

Безбородько О. Драматургический потенциал музыкального понятия. В статье исследуются возможности имманентно-музыкального понятия становиться исходным материалом, стимулом, детерминантом и движущей силой драматургического развития музыкального произведения. В качестве примера раскрытия драматургического потенциала музыкально-теоретического понятия рассматривается произведение-хэппенинг «musica pura» О. Безбородько, импульсом к написанию которого послужила многозначность термина «чистая музыка».

Ключевые слова: музыкальная драматургия, музыкальное понятие, чистая музыка, хэппенинг.

Bezborodko O. Dramatic potential of musical concept.

The article explores the possibility of immanently musical concepts to become initial material, stimulus, determinant and driving force behind the dramatic development of music. The happening «musica pura» by O. Bezborodko is considered as an example disclosing the dramatic potential of the theoretical musical term "pure music", the polysemy of which gave an impulse to write the work.

Key words: musical drama, musical concept, pure music, happening.

Марія Емельяненко

**ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО
СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. КАНЧЕЛИ
И ПРОБЛЕМА «КОНЦЕПЦИОННОЙ СИМФОНИИ»**

Симфонии Гии Канчели – одночастные произведения, каждое из которых длится около двадцати минут. Эта музыка лишена характерных примет традиционного симфонизма: нет сонатного Allegro или других привычных формальных схем, отсутствуют характерные типы движения, помогающие различать контуры симфонического цикла даже в рамках одночастности, отсутствует обычное развитие и столкновение завершенных контрастных тем; эти произведения не укладываются и в привычные схемы камерной или программной симфонии. В то же время Гии Канчели удается открыть принципиально новый тип симфонической драматургии, своеобразно «учитывающий» все то, что было сделано в данной жанровой области его предшественниками – И. Стравинским, Э. Варезом, В. Лютославским, К. Пендерецким, а также С. Прокофьевым и Дм. Шостаковичем.

Кроме того, семь симфоний Гии Канчели обладают ярко выраженным межintonационным единством, во всех присутствует сонорная комплементарность (поступенность, деинтервализация, унисон, повтор, скандирование), противопоставление дискретности – континуальности, доминирование секундовых попевок, поэтому их последовательность воспринимается как единый цикл – благодаря эффекту авторской реинтерпретации, текстовым самоповторам.

Основу симфонического творчества Канчели составляет хорал, и эта пронизывающая идея хорового многоголосия настолько акцентируется в произведениях, что отображается даже в те моменты, когда доминирует другая образная сфера (например, во Второй симфонии танцевальные эпизоды в разработке преподносятся «на фоне» хорала). Хорал как основной семантический показатель, центральный прием симфоний зачастую утверждается в роли символа позитивно-ценностных сил (Первая, Вторая, Пятая симфонии), опираясь при этом на сферу тихой динамики – сферу *pp*. В фактурно-тематическом отношении хоральность граничит и с вокальной, и с моторной сферами, являясь, таким образом, свидетелем результата их диалога. И только в Шестой симфонии сферы *pp* и *ff* меняются местами, и хорал становится носителем негативного начала.

Именно в хоралах содержится ключ к концепционному единству всего симфонического творчества Канчели и к самой этой концепции. Сопоставление хоральной и иных стилистических линий позволяет различным образным сферам существовать рядом, не вступая в конфликт и не противоборствуя.

Главная тема во всех симфониях Канчели – твердая и стойкая; вторая (так называемая «побочная») – рыхлая, тающая. Таким образом, возникает контраст между прочным и зыбким, вечным и преходящим. После прослушивания и анализа симфоний Канчели справедливо возникают вопросы: что же для композитора символизирует вечность? Человек, его память, образы природы, образ времени. А что преходяще? Трагические эпизоды, грозные предзнаменования, катастрофические исходы; они преодолеваются переживаниями величия природы, искусства, древних храмов, то есть переосмысленной и одухотворенной пейзажностью.

Четвертая симфония, например, одно из самых «пейзажных» произведений композитора. При ее прослушивании кажется, что видишь беспредельные просторы земли с какой-то особой позиции; перед глазами словно расстилается пейзаж – голубая гладь озер, горные луга, темные провалы ущелий – с «вмонтированными» в него памятниками древнего грузинского зодчества: храмами, развалинами. Для создания оркестровой перспективы композитор ввел в партитуру четыре старинных колокола, которые играют за кулисами. В Пятой симфонии, посвященной памяти родителей, важную роль играет мотив-воспоминание: «детский» наигрыш клавесина, своего рода мотив из «музыкальной шкатулки».

Определяя своеобразие музыки Гии Канчели, Инна Барсова подчеркивает, что «эта музыка могла родиться только после того, как созрел тип симфонии с фабульным интонационным развертыванием у Скрябина, Малера и Шостаковича...» [1, с.111]. Она останавливается только на Четвертой симфонии Гии Канчели, но делает важное наблюдение касательно противопоставления двух образных сфер данного произведения (сферы *pp* и сферы *ff*). И. Барсова подчеркивает значение персонификации громкостной дина-

мики в симфонии Канчели как явно идущей от Д. Шостаковича; нам бы хотелось упомянуть традиции Г. Малера и Д. Шостаковича и в связи с трактовкой хоральной сферы в симфониях Г. Канчели. И. Барсова также отмечает аллюзивное сходство Канчели с Малером, но только в связи с тональностью Четвертой симфонии (C-dur), которая, как известно, является малеровской «тональностью истины», настаивает на конфликтной драматургии, как идущей от традиций Малера и Шостаковича в строении музыкального целого данной симфонии.

В целом, в симфониях Канчели возникает достаточно противоречивый стилистический комплекс, опирающийся на узнаваемые жанровые прототипы. В то же время – он настолько меняет стилистическую позицию по отношению к избранным стилистическим слагаемым, что их семантические функции также выходят за пределы ранее определенного и известного ассоциативно-смыслового круга. Причем особые семантические функции тематизма формируются в Первой, Второй, Пятой и Шестой симфониях в связи с использованием сонористических и алеаторических приемов (в Шестой симфонии впервые «наглядно» видны кластеры как оркестровые педали). Они не столько усложняют, сколько уточняют и углубляют строение образно-смыслового содержания симфонии, способствуют четкому разграничению стилистических линий.

На наш взгляд, музыка Канчели отличается особой пронзительностью и ясностью видения мира. Сам композитор никогда не относил свою манеру к стилю «новой простоты», но его музыка отличается именно этими качествами: простотой и доступностью. Она существует вне частных социально-исторических обусловленностей и зависимостей. Композитора интересует то, что вечно и образует главный стержень человеческого существования – рождение, любовь и смерть, духовная связь поколений.

А. Шнитке в аннотациях к аудио-записи симфоний Гии Канчели отмечает: «В симфониях Канчели за сравнительно короткое время (двадцать – тридцать минут медленной музыки) мы успеваем прожить целую жизнь или целую историю. Но мы не ощущаем толчков времени, мы, словно на самолете, не чувствуя скорости, парим над музыкальным пространством, то есть временем. В Третьей симфонии, как и во всех остальных своих симфониях, автор избегает формальных и образных стереотипов этого жанра – здесь нет ни сонатной формы, ни многочастности, ни четкого драматургического развития. Ее своеобразная «антидраматургия» основана на контрастах образов, которые сами по себе почти не подвергаются развитию, но вступают все время в новые взаимоотношения. Именно монтажно-кинематографическая незавершенность, бескадровость каждого фрагмента и создает многомерность пространства. И мы не можем не верить в реальность этого мира, открывшегося нам в своей прекрасной «неоформленности», и нам хочется еще раз побывать в нем и понять то, что мы не поняли с первого раза, дослушать то, чего мы не расслышали... Такое ощущение формы, при всей

своей новизне, воспринимается как объективное и глубоко убеждает – мы мгновенно ощущаем его как вечно уже существовавшее, но почему-то никем до Канчели не замеченное. Тут теряют свой смысл все прежние рассуждения о форме и динамике, о традиционном и небывалом; все это представит в новом свете, и мы еще долго будем осознавать всю неизобретенную новизну этого удивительного композитора» [15].

Единение, единство – ключевая идея Г. Канчели на всех уровнях симфонической композиции. Так, объединяющим фактором для всех симфоний служит свободная поэзность изложения, оставляющая впечатление рассказа «от первого лица», доминирования субъективной лирики. Но не менее важен и отстраняющий эпический элемент, который пребывает в разных соотношениях с закономерностями драматических контрастов и лирического углубления. Стиль симфоний Канчели не уместается в рамки программной конкретизации замысла, концепция его произведений не только многоплановая, но и интегрированная и в этом отношении стремящаяся к универсальности. И в этом отличие его авторской интроспекции от «медитативной» лирики, которая определяет творчество его современников А. Шнитке, В. Сильвестрова, Е. Станковича.

Поэтому термин «динамическая статика», который очень часто можно услышать как определение стиля Г. Канчели, кажется нам не совсем уместным. Не следует забывать, что данный термин является оксюмороном И. Стравинского, не претендовавшим на функцию музыковедческого понятия; в 70-е годы он трактовался, прежде всего, как альтернатива симфоническому развитию в классицистском творчестве. Действительно, Канчели нашел новый принцип формообразования, основанный на бесконечно изменчивых соотношениях звука и тишины. Однако его «статика» является только внешней. Эта тихая и медленная музыка пронизана колоссальным эмоциональным напряжением, прорывающимся во внезапных «взрывах» *tutti fff* или в мощных нагнетаниях к громopodobным кульминациям, в волевых унисонах, то пресекающих, то подгоняющих ход времени, в продолжительном скандировании краткого мотива или одного звука. Канчели органично сплетает статику с драматизмом, опираясь на конкретный жанр (темы сицилианы и «народного праздника» из Четвертой симфонии), чередует краски тембровой палитры, а также активно использует фактурные приемы, близкие народному музицированию – педальные звучания, остинато.

Если первые две симфонии можно связывать с этапом становления стиля композитора, то последние две являются совершенными образцами индивидуальной композиторской концепции. Новаторские черты драматургии композитора в полной мере обозначились в его Третьей и Четвертой симфониях, которые показывают новые принципы художественного мышления Канчели. Одночастность его симфонии – это одночастность нового типа, никак не связанная с романтической моноциклическостью.

Пятая и Шестая симфонии вносят существенные коррективы в наше представление о симфоническом стиле Канчели. Конечно, в них немало приемов и даже интонаций, которые стали в музыке Канчели своеобразными лейтмотивами, вызывающими определенный круг ассоциаций. Но в последних симфониях они приобретают новый оттенок, прежде всего благодаря новому драматургическому решению.

Как правильно замечает Н. Зейфас, «музыкальная драматургия Канчели в Пятой симфонии приходит к тому рубежу, который обозначился к концу 70-х годов во всем грузинском искусстве – кризису «поэтического мироощущения» и порожденной им «зрелой, совершенной в эстетическом отношении формы» [5, с.91].

Из всех компонентов композиторского мастерства Канчели чуть ли не первой получила всеобщее признание оркестровка. Его оркестровое мышление с самого начала оказалось свободным от канонов и щедро изобретательным, хотя в партитурах этого автора трудно указать моменты специально декоративные, решающие лишь колористические задачи. Его оркестр подлинно интонационен, несмотря на богатство чисто тембральных эффектов. Если театральная яркость сопоставлений – общестилевое свойство музыки Канчели, то непосредственнее всего она сказывается именно в принципах инструментовки. Он любит поручать ансамблю медных главный мелодический мотив, трактуя его в плотном аккордовом изложении (сфера *ff*); в тихих эпизодах звуковая разреженность иногда заставляет слушателя пребывать на грани слышимого (сфера *pp*). Во всех симфониях композитора немало насыщенных хоральных фрагментов, где использованы довольно сложные вертикали, но он тяготеет и к прозрачным *solo* деревянных, к их легкому звучанию. Природу симфонического мышления Канчели во многом определяют и принципы формообразования. Доминирующими здесь оказываются резкость и внезапность сопоставлений, при которых сохраняется единство интонационного движения, порой обнаруживающееся и «на расстоянии». Форма симфоний Канчели складывается как процесс становления «многоканального мелоса». Кристаллизация, собирание темы – исходный принцип такой формы. Все «до этого» – словно бы предъикт.

Однако инструментализм Канчели насковзь вокализован и тематичен и в этом заключено его главное отличие от сонористики Пендерещкого или Лигети. Как указывает Н. Зейфас, «целостную форму-процесс в симфониях Канчели организуют в них два полярных начала: Звук и Тишина...» (нам кажется более корректным употреблять термины «сфера *ff*» и «сфера *pp*»). «Пики взрывов и вторжений объединяются своеобразной динамической волной: цепью рассредоточенных кульминаций, тянущейся к генеральной кульминации – моменту наивысшего радостного напряжения сил перед заключительным «возвращением на круги своя». Не репризой – скорее, растворением в многозначной Тишине» [5, с.54–55]. Сам принцип рассредоточенных кульминаций Канчели мог заимствовать у Стравинского, однако у

последнего, по наблюдению М. Друскина, «перебои в динамике предопределены, как и в музыке барокко, синтаксическими членениями – им придано формообразующее значение» [9, с.60]. У Канчели иначе: начиная со Второй симфонии колоссальные динамические перепады ничего не членят, не прерывают. Сфера *pp* звучит постоянно, масса звуков может лишь вырасти из нее, но не заглушить, не подавить. Это все грани и ступени развития одного образа, одного состояния.

Во Второй симфонии Канчели окончательно порывает с традиционной симфонической драматургией и находит собственные законы построения формы. Он подчеркивает эту нетрадиционность в подзаголовке «Песнопения», который многие расценили как программу.

Само название Второй симфонии – «Песнопения» – предопределяет и ее жанр, и ее драматурию, и тип тематизма. Хоральность как жанровое осмысление подчиняет себе все музыкальное целое симфонии, все его выразительные средства. Однако в различных эпизодах хоральность представлена по-разному: например, в начале симфонии хоральность может трактоваться как ритуальное шествие; она еще явно не утверждается, колеблясь в узком диапазоне кварты, и неожиданно закругляется непредвиденной мелодической концовкой или растворяется в застывших гармониях. Хоральность появляется и в *tutti*, однако сразу же сжимается в диссонирующую вертикаль, так и не прозвучав в полный голос. В сфере *pp* хорал также не становится кульминацией, а лишь отступлением перед дальнейшим развитием. Такая непрямолинейность трактовки главной мысли произведения показывает гибкость и тонкость драматурии симфонии.

Драматургия Второй симфонии – это, по сути, путь кристаллизации одной темы, представленной в многотембровом решении. Симфонию можно трактовать как трехчастную композицию – с господством в первой и третьей частях хоральной сферы и с самостоятельными танцевальными эпизодами на фоне хорала в средней части.

Г. Канчели очень чувствителен и к гармонической выразительности, как функциональной, так и сонорной. Он часто использует средства гармонического обострения, характерные для музыки XX века: дублирование голосов в септиму и нону, сцепление смежных тонов, приемы затуманивания тональной опоры наслаиванием орнаментальных фигураций и т. д. Встречаются у него и звуковые комплексы с нейтрализованной гармонической функцией. В пассажах Канчели настолько рассредоточивает гармонию, что она полностью растворяется в пульсации движения. Тем не менее, музыка его тональна и диатонична.

Но, разумеется, самое главное, что необходимо иметь в виду при исследовании музыки Канчели – это склад его мелодики. О прямых заимствованиях из фольклора здесь не может быть и речи: он избегает их даже в прикладных жанрах, даже в «документальных» зарисовках. Канчели вообще не сторонник прямых фольклорных цитат. Ему скорее нужна интонация

большого психологического потенциала, которая выдержала бы развертывание в истинно симфоническую форму, обеспечила бы ее целостность.

Вобрав в себя стилевые тенденции разных истоков, музыка Канчели отнюдь не порвала связь с этими истоками и, одновременно, не предоставила им возможности «свободного самовыражения», что привело бы к эклектизму. Различные культурные пласты, аккумулированные музыкально-интонационным материалом, следовательно, не упраздняются, но и не существуют в его творчестве в прежнем своем значении. Они взаимопроникают, обновляются, обогащают друг друга. Итак, композиторская техника Канчели выстраивается в вечном единоборстве, взаимопроникновении и взаимостолкновении стилевых контрастов, которые и обуславливают раскованность индивидуального композиторского стиля, его полноту и гибкость, позволяя автору экспериментировать.

При воплощении серьезных концепций Канчели остался приверженцем инструментального мышления. Песенное в симфониях Канчели не претендует на жанровую автономность, и, вместе с тем, оно выражает сущностное. Влияние народной песни на его симфонизм заметно в «выращивании» драматургической линии не постепенным раскручиванием некоего интонационного клубка, а в результате «собираения» главного мелодического образа, его постепенной концентрации, сгущения, которое завершается в кульминации сочинения. Если эту общую эстетическую закономерность перевести в план конкретных принципов построения музыкальной ткани, то нужно будет говорить о процессе кристаллизации интонационного рисунка, возникающего в «разреженном» сонорном «звуковом поле». Он-то и создает ощущение становления, постепенности высвобождения ядра от «случайно-ситуационного». Таким образом, можно предположить, что сонорность музыки Канчели – не мода, а особенность, проистекающая из фундаментальных свойств национального художественного мышления.

Г. Орджоникидзе характеризует симфоническое творчество Г. Канчели как «восхождение на одну гору» [11, с.15]. Композитор создал свой стиль и даже свой тип симфонизма, благодаря которому все его симфонии подобны одночастным поэмам с вариантно-вариационным развитием и контрастным образным содержанием.

Симфонии Г. Канчели обладают ярко выраженным межинтонационным единством, а их последовательность воспринимается как единый цикл благодаря гипертрофии приема повторности. Поэтому в данном случае мы можем говорить об особом типе «концепционной драматургии». Не случайно И. Барсова замечает, что, «симфония – едва ли не единственный жанр чистой музыки, который неотступно привлекает внимание Канчели. В его пределах он избрал, без сомнения, самую трудную из дорог: дорогу концепционной симфонии большого плана...» [1, с. 133].

Разбирая музыкальную драматургию Четвертой симфонии Канчели, И. Барсова полагает, что «Четвертая симфония могла возникнуть только по-

сле того, как данный жанр стал черпать новые композиционные ресурсы из театральной драматургии, из романной фабулы. Найденная композитором новая драматургическая организация материала, близкая кино, могла опираться только на традицию сквозного целостного музыкально-интонационного повествования» [1, с.134].

Концепционная драматургия симфонического творчества Г. Канчели обнаруживает три основных параметра. Первый из них связан с чрезвычайным лаконизмом, афористичностью музыкального выражения, сжатостью приема, которая оборачивается его *семантической концентрированностью*. Вторым параметром – это доведенный до крайнего противопоставления, до логики антиномии, *принцип диалогичности*. Третьей направляющей симфонической драматургии Канчели, всецело обусловленной первыми двумя параметрами, становится усиленная *знаковость* музыкально-тематических образований и процессов, отсутствие фоновых, второстепенных интермедийных музыкальных построений.

Композитор словно «извлекает» основной стержень большой симфонии и помещает его в иные композиционные условия, воплощая большие исторические смыслы культуры в малом времени музыкальной композиции.

1. Барсова И. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Г. Канчели / И. Барсова // Музыкальный современник / [сб. статей]. – М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 108–134.
2. «Динамическая статика» Г. Канчели // История отечественной музыки второй половины XX века / [отв. редактор Левая Т. Н]. – М. : Академия, 2002. – С. 350–368.
3. Дума Л. Деякі особливості драматургії симфоній Г. Канчелі / Л. Дума // Українське музикознавство. – Київ, 1987. – Вип. 22. – С. 73–76.
4. Зейфас Н. Духовное постоянство (Художественный мир Г. Канчели) / Н. Зейфас // Музыкальная академия. – 1993. – №1. – С. 53–57.
5. Зейфас Н. Симфонии Г. Канчели / Н. Зейфас // Композиторы союзных республик. – М. : Советский композитор, 1980. – Вып. 3. – С. 49–93.
6. Зейфас Н. Песнопения. О музыке Г. Канчели / Н. Зейфас. – М. : Советский композитор, 1991.
7. Евдокимова Ю. Вторая симфония Г. Канчели / Ю. Евдокимова // Советская музыка. – 1972. – №3. – С. 15–21.
8. Интервью с Г. Канчели // Новая жизнь традиций в советской музыке / [сост. Шахназарова Н., Головинский Г.]. – М. : Советский композитор, 1989.
9. Канчели Г. Дар возвышать собеседника. Грузинский композитор рассказывает о знакомстве с советским музыковедом Михаилом Семеновичем Друскиным. / Г. Канчели // Музыкальная академия. – 2005. – № 3. – С. 59–60.
10. Михалченко Е. Драматургия симфоний Г. Канчели (к проблеме современной симфонической драматургии) / Е. Михалченко // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. – М., 1980.
11. Орджоникидзе Г. Становление (Рапсодия на тему «Гия Канчели») / Г. Орджоникидзе // Советская музыка. – 1976. – №10. – С. 13–29.
12. Орджоникидзе Г. Знакомьтесь : молодость / Г. Орджоникидзе // Советская музыка. – 1963. – №8. – С. 14–21.

13. Орлова Е. «Динамическая статика» как черта образно-драматургического содержания (на пр. произведений композиторов Закавказья) / Е. Орлова // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. – М., 1980.
14. Пороховиченко М. Симфоническая концепция Г. Канчели с позиции категории диалога (к постановке проблемы) / М. Пороховиченко // Вопросы методологии современного музыкознания. – Минск, 1997. – С. 170–196.
15. Шнитке А. // Из аннотации к пластинке: Г. Канчели. Третья и Шестая симфонии. – Мелодия, 1982. С 10 20843 000

Емельяненко М. Драматургічна єдність симфонічних творів Г. Канчелі і проблема «концепційної симфонії». Основні положення статті пов'язані з обговоренням явища концепційної драматургії у симфонічній творчості Г. Канчелі, з визначенням стильової та композиційної своєрідності симфонічного методу композитора.

Ключові слова: симфонія, концепційна драматургія, «концепційна симфонія», хоральність, композиторський стиль.

Емельяненко М. Драматургическое единство симфонических произведений Г. Канчели и проблема «концепционной симфонии». Основные положения статьи связаны с обсуждением явления концепционной драматургии в симфоническом творчестве Г. Канчели, с определением стильового и композиционного своеобразия симфонического метода композитора.

Ключевые слова: симфония, концепционная драматургия, «концепционная симфония», хоральность, композиторский стиль.

Emelianenko M. Dramaturgical unity of G. Kancheli's symphonic works and the "conceptional symphony" problem. The substantive provisions of the article are related to the discussion of the phenomenon of conception dramaturgy in symphonic work's G. Kancheli, with determination of stylish and composition originality of symphonic method of composer.

Key words: symphony, conception dramaturgy, «conception symphony», chorale, composer's style.

Сергей Бородавкин

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ОПЕРНОГО ОРКЕСТРА

Специальные исследования, посвященные оперному оркестру, в музыковедческой литературе отсутствуют, а в монографиях об оркестровке, симфоническом оркестре, истории оперного искусства, творчестве композиторов, учебниках по истории музыки и музыкальной литературе оперному оркестру не уделяется должного внимания. Между тем роль оперного оркестра в развитии музыкально-исторического процесса огромна.