

— развивается лишь одна сюжетная линия (связанная в «Помехе» с Ириной Мазер и Прониным; в «Давай писать сказку» — с Ванечкой и Леной);

— все основные элементы композиции и формы сжимаются;

— форма сквозная; последовательное и непрерывное развитие действия;

— инструментальный ансамбль тяготеет к предельной камерности; число солистов-вокалистов, соответственно, немногочисленно;

— в «Помехе» можно отметить огромную роль камерного ансамбля: каждый инструмент, наравне с вокальной партией, обладает яркой сольной функцией (хотя лейттеметр только один — туба, он используется для характеристики Чекиста).

В любом случае, данные выводы — предварительные. Выскажем предположение, что микроопера может получить значительное развитие в творчестве современных композиторов и, соответственно, стать темой для дальнейших исследований.

Литература

1. Анализ вокальных произведений: Учебное пособие для студентов музыкальных вузов. Л., 1988. 352 с.
2. Басок М. А. Современная камерная опера: К проблеме специфики жанра. Дисс. ... канд. иск. М., 1983. 195 с.
3. Розенберг Р. Русская опера малой формы конца XIX — начала XX века. Дисс. ... канд. иск. Л., 1967. 249 с.
4. Розенберг Р. Специфические черты и жанровые инновации в современном оперном творчестве одесских композиторов // Музичне мистецтво і культур. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової / ред. О. В. Сокол. Вип. 14. Одеса, 2011. Электронная версия: URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/MMiK/2011_14/Rozenb.htm (дата обращения: 20.04.2014).
5. Селицкий А. Отечественная камерная опера второй половины XX в.: Учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности «Музыковедение». Ростов-на-Дону, 2008. 55 с.
6. Селицкий А. Современная советская моноопера. Истоки. Вопросы специфики жанра. Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 1981. 24 с.
7. Саблина Е. Поэтика Д. Хармса. Автореф. дисс. ... канд. иск. Астрахань, 2009. 21 с.

Vladislav PETROV Literary sources in instrumental compositions with words

The article is devoted to the peculiarities of the new musical genre having been formed in the second half of the 20th century, namely, the instrumental composition with words. The author clarifies the typology of literary texts in the instrumental compositions with words, eliciting the characteristic features of the composers' work with secular and religious texts. As examples for studying, the works by Luis Andriessen, Robert Erickson, Mauricio Kagel and Andrey Eshpai are selected.

Key words: music of the 20th century, avant-garde, instrumental composition with words, music and word, synthesis of arts.

Владислав ПЕТРОВ Литературные источники в инструментальной композиции со словом

В статье рассматриваются особенности нового музыкального жанра, сформировавшегося во второй половине XX столетия, — инструментальной композиции со словом. Автор статьи рассматривает типологию литературных текстов в инструментальной композиции со словом, выявляя особенности работы композитора со светскими и религиозными текстами. В качестве примеров анализируются сочинения Л. Андриессена, Р. Эриксона, М. Кагеля и А. Эшпая.
Ключевые слова: музыка XX века, авангард, инструментальная композиция со словом, музыка и слово, синтез искусств.

Во второй половине XX века одним из новых знаковых жанров музыкального искусства становится инструментальная композиция со словом. Назовем основные причины распространения данного жанра. Первая и, пожалуй, наиболее важная — *тяготение* композиторов указанного времени к *синтезу искусств*, при котором

театр, пантомима, образы и формы смежных искусств становятся уместными в музыкальных произведениях тех жанров, которые до этого момента считались не способными к такому симбиозу. В первую очередь это — «чистые» жанры инструментальной музыки. Например, ряд фортепианных произведений Дж. Кейджа

1950-х годов созданы для танцора и пианиста, а их сценическая реализация напоминает балетную сцену. Большинство партитур С. Буссотти могут стать примером абстрактного живописного искусства, поскольку сочетают в себе символы, с одной стороны, способные «звучать» на музыкальных инструментах, с другой, — являющиеся результатом графических исканий автора. В этом отношении жанр инструментальной композиции со словом более «консервативен», поскольку он не предполагает соединения в одном пространстве-времени разных по виду деятельности исполнителей (что наблюдалось, скажем, у Кейджа). Здесь всё выполняют только инструменталисты, но инструментальная сфера предстает также нарушенной посредством внедрения «инородного» для нее элемента — словесного текста, становящегося неотъемлемой частью общей концепции произведения. В связи с этим возникает и вторая причина — *стремление расширить содержательное поле известных музыкальных сфер*: посредством включения текста инструментальная сфера обогащается образами, ранее для нее нехарактерными. Она также становится открыто программной, поскольку «искусство слова оперирует словами-понятиями, несущими образную и эмоциональную информацию» [12, с. 6].

Еще одна причина — *использование богатых возможностей слуховой информации*, предоставляемой новым жанром слушателю. Л. Мазель, анализируя специфику речевой и неречевой слуховой информации, отмечает: «Речь способна делать практически неограниченную информацию о мире — внешнем и внутреннем. Собственно, только благодаря звуковой речи слух может соревноваться по своему значению для человека со зрением, а не отступать перед ним на второй план... Неречевая же слуховая информация оказывается значительно беднее не только информации зрительной, но и речевой. Это делает особенно загадочными огромные выразительные возможности инструментальной (то есть бессловесной) музыки» [6, с. 9]. Сочетание же речевой и неречевой информации, которую предоставляет жанр инструментальной композиции со словом, дает основание воспринимать идею авторской концепции «определенной»; «огромные возможности инструментальной (то есть бессловесной) музыки», отмеченные Мазелем, перестают быть «загадочными», сближаясь по типу воздействия с жанрами не инструментальной, а, например, вокальной или вокально-инструментальной музыки. В связи с этим необходимо указать, что произведения, включенные в рассматриваемый жанр, вызывают, в большинстве случаев, *правильный ассоциативный образ*, совпадающий с той «картиной», которую при сочинении «изображал» автор. И все это происходит благодаря более открытой программности, которой, по сравнению с «чистыми» инструментальными жанрами, обладает жанр инструментальной композиции со словом.

Искусство второй половины XX столетия, преимущественно, концептуально. Осознанно или неосознанно, преднамеренно или непреднамеренно, но авторы при

создании произведений используют разного рода концепты. Естественно, что такого рода композиции обоснованы серьезной авторской мотивацией и не являются спонтанными, написанными для шокирования публики (как некоторые хеппенинги) или просто в рамках модной действующей тенденции, хотя таковая, разумеется, и присутствует в XX веке. Жанр инструментальной композиции со словом *подходит для выражения авторского концепта*, поскольку проникновение текста, зачастую, подчеркивает философский (социальный, политический, сатирический, даже иногда абсурдистский) аспект *идеи*, выдвигаемой и постулирующей композитором в сочинении. В этом — еще одна причина распространения жанра в музыке. Слово используется, преимущественно, в таких инструментальных произведениях, в которых наличествует *концепт*. Именно в сочинениях, имеющих определенные эмоциональные цели воздействия на публику и донесения автором своей идеи, оно становится средством провозглашения смыслов. В концептуализме важна только идея, а ее сценическая реализация может быть спонтанна, импровизационна (Дж. Кейдж, М. Кагель) или консервативна, когда поведение инструменталистов на сцене выписано самим автором в партитуре (В. Екимовский, Ф. Ржевски). Инструментальная композиция со словом всегда несет *дополнительную смысловую нагрузку* именно благодаря текстам, которые могут быть взяты композиторами из образцов литературной классики или сочинены ими самими [некоторые аспекты теории данного жанра рассмотрены нами в следующих изданиях: 9, 10, 11]. Объектом настоящей статьи станут инструментальные композиции со словом, основанные на конкретных литературных источниках. В данном контексте представляется возможным *систематизировать литературные источники инструментальных композиций по их жанровым разновидностям*:

1) поэтические:

— *стихотворение*: «Четыре квартета» Т.С. Элиота («Растекшееся время» для Д.Н. Смирнова — перевод на русский язык с депоэтизацией источника), ряд стихотворений С. Косовела («Конс(а)» Л. Лебича — язык оригинала), «Жизнь девы Марии» Р.М. Рильке («Ступени» С. Губайдулиной — перевод на язык той страны, в которой будет исполняться сочинение, с депоэтизацией источника), «Дневник» Ф. Танцера («Сад радости и печали» С. Губайдулиной — язык оригинала), «Если я не буду жить» Э. Дикинсон («Немного музыки для Джорджа Крама» Ф. Караева — язык оригинала), «Воронежские тетради» О. Мандельштама («Плуг поэта» К. Хубера — язык оригинала), «Газелла о пугающей близости» Ф.Г. Лорки («Эхо времени и реки» Дж. Крама — язык оригинала), «Зеленая миля» Л. Хьюха («Луна встает в память» Ф. Ржевски — язык оригинала), «Я, лишь только я достоин...» С. Акермана («Ухаживание за музой» Д. Макинтоша — язык оригинала);

- *сонет*¹: Сонет № 29 У. Шекспира («Фортуна» Ф. Ржевски — язык оригинала), «Гласные» А. Рембо («Хеніа» Л. Андриссена — язык оригинала);
- *поэма*: «Божественная комедия» Данте («Пассакалия» Н. Корндорфа — язык оригинала);
- *басня*: «Верблюд» Эзопа («Camel-music» Д. Говарда — перевод на английский язык с депозитизацией источника);
- *повесть-поэма*: «Зангези» В. Хлебникова («Иерархия разумных ценностей» В. Хлебникова — язык оригинала);
- *гимн-молитва*: фрагменты текстов П. Герхарда («Речитативари» М. Кагеля — язык оригинала), «К Земле» Гомера («К Земле» Ф. Ржевски — перевод на английский язык с депозитизацией источника), «Песня Рождеству Христову о нищите его» Г. Сквороды («Троисти музыки» В. Тарнопольского — язык оригинала);
- *поговорка*: «Ручные поговорки» Ш. Такигучи («Голос» Т. Такемицу — перевод на английский язык с депозитизацией источника);
- *поэтическая метафора*: Сю-Кунг Шу («Идиллия для незаконорожденного» Д. Крама — язык оригинала с депозитизацией источника);
- *текст песни*: «Соловей, соловей, пташечка» (слова народные) (Фортепианный терцет Р. Щедрина — язык оригинала), «Очи черные» Е. Гребенки («Старинная музыка российских провинциальных цирков» Р. Щедрина — язык оригинала);
- 2) *прозаические*:
- *роман*: «Улисс» Дж. Джойса («Отзвуки ушедшего дня» В. Тарнопольского — язык оригинала), «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэрролла («Десять пьес для духового квартета» Д. Лигети — язык оригинала);
- *новелла*: «Пророчество Казота» Ж.Ф. Лагарпа («Музыка для десяти» А. Вустина — перевод на русский язык);
- *драма*: «Жизнь Галилея» Б. Брехта («Соприкосновение» В. Глобокара — язык оригинала);
- *трагикомедия*: «Буря» У. Шекспира («Призрачная опера» Тан Дуна — язык оригинала);
- *текст православного богослужения*: Струнный квартет Н. Корндорфа, «Господи, помилуй» (Струнный квартет А. Эшпая);
- *зафиксированная речь выдающихся людей*: прощальная речь генерала Д. Макарура («Общественная речь» Р. Эриксона — язык оригинала);
- *текст писем известных людей*: письмо заключенного С. Мелвилла («Единение» и «Аттика» Ф. Ржевски — язык оригинала), письмо американского военного М. Ли («Потерянное и найденное» Ф. Ржевски — язык оригинала);

— *художественное письмо*: «Тюремная исповедь» О. Уайльда («De profundis» Ф. Ржевски — язык оригинала);

— *научный текст*: исследование по эстетике К. Кодуэлла «Иллюзия и действительность» («Салют Кодуэлла» Х. Лахенманна — перевод на немецкий язык).

Разумеется, это не полный перечень инструментальных композиций со словом.

Как правило, композиторы используют *фрагменты* литературных источников, что не умаляет общей эстетической значимости их произведений, синтезирующих музыкальное начало с вербальным. В самом общем плане используемые тексты можно разделить на светские и религиозные.

Светский литературный текст художественной направленности представлен, например, в сочинении «Хеніа» (2005) для скрипки нидерландского авангардиста Л. Андриссена: здесь применен поэтический текст А. Рембо «Гласные» (1871) на языке оригинала. В тексте французского автора воссоздано цветовое восприятие поэтом гласных букв. Перевод на русский язык таков: «А — черный, белый — Е, И — красный, У — зеленый, / О — синий... Гласные, рождений ваших даты / Еще открою я... А — черный и мохнатый / Корсет жужжащих мух над грудью зловонной. / Е — белизна шатров и в хлопьях снежной ваты / Вершина, дрожь цветка, сверканье короны; / И — пурпур, кровь плевка, смех, гневом озаренный / Иль опьяненный покаяньем в час расплаты. / У — цикл, морской прибой с его зеленым соком, / Мир пастбищ, мир морщин, что на челе высоком / Алхимией запечатлен в тиши ночей. / О — первозданный Горн, пронзительный и странный. / Безмолвье, где миры, и ангелы, и страны, / Омега, синий луч и свет Ее Очей» (перевод М. Кудинова). Употребление французского языка (языка оригинала) позволило композитору не только воссоздать слоговую атмосферу сонета Рембо, но и выразить его специфику музыкальными средствами: текст оформлен в мелодические линии, где каждая рифма выделяется особыми средствами и презентует применение Андриссеном *кантиленно-песенного принципа голосового воспроизведения текста*. Музыка оказалась предельно слитной с поэзией.

Филолог Л. Андреев следующим образом охарактеризовал смысл данного сонета Рембо: «Здесь важен осуществленный сонетом принцип уподобления гласного звука цвету... Во-первых, гласный звук перестает быть составной частью слова, речи, то есть перестает выполнять функцию поэтического языка, которая и состоит прежде всего в передаче смысла, в значимой коммуникации. Во-вторых, изолированный от смыслового контекста звук, будучи уподоблен цвету, становится носителем совершенно иной функции — функции непосредственного

¹ Сонет — твердая поэтическая форма: стихотворение из четырнадцати строк, образующих два четверостишия-катрена и два трехстишия-терцета; в данном случае трактуется как отдельный поэтический жанр.

внушения, прямого воздействия на чувства, функции „суггестивности“. Из области понимания мы переходим в область ощущения — в область импрессионизма и символизма, где „неизвестное“ поджидает неминуемо» [1, с. 29]. Творческий мир Рембо, по его собственным признаниям, никогда не соответствовал принятым общественным нормам. И даже восприятие гласных букв с фонетической точки зрения воплотилось в индивидуальную цветовую систему, вызвавшую в конце XIX века неодобрение литераторов и общественности. Сонет «Гласные» — вызов времени, изложение собственного видения будущности литературного творчества в синтезе искусств. Произведение Андриссена состоит из трех контрастных разделов: 1 — музыкальное вступление медитативного характера, в котором используются, преимущественно, вверх играемые глиссандо без четко выраженного тематизма, 2 — динамичный, токкатно-эюдного склада с присутствием отчетливого тематизма, заканчивающийся длительно выдержанным звуком, 3 — сочетание музыкальной и поэтической линий: скрипач на фоне игры (вновь состояние медитативности) пропевает текст Рембо, словно сливаясь с образом самого поэта. В музыке — последовательность малосекундовых интонаций и скачков на септимы и октавы. Все это придает пению трагический оттенок.

Композиция Р. Эриксона «Общественная речь» (1976) для тромбона основана на словах прощальной речи американского генерала Д. Макарура и представляет собой образец применения нехудожественного литературного текста. Трактována эта прозаическая речь, используемая на языке оригинала, в саркастических тонах; музыка же Эриксона юмористична. Задача тромбониста, при этом, предельно сложна — читать текст параллельно с игрой и одновременно подражать генералу Макаруру — находиться на сцене в якобы его военном костюме за трибуной, задрапированной американским флагом. В начале и в конце произведения тромбонист должен, соответственно, выйти на сцену и уйти с нее, пародируя походку Макарура. Напомним высказывание Б. Томашевского, что «если сообщение можно передать мимикой или жестом, то мы равноправно со словом пользуемся этими средствами» [14, с. 28].

В комментарии к партитуре Эриксон не только предоставляет сам текст Макарура, но и (в скобках) уточняет, какие действия следует совершать исполнителю во время его произнесения. Русский перевод партитуры композитора таков: «Долг... Честь... Страна... [*Внезапно поднять тело вверх, будто встать на носок*]. Эти три священных слова диктуют, что вы должны существовать, что вы можете существовать, что вы будете существовать [*Пронзить аудиторию жестким взглядом*]. Они сконцентрируют ваше мужество, когда, казалось бы, его станет больше [*Остановить взгляд в одной точке*], чтобы восстановить веру, когда, казалось бы, для веры мало оснований, чтобы надеяться, когда, казалось бы, надежда умерла [*Взять стакан, отпить воды*]. Сейчас нали-

цо — Новый мир, измененный, тяготеющий спутниками в космос... Все это — начало совершенной иной эпохи в длинной истории человечества [*Слегка наклониться вперед*] ... Долг... Честь... Страна... Вы — оплот нашей национальной оборонной системы [*Интенсивно смотреть в зал, вглядываясь в публику*]. В ваших рядах люди, которые вершат судьбу страны [*Смотреть вглубь аудитории, как будто в поисках знакомых глаз*], которые с белыми крестами в руках произносят слова: «Долг! Честь! Страна!» [*Отпить еще воды, воссоздать состояние беспомощности, вызывая к себе жалость*] ...Сегодня я произношу свою последнюю речь [*Приподняться вверх, наклониться вперед, протянуть руку к массам, сидящим в зале*]. Но я хочу, чтобы вы знали, что когда я буду умирать, моими последними словами станут: Долг... Честь... Страна... Я прощаюсь с вами!». Становится очевидным, что текст выполняет функцию интегративного доминирования — от его произнесения (темпа, ритма и т.д.) зависит общая структура сочинения Эриксона. Он влияет как на музыкальную часть композиции, так и на ее театральную драматургию.

Музыкальная же часть партитуры не регламентирована — звуки, издаваемые исполнителем, ритмически и интонационно должны отражать специфику речи Макарура: происходит переживание исполнителем особенностей черт характера персонажа, которого он «озвучивает» и «играет»: «Переживание как внутреннее действие от лица персонажа — эмоциональный, мыслительный, чувственный процесс — необычайно важно в исполнителе, так как способствует психологическому перевоплощению и сохранению персонажного самочувствия в протяжении всего творческого акта. Музыкальными средствами композитор подсказывает... то, что должно в данный момент составлять предмет его внутренней деятельности — мышления и чувствования, и опосредованно, через интонацию и пластический образ становится достоянием внешнего мира» [13, с. 32]. Все это сопровождается проецируемой на сцену световой гаммой, в которой преобладают красные и черные тона. Примечательно, что в Каталоге использования театральных приемов в области музыки для тромбона, составленном К. Дюком, данному произведению поставлен наивысший индекс (10). Дюк полагает, что это одно из самых театрализованных сочинений XX века, созданных для тромбона соло [см. об этом: 16, pp. 51–52].

Религиозный литературный текст используется в гораздо меньшем количестве инструментальныхopusов. Это — пласт литературы, достаточно сложный как для понимания, так и для выражения. Возможно, поэтому многие музыкальные сочинения, связанные с религиозной тематикой, предполагают подключение слова для комментариев, открыто программно олицетворяющих идею композитора. В некоторых из них в качестве дополнительной программы существуют авторские пояснения, состоящие из цитирования религиозных текстов, помогающих точно выразить идею. Они могут

быть адресованы только исполнителям (как в начале пьес цикла «Образы слова Аминь» (1943) для двух фортепиано О. Мессиана) или инструменталистам и слушателям (перед исполнением виолончельной Сонаты (1977) Л. Берона предполагается чтение оратором-ведущим фрагментов Библии). Но существуют и композиции, где текст должен произноситься самими исполнителями во время сценической реализации произведения. Причем, в разных ракурсах, поскольку композиторские идеи могут носить полярные характеры: кто-то может воссоздавать религиозную тематику в ее духовном смысле, а кто-то — иронизировать, предлагая иное взаимодействие слова и музыки.

В 1972 году в творчестве М. Кагеля появляется произведение «Речитативарии» для клавесина, апеллирующее к церковным прообразам, религиозным канонам — музыкальным и текстовым. Инструментальная принадлежность сочинения предопределена, однако его сценическая реализация происходит следующим образом: исполнитель, «...стоя на коленях перед клавесином и аккомпанируя себе левой рукой, поет некий коллаж текстов из баховских хоралов (слоги разрезанной строфы П. Герхарда группируются как звуки додекафонной серии) и собственных пассажей» [7]. Скорее, эту композицию можно назвать произведением для поющего клавесиниста, поскольку пение и игра находятся в равных «условиях» (текст выполняет функцию *интегративного дополнения*). Приблизительно в течение двух минут клавесинист только поет и произносит в речитативе фразы из хоралов на немецком языке, в связи с чем достигается *взаимодействие кантиленно-песенного* (оформленные мелодические линии) и *свободно-декламационного* (чтение текста вне определенного метроритма) *принципов голосового воспроизведения текста*. Причем, при пении вообще и здесь, в частности, «мелодический образ обобщает содержание данного вокализируемого поэтического текста, воплощая его идею специфическими средствами музыки. Обобщая выраженное данным текстом содержание, мелодический образ сливается со всеми поэтическими словами» [8, с. 35]. В музыкальном «сопровождении» появляется аллюзия на Ноктюрн № 13 Шопена, возникают множественные аллюзии (переходящие в цитаты) на баховские произведения, придающие музыке еще большую архаичность. Кагель первоначально создает в «Речитативариях» «намеки» на присутствие музыки Баха, затем цитирует мелодии его разных хоралов. В этом проявляется постмодернистское сознание композитора — представителя второй половины XX столетия, в котором «стилевые связи переходят в открытую систему, позволяющую в рамках одной композиции взаимодействовать неоднородным элементам, при этом „швы“ могут быть нарочито подчеркнуты и маскировка цитаты совершенно необязательна» [5, с. 4]. В «Речитативариях» эти «швы» также нарочито подчеркнуты.

Подключение в качестве литературного источника текстов немецкого лютеранского теолога П. Герхар-

да и использование аллюзий (и цитат) на музыку Баха и Шопена призваны отразить основную идею сочинения — погрузить слушателя/зрителя в мир церковно-канонического искусства. При этом исполнитель должен застыть в определенных позах (например, в позе моления) и время от времени плакать. В «Речитативариях» соединяются разные эпохи, стили, техники письма, представленные и довольно открыто, и лишь стилистическим намеком. В данном случае можно согласиться с мнением А. Ивашкина: «„Инструментальный театр“ Кагеля, воспринятый поначалу как нечто шокирующее, почти „цирковое“, на самом деле не отрицает все и вся. Это явление фактически ретроспективное, культурологически связанное с переоценкой ценностей прошлого, с рефлексией. Конечно, к созданию „театральных пьес“ Кагеля привели характер дарования, полученное образование, многообразие сфер его чрезвычайно активной музыкальной деятельности. И все-таки главным было, на мой взгляд, стремление увидеть, осознать и утвердить некоторые связи разных эпох, разных искусств, разных идей» [4, с. 118–119].

Сам Кагель так охарактеризовал идею «Речитативарий»: «С тех пор как я был странствующим мальчиком-хористом у монахов-бенедиктинцев, проблематика религиозного „послания“, замутненного музыкой, меня очень интересует... В публичных реляциях богу небесное славение становится пустым... И все же моя акустическая теология находится по ту сторону насмешки. Речь идет здесь не о сарказме, но о лингвистическо-семантическом анализе наших связей с верой» [цит. по: 3, с. 202]. При прослушивании произведения его религиозность очевидна: ей способствует музыка Баха, пусть и звучащая в несколько искаженном виде, и внедрение церковных текстов. Это иной взгляд на религию — «лингвистическо-семантический», где Кагелем анализируются как соотношение словесных религиозных текстов, так и соотношение религиозного текста с музыкой, написанной в русле церкви (Бах) и вне ее. Желание композитора подчеркнуть напевность баховской музыки, возможность ее «двойко» интерпретировать вызвало в начале 1970-х гг. не только негодование со стороны публики (Кагель был обвинен в богохульстве), но и уважение со стороны профессиональных музыкантов за новое прочтение религиозной тематики. Лишь со временем пришло осознание значимости кагелевской концепции, теперь — популярного и часто исполняемого произведения.

Оригинальна идея А. Эшпая, представленная в его Струнном квартете (1992–95). Трагедийное содержание воплощено с использованием религиозного текста. В произведении существует раздел, где инструменталисты пропевают *мелодию молитвенного призывания «Господи, помилуй» — обиходный лад* в многоголосии, вследствие чего наблюдается проникновение религиозного текста в светский инструментальный жанр. В. Ценова отмечала: «В ц. 28 инструментальный квартет

уподобляется церковному хору и исполняет мелодию „Господи, помилуй“, близкую знаменной, однако гармонизованную диссонантными созвучиями; это еще один пример (наряду с Литургической симфонией) использования в творчестве Эшпая элементов обиходного лада в многоголосии — крайние голоса образуют тритон и малую нону как обращение обиходной уменьшенной октавы. После такого моноритмичного церковного хора в строгом тактовом метре следующий раздел (ц. 29–34) производит разрушительное впечатление — снимаются все запреты, инструменты больше не сдерживаются оковами такта» [15, с. 132]. Все это диктует наличие *кантиленно-песенного принципа голосового воспроизведения текста*. Пение в данном случае — выражение чистого, неконфликтного, но от этого не менее драматичного образа молитвы, после которой развитие приобретает стихийный характер. Молитва предполагает пение, при котором исполнителю необходимо «так строить гласные и согласные звуки в словах, чтобы они не нарушали кантиленного, льющегося характера голоса, чтобы красивый певческий голос гибко и выразительно передавал мелодическую линию» [2, с. 250]. В этом смысле инструменталисты уподобляются профессиональным вокалистам. Пение также включено в дальнейшее развитие: текст «Господи, помилуй» заменяется фонемами, пропеванием звуков «м» — «а» — «м», которые выражают боль и ужас. Сам же текст на уровне концепции выполняет *функцию интегративного дополнения*. Идея о конце жизни полно раскрывается именно благодаря

«хору» инструменталистов, придающему театральность происходящему и углубляющему определенные ассоциации, связанные с религией.

С одной стороны, сценическая реализация инструментальной композиции со словом базируется на ситуативной природе исполнения произведений, знаковой для сферы «чистой» инструментальной музыки (концертная сцена), в связи с чем велико обращение к нему инструменталистов разных профессий и стран. С другой стороны, она в силу ряда причин, рассмотренных ранее, не может считаться образцом только инструментальной музыки: используемые тексты, привносящие дополнительные смыслы и программность, создают атмосферу наличия синтетического текста, сочетающего собственно музыкальный и вербальный (словесный, голосовой) тексты. Однако данный жанр, находящийся на границе между «чисто» инструментальными и вокально-инструментальными жанрами, стал весьма распространен. Количество произведений, его наполняющих, постоянно увеличивается. В жанре инструментальной композиции со словом в начале XXI столетия продолжают работать такие композиторы, как И. Соколов, Х. Лахеманн, Ф. Ржевски, Ф. Караев, С. Губайдулина; появляется плеяда новых авторов, также прибегающих для выражения своих идей к данному жанру, что позволяет сделать вывод о том, что инструментальная композиция со словом — жанр еще формирующийся, но — несомненно — уже занявший свою нишу в жанровой иерархии музыкального искусства в целом.

Литература

1. Андреев Л. Г. Феномен Артюра Рембо // *Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе: Сборник*. М.: Радуга, 1988. С. 25–45.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2004. 368 с.
3. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. 367 с.
4. Ивашкин А. Музыка как большая сцена. Встречи с Маурицио Кагелем // *Сов. музыка*. 1988. № 8. С. 116–123.
5. Лаврова С. В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века: Дисс. ... канд. иск. СПб., 2005. 189 с.
6. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки. М.: Музыка, 1983. 72 с.
7. Манулкина О., Поспелов П. Искусство за, искусство против, искусство для // *Коммерсант*. 1995. № 218 (936).
8. Оголевец Л. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 524 с.
9. Петров В. О. Политекстовое взаимодействие в инструментальной композиции со словом // *Культура и искусство*. 2013. № 3. С. 288–296.
10. Петров В. О. Слово в инструментальной композиции: типология интегрирования текстов // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2011. № 2–3. С. 129–133.
11. Петров В. О. Фонемы и фонемные ряды в современной инструментальной музыке // *MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова*. 2013. № 2 (34). С. 15–20.
12. Ручьевская Е. А. Слово и музыка // *Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие*. Л.: Музыка, 1988. С. 5–80.
13. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве: Автореф. дисс. ... докт. иск. М., 2007. 49 с.
14. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / вступ. статья Н. Д. Тмарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. М.: Аспект Пресс, 2001. 334 с.
15. Ценова В. С. Говорить своими словами: о музыке Андрея Эшпая // *Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 2*. М., 1998. С. 112–140.
16. Duke C. A. A performer's guide to theatrical elements in selected trombone literature. Louisiana State University, 2001. 185 p.