял постепенное «развоплощение» темы, то в процессе движения к генеральной кульминации реализуется обратный принцип её формирования. В каждом голосе пласта звучащий материал постепенно разрастается и ритмически оформляется. В динамизированной репризе (ц. 6) тема возвращается к своему первоначальному мелодическому облику в исходном фактурном решении.

Кульминация «Cantabile» (ц. 7) – торжество песенного, вокального начала. Главная тема безраздельно захватывает музыкальную ткань, все 16 голосов. Оркестр превращается в «хор», где каждый инструмент «пропевает» свою мелодию.

Примечательно, что в «Cantabile» Васкс применяет алеаторическую технику как средство дальнейшего развития связанных с главной темой и полифонически организованных частей формы. Независимость голосов друг от друга и присутствие тематического материала в каждом из них напоминают прием стретты, а отсутствие метрической организации позволяет многократно увеличить количество линий в ней. С другой стороны, в обоих случаях применения алеаторики в «Cantabile» закономерным становится утрата целостности тематического материала, его свободного развития. На первый план выходит качество звучания, его красочность.

«Musica dolorosa» для струнного оркестра (1983), самый трагичный опус П. Вакса. Сочинение вобрало в себя различные жанры и исторически сложившиеся комплексы музыкально-выразительных средств, выражающие скорбь, всеобъемлющую печаль. Корни напевной, лиричной главной темы (интонационного источника сочинения) можно обнаружить как в национальном фольклоре, так в церковной музыке. Совсем иначе, сурово и мрачно, звучат разделы в духе сарабанды. Их скупая мелодика, сопровождаемая неизменным четким ритмом шага, построена на постоянно возвращающемся четырехзвучном мотиве «креста». Ответом траурному шествию становится надрывная тема-плач в хоральном изложении.

К алеаторической технике композитор прибегает только в предкульминационной и кульминационной зоне развития, что подчеркивает ее особый смысл и драматургическую значимость. Подход к вершине (ц. 17) построен на «развоплощении» первой темы, которая сначала превращается в 11-голосный аморфный пласт, распадающийся на отдельные голоса. Постепенно музыкальный материал утрачивает интонационную и смысловую целостность, уступая место открытой эмоциональности, сжимается до краткого нисходящего мотива малой секунды (интонационного ядра темы-сарабанды). После того, как исчезает ритмическая организация, остаются лишь все усиливающиеся плач и стенания.

Собирающим фактором служит непреклонный жесткий ритм шага второй темы, синхронизирующий всю музыкальную вертикаль (ц. 18). Но после трех кульминационных аккордов (ц. 19) утрачивается последний стабилизирующий музыкальную ткань материал. Единая вертикаль вновь обращается в пласт, в основе которого на этот раз лежит одна ритмическая последовательность, скандирующая звук *e*. За счет метрической рассинхронизации, материал быстро утрачивает свои качества, «рассыпается» и исчезает (ц. 20).

В кульминации «Musica dolorosa» посредством алеаторической техники композитор даёт выход чистым эмоциям, не опосредованным тематическим материалом.

Как и в музыке В. Лютославского, в произведениях П. Вакса значение техники контролируемой алеаторики выходит за рамки чисто сонорно-колористической функции. Ей отводится важная роль в процессе формообразования и драматургического развития.

Однако значение и функции алеаторической техники несколько отличные от тех, какими ее наделяет Лютославский. В трактовке Вакса нет такой устойчивой связи «алеаторика – статика» и ее противостояния действенному началу метрической музыки. Скорее присутствует оппозиция на уровне тематического материала мелодически рельефного типа, обусловленного вокальной природой, и типа фактурного, колористического. Алеаторические разделы формы выполняют функцию трансформации, переосмысления тематического материала. Все больше значения в процессе преобразования приобретает сонорность, красочность звучания.

Таким образом, в музыке латышского композитора алеаторика трактуется скорее не как статика, а как *процесс* угасания с последующей остановкой развития, переход от действенного начала к статике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буцко Ю. Витольд Лютославский. Заметки о технике инструментальной композиции // Советская музыка. Вып. 8. – М.: Советский композитор, 1972. – С. 111–119.
2. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки о развитии симфонической музыки в Польше XX века. – М.: Советский композитор, 1990. – 332 с.
3. Раппопорт Л. Витольд Лютославский. – М.: Музыка, 1976. – 136 с.

4. Ручкина Н. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века // Обсерватория культуры. Вып. 3. – М.: Издательство «Пашков дом» Российская государственная библиотека, 2017. – С. 322–329.

5. Хасанова Н. Интервью с композитором Петерисом Ваксом (Латвия) // Musiqi Dunyasi. – 2007. – №3–4/33 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=856 (дата обращения: 15.04.2020).

6. Kudiņš J. The tendency of neoromanticism in the stylistic development of Latvian symphonic music in the last third of the 20th century: a summary of the Doctoral work. – Riga: Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2008. – 41 p.