

«Русские сезоны» Леонида Десятникова: defining Russia musically¹

Название. Тема

Цикл «Русские сезоны» (2000) для женского голоса, скрипки и струнного оркестра написан по заказу Гидона Кремера (для него и его оркестра «Кремерата Балтика») — постоянного исполнителя музыки Десятникова и его пропагандиста на Западе². Название (предложенное Кремером, но типично десятниковское³) топорщится пучком смыслов, указывая на некоторые (самые очевидные) из многих музыкальных языков, сплав которых стал языком «Русских сезонов».

Двумя годами ранее Кремер заказал Десятникову транскрипцию для струнного оркестра «Cuatro estaciones porteñas» («Времена года в Буэнос-Айресе») Астора Пьяццоллы — для проекта «8 Seasons»⁴, где (по выражению Петра Поспелова) «ревизованные революционной интерпретацией “Кремераты Балтики”» «Le Quattro Stagioni»⁵ Вивальди играют в очередь с сезонами Пьяццоллы. Этот проект стал прямым предшественником «Русских сезонов», ссылающихся на концерты Вивальди и составом (концерирующая скрипка, струнный оркестр) и структурой (четыре субцикла по три части).

В русской музыкальной традиции «Русские сезоны» встают в пару к «Временам года» Чайковского.

Тематическое значение имеет и отсылка к «Русским сезонам» Дя-

гилева, которая, в свою очередь, тянет за собой следующую тему, неизбежную в любом крупном сочинении Десятникова: Стравинский — один из главных его героев и постоянная модель композитора, как в музыкальных, так и в вербальных его высказываниях.

В середине 1980-х Десятников (на сегодня автор уже четырех опер) работал над оперным проектом об антрепризе Дягилева, в котором на сцену должны были выйти Дягилев, Бенуа и Стравинский. Опера, наполовину написанная в клавише, предназначалась для театра марионеток Резо Габриадзе. Проект остался незавершенным. Фрагмент из оперы вошел в № 11 («Масленая»)⁶.

Прямое значение заголовка — русский фольклорный календарный год — не менее важно. В основе цикла — аутентичный фольклор: подлинные записи и расшифровки песен из сборника Елены Разумовской «Традиционная музыка русского Поозерья» [3].

Названия частей указывают на жанр исходной песни (иногда нескольких), ее время и функцию в календаре или обряде:

Весна

1. Христовская
2. Качульная
3. Ягорьевская

Лето

4. Плач с кукушкой
5. Духовская
6. Толотная

Осень

7. Постовая
8. Вбсенная
9. Свадебская

Зима

10. Святошная
11. Масленая
12. Последняя

Из нехитрой дешифровки названия цикла уже явствуют две тематические составляющие. Одна из них — это «defining Russia musically»⁷: каков состав воздуха русской культуры по состоянию на сегодня? Что такое «специфически русское», где его истоки? «И от чего мы больше далеки: от православья или эллинизма? к чему близки мы?». Европейское в русском, Orient-Occident, русские на Западе — русская музыка / культура как продукт извечных заимствований и смешений. В общем, «поиск национальной культурной идентичности». Другая — цикл жизни: смена времен года и возрастов человека.

¹ Фрагменты исследования, выполненного в рамках курса «История русской музыки XX века». Благодарю моего научного руководителя О.Б. Манулкину, которая была куратором этой работы.

² Цикл закончен 30 мая 2000 года, впервые исполнен 21 июня 2000 года в Tonhalle, Санкт-Галлен, Швейцария (камерный оркестр «Кремерата Балтика», дир. Андрей Борейко, солисты Гидон Кремер (скрипка) и Виктория Евтодьева (сопрано)), российская премьера состоялась в мае 2001 года.

³ Многие его названия, как кэрроловские слова-бумажники, имеют несколько смыслов, ср.: «Любовь и жизнь поэта», «Du côté de chez Swan», «Зима священная 1949 года».

⁴ «Восемь времен года» (англ.). Издан на лейбле Nonesuch в 1998 году.

⁵ В работе используется итальянское название концертов Вивальди (а не более привычное русское «Времена года»), т.к. в этом случае важна переключка — Сезоны/Stagioni.

⁶ Далее для ясности изложения даются только названия частей.

⁷ Название труда Ричарда Тарускина, включающего очерки о русской музыке от Глинки и Львова до Шостаковича и Шнитке (*Taruskin R. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays.* — Princeton University Press, Princeton and Oxford, 1997).

«Русские сезоны» и ...

Попробуем обозначить стилиевые прообразы, аллюзии, «персонажей» «Русских сезонов» — культурный континуум, который они стягивают на себя, и связи внутри него.

... барокко

Явных отсылок к барокко несколько, и во всех случаях, как увидим, «русское» демонстрирует свою неотчуждаемость от «барочного».

Прежде всего, это состав и структурные принципы барочного сольного концерта⁸: струнная диспозиция (отношения *violino principale / concerto*: принцип концертирования, ритуральная форма) и само звучание (фактура, штрихи).

Первая часть («Христовская») ближе всего к вивальдиевской модели. Солист и оркестр меняются местами в вопросо-ответной формуле; и хотя модель использована не впрямую, в чередовании сольных реплик и оркестровых ритуралей безошибочно узнается барочная концертность. Чередование *solo / ripieni* становится той точкой, в которой она смыкается со структурой фольклорного напева (запевала / хор). Здесь это связано с характерными сольными зачинами волочечных песен, одна из которых лежит в основе «Христовской».

Правда, с появлением голоса сольный концерт превращается в двойной. Примечательно, что отношения двух солистов выстраиваются тоже по моделям, характерным для барочного концерта:

- дуэт, принцип диалога («Духовская»)⁹;
- имитация или другой вид контрапункта («Качульная»);
- мелодия + орнаментальная фигурация («Постовая»);

— дублировка в терцию или сексту («Последняя»)¹⁰.

Еще одно общее звено — орнаментика; чаще всего это форшлагги (они изобилуют во всех частях). Форшлагги важны композитору — он сохраняет аутентичные и виртуозно подделывает там, где ему нужно (например, в «Христовской», «Ягорьевской»), если их нет. С одной стороны, форшлагги придают мелодии акцентность, насыщают ее энергетикой. С другой — это очередное стилистическое смешение: в них сливаются барочная мелизматика и специфическое фольклорное интонирование.

Форшлаггов «Христовской» нет в оригинальной песне, зато они в том же регистре повторяют «пение птиц» из «Весны» Вивальди. Сородичи вивальдиевских птичек — и «райские птицы» в концерте ангелов из «Постовой»: скрипка в поднебесье исходит тишайшими фиоритурами¹¹.

В первом такте «Духовской», где фольклор реагирует с барокко в высокопробный сплав, есть вокальный мелизм, в котором фольклорное вокальное глиссандо превратилось в барочный мордент. Сам мелизм направлен к следующей *соль*¹ (*quasi-glissando*), а лига поставлена от предыдущего *си*¹ (мордент + вокальный распев слога)¹² (пример 1).

Центральным пунктом разговора о «Русских сезонах» и барокко становится, естественно, «Духовская» — манифестация барочных истоков цикла и самого принципа *cross fertilization*¹³.

«Духовская» воспроизводит модель арии *Erbarme dich* из «Страстей по

Матфею» Баха, причем композитор берет все и сразу: си минор, струнные и *continuo*, полифоническое плетение внутри фактуры, дуэт голоса и скрипки соло, размер и ритм сицилианы. Это даже не работа по модели, а буквальная цитата «внешнего облика» арии, в который Десятников вливает русскую песню (об ее генеалогии речь пойдет дальше). Поводом для скреживания стало буквальное совпадение начала, результатом — лабиринт аллюзий, требующий множественности точек зрения¹⁴.

Со ссылкой на «Страсти» в десятидневский текст входит пассионная тематика. Сопряжение русского и европейского происходит на самом высоком уровне: ритуальном.

Христианский ритуал перемещается здесь с языческим. Обряды Духова дня полифункциональны, важная их часть — поминовение усопших; майскими венками украшали, помимо прочего, могилы.

Протестантские Пассионы «Духовской» сомкнутся в конце с православным отпеванием «Последней».

Есть арка к «Последней» и непосредственно в партитуре. Каданс инструментального ритураля в «Духовской» (мелодическое движение по ломаному уменьшенному септаккорду) рифмуется с этой же точкой формы в «Последней» (тоже ломаное трезвучие *gis-moll*). Причем сам септаккорд как бы не разрешен в *h-moll* — между ним и разрешением стоит знак дыхания. В качестве уменьшенного вводного он

Пример 1. «Духовская» (начало)



⁸ Когда жанр концерта только появился, некоторое время солировала исключительно скрипка.

⁹ Здесь дуэт происходит от конкретной модели — барочной арии.

¹⁰ В этом случае первична фактура «церковного хора».

¹¹ Мелизматика из концертов Вивальди пришла в «Русские сезоны», конечно же, вместе с блестящим саундом кремеровского оркестра в «Le Quattro Stagioni».

¹² Орнаментика «из барокко» преобладает, но есть и другие гибриды. В «Свадебской» рыдающие *glissandi* танго напоминает о тяжком стенании фольклорного причета из «Плача с кукушкой».

¹³ Перекрестного оплодотворения (англ.).

¹⁴ Заметим кстати, что объектами композиторского внимания становятся произведения-символы: если барочный концерт, то «Le Quattro Stagioni», если Бах, то «Erbarme dich» и т.д. Здесь важны несколько моментов:

— демократизм языка; обеспечена узнаваемость, а следовательно, воздействие. Это пресловутые несколько уровней считывания информации в постмодернизме: произведение становится равно докладным слушателям разной культурной вменяемости. Десятников всегда заботится о ясности восприятия, ведь игры с восприятием — это один из основных его композиторских инструментов.

— композитору нужна вся традиция целиком, включая культурный (и не очень) слой, выросший за несколько веков восприятия «Вивальди» или «Баха», ведь это почти вещественное выражение времени. В том числе, нужна и для того, чтобы иметь возможность этот слой снять.

— это шедевры, а следовательно, важен их высокий индекс цитирования; по той же причине в «Солярисе» камера исследует «Охотников на снегу», а не, допустим, замечательную, но не вершинную «Перепись в Вифлееме».

действителен в обеих тональностях — h-moll и gis-moll.

В зазеркальном пространстве «Русских сезонов» не требуется даже шага в сторону, чтобы попасть в параллельный мир: ломаный септаккорд попутно отмыкает дверь в еще одну музыкальную реальность, не уступающую Erbarme dich в плодородии семантического ила — Лунную сонату¹⁵ (примеры 2, 3).

Сама мелодия «Духовской» гораздо ближе к романсному типу, а не к протяжной песне, как сначала может показаться. Предпосылки этому есть в оригинальном народном напеве: четкий ритм, тональная определенность, устойчивость куплетов (варианты отличаются незначительно), широкий диапазон (нона).

Ограничив мелодию, Десятников придает ей более широкое дыхание: расширяет ее изнутри и устраняет регулярность и акцентность. С обеими фразами он проделывает одинаково ювелирную работу. Во второй, продлевая последнюю восьмью вдвое, смещает акценты на «лишнюю» заливочную, так что появляются головокружительные quasi-барочные задержания — опорные точки всякий раз приходятся на слабое время. В первой повторяет последний мотив, но наоборот, изымает из такта одну восьмую (примеры 4, 5).

И вдруг, грациозно изогнутая вторая фраза обнаруживает свое сходство с рисунком ариозо Лизы из VI картины «Пиковой дамы». Общность их бросается в глаза: форма волны от тоники к квинте и обратно, ритмическая формула, чередование прямого и ломаного, крестообразного движения. Но это еще не все. Общего у них больше, чем кажется на первый взгляд. Если посмотреть на опоры обеих фраз ($ля^1-ре^2-до^2-ля^1$ и $си^1-ми^2-ре^2-си^1$) их каркас окажется идентичным. И там, и здесь мелодия лишь слегка задевает вершину диапазона (квинту); она появляется на слабом времени, на излете, и сразу никнет. Более того, есть и общие абсолютно-высотные точ-

ки: вершина волны $ре^2-ми^2$. Столь глубинное родство свидетельствует о том, что это фразы одного языка.

Найдя интуитивный общий знаменатель, через мелодический язык Чайковский, пропитанный русским романсом, отчетливо русский и насквозь европейский мы получаем основную тему цикла в следующем приближении.

С европейскими Пассионами смыкается не само фольклорное («изначально корявое», по любимому определению композитора), а то русское, которое уже было русско-европейским, смешанным, не теряя сущности¹⁶.

... «Времена года» Чайковского

Со своим русским «тезкой» цикл Десятникова связан не так тесно, как с «Le Quattro Stagioni» Вивальди, но в поле русской музыкальной традиции неминуемо встает к нему в пару. Вот еще одна

хрестоматийная музыка (в этом случае — и вовсе педагогический репертуар), и очередной пример того, как единственной, но неизбежной параллелью Десятников устанавливает отношения с гигантским пластом сегодняшнего культурного опыта. Ведь в нашем слуховом подсознании, воспитанном в советской музыкальной школе, эти изначально салонные пьесы приобрели несравненно большее значение, чем они имели de facto.

Однако есть и более существенный повод вспомнить «Времена года», а именно: в этом цикле хорошо просматривается процесс активной ассимиляции западной фортепианной музыки. С одной стороны — дань моде, хорошо оплачиваемый журнальный заказ, с другой — ничто не мешает тридцатипятилетнему Чайковскому точить слух на (почти) современный ему западноевропейский пианизм.

Например, это явно шумановская рваная полифония в середине

Пример 2. «Духовская». Ритурнель. Скрипка solo



Пример 3. «Последняя». Ритурнель. Скрипка solo



Пример 4. «Ой кумушки, кумитесь». Духовская песня [3]



Пример 5. Л. Десятников «Духовская»



¹⁵ Благодарю Леонида Десятникова за указание на эту параллель.

¹⁶ В контексте этого разговора невозможно не вспомнить одну примечательную параллель. «Ностальгия» Тарковского открывается памятным кадром — статичный, черно-белый, идеальный и недостижимый «русский мир». Доминанта кадра, как часто бывает у Тарковского — в аудиальной составляющей: в кадре звучит та же песня, что и в № 5 Русских сезонов («Ой кумушки, кумитесь»). Потом на нее накладывается начало Реквиема Верди, и они некоторое время звучат вместе. В фильме и на аудиокассетах сборника «Традиционная музыка русского Поозерья» использована запись песни от одной и той же народной исполнительницы — Ольги Федосеевны Сергеевой (благодарю Е.Н. Разумовскую за эту информацию). Песня (и, конечно, визуальный образ) обрамляет фильм. И в заключении, когда этот кадр монтируется во внутренность полуразрушенного итальянского собора, становясь символом смерти, идеальной красоты и обретения России, слияния «русской и итальянской души», мы видим блестящую визуальную параллель тому, что слышим в «Духовской».

«Белых ночей», его же токкатность в «Жатве»; мощные синкопы а la Brahms в середине «Песни косаря»; октавные и аккордовые дублировки по-листовски изобразительной «Тройки». Активное усвоение близких, почти современных Чайковскому стилей сделало цикл непритязательных пьесок студиями по романтическому пианизму.

Есть в «Русских сезонах» и почти-цитата из «Масленицы» (естественно, в «Масленной») — она же реконструкция масленичной сцены из «Петрушки» Стравинского. «Масленная» становится местом встречи Чайковского и Стравинского в «Русских сезонах».

... Стравинский

Стравинский присутствует здесь во множестве обликов и на разных уровнях: тематическом (русский европеец, «Русские сезоны» Дягилева), композиционном (асимметричная симметрия структуры цикла¹⁷), синтаксическом (ритмическая нерегулярность¹⁸), и «во плоти» — скрытые и явные цитаты.

Десятниковская работа с моделью, естественно, вызывает в памяти стравинские методы моделирования, но не как аналогию, а как очередную модель. Получается, что у Десятникова они воспринимаются в прогрессии — как моделирование второго порядка.

Особенность моделирования у Десятникова — множественность прообразов. Каждый элемент замыкается на несколько, так что моделируются несколько вещей сразу.

Солирующая скрипка, помимо остальных своих смысловых функций, становится одним из самых стравинских элементов.

В первую очередь, она напоминает о скрипичном неоклассицизме Стравинского (от струнного секстета в «Аполлоне Мусагете» (1927–1928) до Duo concertant (1932)), а конкретно — о Скрипичном концерте 1931 года: реконструкции барочного концерта.

Прежде всего в фокусе оказывается фактура, но также и мелодическое строение и развертывание, мелизматика, скрипичная техника, и главное — принципы концертирования¹⁹. Таким образом, violino principale «Русских сезонов» происходит, конечно, и напрямую от Вивальди, но по пути попадает в объект Стравинского — в итоге получается барокко в третьей степени.

В то же время, нельзя не вспомнить и о русских скрипичных соло из «Сказки о солдате» (1918), написанной на исходе русского периода. В смешении русского и мирового (от хорала до танго и джаза²⁰) здесь намечаются те изменения стиля и тенденции, которые будут главенствовать в следующем периоде. Со всем рядом — «Пульчинелла» (1919), который сделает эти изменения явными.

Скрипочка Солдата звучит в одной из смысловых кульминаций «Русских сезонов» — «Постовой» — там есть запрятанная вглубь фактуры, почти буквальная цитата из скрипичной темы — «души Солдата».

Голос, скрипка и оркестр, в начале тесно связанные друг с дру-

гом, постепенно расслаиваются на почти независимые друг от друга пласты. Сопрано поет духовный стих на следующий текст (опускаю здесь структурно важные повторы):

*Табе, телó, одно делó —
у землю идить, цервям тоцить.
А мне, души, на страданья идить,
на раскаиванья.
Коло раю йшла, да и в рай не зайшла.
В нашем раю дюже веселó,
Пташки пяють, цвяты цвятують.
Ой на тых цвятах сидять ангелы.*

Solo скрипки, в свою очередь, комментирует текст музыкальным символом — концертом ангелов и пением райских птиц. Все это напоминает о ренессансной традиции отражения канонического текста на всех уровнях музыкальной композиции, а также о традиции изображения ангелов с музыкальными инструментами в позднесредневековой западноевропейской живописи. Русский лубок оказывается с ними в одном семантическом поле.

Вполне в духе подобной символики путешествие души продолжается у оркестра, когда замолкает сопрано — вступают две скрипки (стравинские терции поручены двоим)²¹, чья партия построена почти целиком на теме из «Сказки о солдате» (на 2-й и 4-й ее фразах)²².

... ренессансная полифония

Десятников сам указывает на стилиевые истоки «Ягорьевской» и «Восенной», которые «звучат <...> в духе моего любимого Дюфай» [1, 6].

¹⁷ Автор сам указывает на это определение Стравинского в аннотации к «Сезонам» [1, 6].

¹⁸ Будто бы происходящая от фольклорного первоисточника, но в сущности — стравинская, т.к. не заимствуется, а моделируется: ритмика «Русских сезонов» более прихотлива, чем в песнях-прообразах.

¹⁹ Кстати, третья часть Концерта — «баховская» ария, как и «Духовская» Десятникова.

²⁰ Танго из «Сказки о солдате» встает в пару с еще одним, хотя и побочным, мотивом «Русских сезонов». Вместе с солирующей скрипкой (а вернее, со скрипачом) в «Русские сезоны» приходит Астор Пьяццолла — частый гость концертных программ Кремера. Его вотчина в цикле — «Свадебная»: glissandi и синкопы скрипки solo и хроматические «подъезды» в оркестре.

²¹ Здесь стоит характерная десятниковская ремарка alla rustica — по-деревенски (см. также «Как старый Шарманщик»).

²² От «Постовой» тянется неожиданная нить к циклу «Folk Songs» (1964) Лучано Берико. Берико не фигурирует ни в качестве «персонажа» «Русских сезонов», ни вообще — в качестве «десятниковского» героя. Не стоит, однако, забывать, что Берико — знаковая фигура в музыке XX века, особенно в той ее части, которую интересовало прошлое и работа с цитатой, и в этой компании он оказался кстати.

Дело в том, что № 8 Motettu de Tristura из цикла Берико структурно и мелодически очень напоминает «Постовую». Рифма, вполне возможно, подсознательная. Ведь между двумя пьесами много общего: народные песни, сопрано, сходство сюжетных мотивов — смерть, пение птиц, разительное сходство самих мелодий.

Но и композиторское решение этих мелодий удивительно схоже. Во-первых, функцией в цикле: тихая кульминация, резкий контраст: скорбное оцепенение после действенной, моторной части. Во-вторых, буквальными фактурными совпадениями: во втором куплете обеих пьес начинается сольная фиоритура, словно в параллельном пространстве, не соотносящаяся со всем остальным. У Берико она изобразительна (трели соловья), у Десятникова, как мы видели, тоже — символически-изобразительна. В третьих, сам звуковой облик: контраст аскетичной графики напева и трения диссонансов в сопровождении (септими и ноны в «Постовой», глиссандо низких струнных вокруг одного аккорда в Motettu de Tristura).

Как бы то ни было, циклы Десятникова и Берико (как и рассматриваемые их части) находятся в разных весовых категориях. Для Берико, при всей его любви к народной музыке, «Folk Songs» были, в общем-то, проходной работой — сборник очаровательных эффектных бисов для Кэти Берберян. Хотя он (как и Чайковский — свой фортепианный цикл), использовал его для разработки будущих приемов и сюжетных мотивов (здесь, например, есть предвосхищение скерцо Малера в будущей Симфонии). Цикл Десятникова — это его opus magnum, веха в стилиевой эволюции, и вообще — знаковое произведение русской музыки начала XXI века.

Как и в вышеприведенном случае с «Ностальгией», у меня нет намерения истолковывать эти совпадения. Это просто указание на факты, которые вписываются в систему сочинения: с одной стороны, открытую для приращения смыслов, с другой — никогда не раскрывающую последнего дна.

Вообще, движение «за барокко», сближение с еще более старой музыкой — характерная тенденция музыки второй половины XX века. Здесь Десятников включается в линию, идущую, опять же, от Стравинского; далее — Райх, Андрессен, Пярт, список можно продолжать.

Духовная музыка Ренессанса, еще не разделенная на протестантскую и католическую традиции, — это важная составляющая и стиливой, и конфессиональной диспозиции «Русских сезонов». Есть и конкретные приемы, заимствованные из музыки Ренессанса.

Например, в третьем куплете «Духовской» мы видим самую настоящую «музыку для глаз» [4, 23]. Здесь она появляется в барочном контексте, но в действительности это более старая традиция.

Сверху вниз спускается парадоксальный, в сущности, минималистский 13-голосный канон по си минорному трезвучию. Как канон он бесцелен, его смысл (подобно канонам Лигети) не в плетении линий, а в создании живого пульсирующего sonora. Появляется же он — как визуальная параллель к тексту — на словах:

*«Ваши вянки повяруху плыли,
а мой на дно пошел.»*

*Ваши дружки с войны прыйшли,
а мой не пришел»*

Обилие канонов — важная конструктивная черта цикла, также напоминающая о добарочной музыке. Они есть в шести из двенадцати номеров. В одну группу объединяются каноны из «Ягорьевской», «Духовской», «Толотной» и «Масленной».

Некоторыми своими особенностями они прямо восходят к ренессансной канонической технике: это почти всегда строгие бесконечные каноны, большей частью в приму или октаву, в прямом движении, у них короткая пропоста и много отделов — канонические фрагменты довольно продолжительны.

Другое дело, какова их функция. Эти каноны нельзя назвать контрапунктами. Мелодия просто запускается на саму себя с небольшим зазором — вполне механическая операция, жесткая детерминированность ткани (что характерно также и для полифонии строгого стиля). Цель канонов (и в моторных, и в медленных частях) — создание однородного звукового пятна. Задача автора — разработка алгоритма для бесконечно пульсирующих (словно независимо от композитора) гомогенных текстур. Это и есть очередной запасной

путь, ведущий, на этот раз, к минимализму, и в частности, к технике Стива Райха²³.

... МИНИМАЛИЗМ

Самые явно-минималистские части «Русских сезонов» — «Христовская» и «Толотная». Хотя, как мы видели, некоторые приемы есть и в других частях.

Десятников указывает на «The Desert Music» (1982–4) и «Tehillim» (1981) Стива Райха как на источник репетитивности в «Русских сезонах». Действительно, парная пульсация «Христовской» восходит к «пульсирующим», «мистериозным» аккордам из The Desert Music [1, 6], сходство усиливается тембром — струнный оркестр (у Райха вместе с ударными), а строгая каноническая техника — к Tehillim.

И хотя этот ассимилированный, европейский минимализм, занявший свою нишу рядом с Дюфай и Вивальди, больше напоминает минимализм Джона Адамса, чем классический, «с чистого листа», его наследственность от неевропейских культур вписывается в основную тему «Сезонов» — слияние европейского и неевропейского.

Структура цикла

Двенадцатичастный цикл состоит из четырех «концертов» по три части. Но так как понятие «концерт» предполагает самостоятельность трехчастного целого, которой эти подциклы не обладают (сквозной драматургический сюжет намного важнее), а с другой стороны, деление на сезоны принципиально, назовем эти тройки «сезонами».

Конструкция проста и рассчитана на невооруженный слух, что добавляет ей прочности. По обеим осям формы — диахронической и синхронической — действуют силы, направленные на одно: сосуществование противоположностей и их столкновения, на которых возникают болевые точки формы. Форма барочного концерта, послужившая циклу отправным пунктом

(даже если только «в уме»), для этой цели подходит идеально.

По горизонтали переплетаются две линии — назовем их условно жизнь/смерть (или плюс/минус, позитив/негатив и т.п.). Кроме самих названий, в этом почти нет схематизации, так как части недвусмысленно (за несколькими исключениями) эмоционально заряжены на плюс или минус. А также потому, что во всех номерах «со знаком минус» речь, так или иначе, идет о смерти. Линия жизни полностью инструментальна, линия смерти — вокальна. Лишь один номер «минус» («Плач с кукушкой») не вокальный, но в нем происходит подмена: вместо женского рыдания здесь голосит скрипка.

Взаимоотношения двух линий развертываются в четырех сезонах.

В каждом из них есть оппозиция. На разных уровнях обнаруживается всего два типа цикла, которые накладываются друг на друга: репризная трехчастность АВА и форма *bar* ААВ.

Если несколько схематизировать темповые соотношения до оппозиции быстро-медленно (А–В), еще и для наглядности сравнения с барочной формулой быстро-медленно-быстро, увидим следующие структуры: «Весна» — ААВ, «Лето» — ВВА, «Осень» — ВАВ, «Зима» — ААВ.

В первых двух сезонах вокал появляется только в средних частях. В «Осени» симметрия оборачивается: вокальные части здесь крайние. В «Зиме» голос участвует только в финале. Диспозиция инструментальных (А) и вокальных (В) частей располагается так:

²³ Оговорим два исключения.

1) В каноне голоса и скрипки в «Качульной» важны соотношения голосов (поэтому канон не строгий). Важнейший эффект здесь — борьба двух голосов в одном диапазоне, придающая пьесе дополнительный мускульный тонус.

2) Особый случай — канон в «Постовой». Это «тайный» канон, незаметный невооруженным глазом (тем более слухом) — филигранная работа по свертыванию горизонтали и вертикали в однородное пространство. Вообще, чудо начального восьмитакта «Постовой» заслуживает отдельного очерка, уже за рамками данной работы.

«Весна» — АВА, «Лето» — АВА, «Осень» — ВАВ, «Зима» — ААВ.

Наконец, соотношение двух магистральных линий (плюс — А, минус — В) в каждом из сезонов: «Весна» — АВА, «Лето» — ВВА, «Осень» — ВАВ, «Зима» — ААВ. Таким образом, возникает перекрестная структурная рифма: «Весна» — «Осень» и «Лето» — «Зима».

Если учесть, что начала «Лета» и «Зимы» («Плач с кукушкой» и «Святошная») — это сольные скрипичные «каденции», которые переходят в следующие части *attassa* и находясь с ними в отношениях «прелюдия-фуга», будет естественно их объединить.

В результате обнажается тесное сплетение и строгая симметрия двух линий, причем вторая половина цикла предстает противоположностью к первой:

А В А В А vs. В А В А В
(bb) (aa)

У каждой линии есть свой финал = кульминация (в середине и в конце), и трение между ними создает взрывную драматургию цикла.

Итак, на самом крупном уровне ось симметрии проходит посредине: явный промежуточный финал («Толотная») и резкий контраст со следующим номером («Постовая») разламывают цикл ровно пополам. Обе половины обрамлены внятно рифмующимися, типологически однородными частями. В первой («Весна» — «Лето») — это пульсирующие, мажорные, минималистские, инструментальные *tutti* «Христовская» и «Толотная». Во второй («Осень» — «Зима») — минорные, медленные, вокальные, скорбные духовные стихи «Постовая» и «Последняя».

Еще один аргумент за деление на две половины: упругая «вогнутая» конструкция первой.

Первый сезон задает инерцию барочной трехчастности, восходя-

щей к одному из прообразов цикла — «Le Quattro Stagioni»:

— «Христовская» безусловно соответствует регламенту «первой» части;

— «тональная» арка: прочный *D-dur* в «Христовской» и мерцающая опора *F-D* (основная все же *D*) в «Ягорьевской»;

— арка мотивная, смысловая и вербальная: оркестровый хор подтекстован здесь словами песен: «Христос воскрес, Сына Божий».

Десятников не упустил случая отразить здесь рифму в самом кадендаре: сходство ситуаций и напевов в волочечных и егорьевских песнях.

Однако инерция нарушается уже со второй части. К отчаянной «Качульной» (*Energico*) и мистериальной «Ягорьевской» (*Sostenuto*) не подходят эти мерки. Но на место середины и финала отлично встают традиционная для барочного цикла сицилиана «Духовской» и моторика «Толотной». Таким образом, рассредоточенные на два сезона признаки формы *concerto grosso* объединяют «Весну» и «Лето» в одно шестичастное целое.

При делении на две половины очевидна инверсия первого и второго финалов: «Толотная» — энергетика минимализма, помноженная на stravinskii нерегулярный такт, после пассионной элегии «Духовской», и заупокойное песнопение «Последней» после разудалого чай-

ковско-стравинского гулянья на Масленицу.

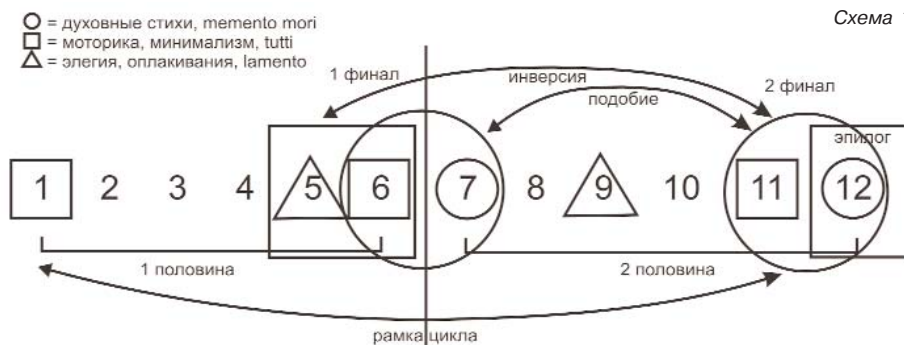
Но у конструкции есть и другие «подпружные арки», с противоположным вектором.

Кроме уже названных симметрий, мосты перекидываются от первой ко второй половине: это элегии «Духовская» и «Свадебская», и кукушки в «Плаче с кукушкой» и «Свадебской». Таким образом, миницикл «Плач с кукушкой» / «Духовская» срастается в «Свадебской», еще более подчеркивая рифму.

И главное, отчетливо финальный номер, «Масленная», подготовленный сольной скрипичной каденцией, естественно замыкает линию быстрых, минималистских частей — несущих опор цикла (кстати, они стоят симметрично: №№ 1 — 6 — 11), а также и весь цикл, образуя рамку. За скобками остается трагический эпилог («Последняя»), столь сильнодействующий и контрастный предыдущему, что звучит будто уже за пределами цикла.

Но тут мы вспоминаем, что все это уже было в середине цикла: глубокий разлом между «Толотной» и «Постовой».

Типологическое подобие составляющих и ситуаций уже *post factum* опротестовывает инверсию (плюс на минус) и утверждает симметрию «скорбных финалов» (схема 1).



Крупным планом

Сменив общий план на *blow-up*²⁴, на клеточном уровне тоже увидим действенные приемы сцепления. Речь о совпадении мотивов и тонов в поворотных моментах — где происходит смена семантики. В частности, он работает и в переходе от «Толотной» к «Постовой» —

серединном кадансе и солнечном сплетении цикла.

«Толотная» оканчивается пятиголосным канонем в диапазоне *ми²-си²* — сияющее квинтовое облако струнной звучности. Его верхняя точка *ля²-си²* слышна лучше всего; форшлагги придают ей еще

больше блеска. Именно с этих нот *ля¹-си¹* (правда, в первой октаве, но на тех же ступенях — III–IV–V) сопрано начинает следующий канон, по всем параметрам полярный предыдущему.

Этот прием пронизывает весь второй сезон — «Лето». Его первая

²⁴ Фотоувеличение (англ.).

часть («Плач с кукушкой») — сольная скрипичная каденция. От оркестра здесь представляет лишь одна скрипка, отмеряя тихо и неизбежно капающее время поперек времени, в котором живет скрипка solo. Экспрессия рыдания, свернутая в трихорд $ля^2-соль^2-ми^2$ со смещающейся, амбивалентной опорой $соль / ми$, придает этой звуковысотной зоне суггестивность и значение слуховой вехи. Предписанные четвертитоновые отклонения от темперации также подчеркивают основной трихорд — он держится «в уме». Неважно, что в репризе плач спускается на тон вниз; ведь запоминаются — а, следовательно, и бессознательно рифмуются — начала частей.

В финале «Лета» («Толотная»), тема гипнотически вращается вокруг этих же $ля^2-соль^2-ми^2$, с той же двойной опорой $соль^2 / ми^2$, которая вытягивается из «Плача».

Средняя часть «Лета» («Духовская») — болевая точка первой половины цикла, в которой концентрация смыслов зашкаливает за предельно допустимый (т.е. рационально постигаемый) уровень.

Как уже было сказано, «Плач с кукушкой» и «Духовская» — это миницикл типа «прелюдия-фуга». Тематика у них общая (напоминание о смерти, оплакивание, Пассионы), но это две совершенно разные музыки, почти антагонистичные друг другу (solo / все исполнители; отсутствие тональности / устойчивый си минор; некантованное время / метрическая регулярность; etc.) Тем не менее, нечто сигнализирует нам об их очевидной, но неуловимой связи, внутреннем родстве смысла, выраженного разными языками.

Попробуем разобраться, что происходит в тот момент, когда

фольклорный плач пресуществляется в барочное lamento. Стилистическая модуляция здесь совершается через общий тон, причем буквально. Это небольшая фермата у сопрано — затактовый *фа-диез*¹. Вернее, зона временного провала включает и паузу с ферматой от последнего *фа-диез*² скрипки, лишённого своей терцовой пары (последнее «ку» кукушки, ассоциирующееся в фольклоре со смертью) (пример 6).

Вот несколько наблюдений, касающихся «материального» и психологического аспектов этого перехода.

Интересующая нас точка — это время интенсивного ожидания и, следовательно, пик обостренного восприятия и повышенной «внушаемости».

Фа-диез несет особенную смысловую нагрузку и в предыдущей системе, и в будущей. В «Плаче с кукушкой» это верхний тон времяизмерительного кукования, в «Духовской» — нижний тон того самого секстового зачина, в котором переключается «Erbarne dich» и русский романс (в обоих случаях это затакт). Поэтому важны его сцепления с прошлым и будущим, взгляд с этой точки назад и вперед. Здесь возникает эффект «того же самого, только наоборот». Нисходящий затакт стал восходящим; терция обратилась секстой; минимальная мотивная ячейка — началом мелодического дления. И самое главное: разрешение, которого мы бессознательно ждем с того времени, как пропал *ре-диез*², ложится не точно, а чуть рядом — в *ре-бекар*². Это трение диеза и бекара, этот головокружительный зазор и есть «вещественное» отражение того стилистического скачка, от

скорости которого каждый раз захватывает дух.

Более того, *ре-бекар*² — это тот самый *ре-бекар*², который еще звучит в нашей оперативной памяти: на нем только что закончился плач (в репризе исходная опора с *ми*² спускается на *ре*²). А трение между опорной терцией плача *ре-бекар*² — *фа-бекар*² и начальной секстой *фа-диез*¹ — *ре-бекар*² усиливает головокружение (пример 7).

В этой точке происходят очень активные психологические процессы припоминания / предвосхищения / связи, почти не выходящие на сознательный уровень. И если можно возразить, что у слушателя осознание происходит post factum, то у исполнителей перенастройка совершается именно здесь, что немаловажно и для слушателя.

На некоторое время (невозможно сказать, на какое — подобно тому, как невозможно определить продолжительность собственного сна) и исполнитель, и слушатель зависают в безвоздушном пространстве ферматы. И если судить по стремительности преодоления временной и пространственной толщи, концентрация времени и пространства здесь высока.

Фа-диез становится точкой Алеф, в которой заключена тема цикла — невербализуемое единство русского и европейского.

Конечно, этот пример «зашкаливающей витальности» [2, 126] и интенсивности переживания настоящего — только один из множества скрытых процессов и механизмов энергетического воздействия этой партитуры.

Список литературы

1. **Десятников Л.** Русские сезоны // Буклет фестиваля «Любовь и жизнь поэта» к 50-летию композитора. — СПб, 2005.
2. **Манулкина О.** Пятидесятников. Фестиваль музыки Леонида Десятникова // Афиша — СПб, 2005. — № 18 (62), 3–16 октября. — С. 126–127.
3. **Разумовская Е.Н.** Традиционная музыка русского Поозерья. — СПб: Композитор, 1998.
4. **Manulkina O.** The Rite of Beauty: an introduction to the music of Leonid Desyatnikov // TEMPO, 2002. — № 220, April, 2002. — С. 20–24.

Пример 6. Переход: «Плач с кукушкой» — «Духовская»



Пример 7

