

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

На правах рукописи

ГРОЦКИЙ ДЕНИС ОЛЕГОВИЧ

***СИМФОНИИ В.БАРКАУСКАСА:
ПОЭТИКА ЖАНРА***

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор Цареградская Т. В.

Москва – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Композитор и его мир	14
§1. Основные этапы становления творческой индивидуальности	
В. Баркаускаса.....	14
§2. Творческое кредо композитора.....	22
§3. Симфонии В. Баркаускаса и их основные идеи	25
Глава 2. Техники композиции	37
§1. Тональность и политональность.....	38
§2. Модальность и полимодальная техника.....	42
§3. Серийность.....	43
§4. Алеаторика и сонорика.....	44
§5. Политехника.....	58
Глава 3. Конструктивные элементы	69
§1. О понятии конструктивного элемента (КЭ).....	69
§2. Составные части и виды КЭ.....	71
§3. Способы работы: комбинаторика и трансформация.....	86
§4. Иерархия конструктивных элементов.....	100
Глава 4. Драматургия и формообразование	105
§1. К пониманию термина «музыкальная драматургия».....	105
§2. Конструктивный элемент и тематизм.....	108
§3. О взаимодействии конструктивных элементов.....	109
§4. Принципы формообразования.....	116

Глава 5. Идея и ее реализация. Пятая симфония В. Баркаускаса	
«1986 год. Техногенная катастрофа в Чернобыле».....	127
§1. О конструктивных элементах Пятой симфонии.....	128
§2. О соответствии конструктивных элементов внемузыкальной идее.....	136
§3. Формообразование как нарратив.....	155
Заключение	159
Список литературы	163
Приложения	182

Введение

Витаутас Баркаускас (р. в 1931 г.) принадлежит к тому поколению литовских композиторов, которые в 60-е годы прошлого столетия заявили о себе как «возмутители спокойствия», поскольку обратились к новой образности, новому, подчас шокирующему авангардистскому языку. На протяжении творческого пути стиль В. Баркаускаса изменялся - менялись жанровые акценты, технические приемы, но неизменными оставались коренные черты - глубокая содержательность, высокий профессионализм, сплав эмоционального с интеллектуальным. Virtuозно владея всеми возможными «музыкальными идиомами», композитор свой творческий потенциал реализовал по большей части в симфонической музыке. Как отмечает «The New Grove Dictionary», В. Баркаускас – «один из самых активных литовских композиторов в области инструментального письма»¹, автор развернутого цикла симфоний (с Первой по Седьмую²).

Несмотря на то, что творческое наследие В. Баркаускаса весьма обширно и насчитывает 132 опуса, именно симфонии являются самой значительной частью его творчества. По словам композитора, «симфония – это отражение моей жизни»³.

Жанр симфонии был привлекательным и актуальным не только для В. Баркаускаса. Во второй половине XX века к нему обращаются крупнейшие композиторы Европы и Америки: В. Лютославский, К. Пендерецкий, К. Пануфник, Х. Гурецкий, А. Шнитке, Г. Уствольская, С. Губайдулина, Х. Хенце (H. Henze), Р. Симпсон (R. Simpson), Р. Воан-Вильямс (R. Vaughan-Williams), П. Кадош (P. Kadosa), З. Кодай (Z. Kodály), И. Крейчи (I. Krejčí), А. Пярт, Г. Канчели и др. Закономерно, что после тех достижений в области симфонизма, которыми был богат конец XIX века, в XX веке этот жанр связывался с особой,

¹ Daunoraviciene G. Vytautas Barkauskas. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second ed.). London, 2001. Vol. 2. P. 252.

² 1 симфония оп. 1 (1963); 2 симфония оп. 27 (1971); 3 симфония оп. 55 (1979); 4 симфония оп. 76 (1985); 5 симфония оп. 81 (1986); 6 симфония оп. 116 (2001); 7 симфония оп. 132 (2010).

³ Из устной беседы с композитором.

повышенной концепционной нагрузкой, и каждый из упомянутых композиторов искал индивидуальный подход к симфонии.

В. Баркаускас в этом смысле не является исключением. Тем не менее, в отличие от большинства перечисленных авторов, его «симфонические искания» до настоящего времени не получили должной музыковедческой оценки. Это обстоятельство обусловило **актуальность** данного исследования.

Степень разработанности темы исследования. Проблема новейшего симфонизма не раз привлекала к себе внимание исследователей, и российская наука (в том числе советского периода) также изобилует музыковедческой «литературой вопроса». Так, в частности, проблеме жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов посвящено фундаментальное исследование М. Г. Арановского «Симфонические искания»⁴. М. Г. Арановский сравнивает симфонии советских авторов, обновлявших свой язык в рамках канона, с произведениями других композиторов, искавших альтернативу канону, и осуществляет такой анализ сквозь призму выдвинутой им концепции «Человек в симфонии». Ему принадлежат некоторые наблюдения и над музыкой литовских композиторов.

В качестве одного из примеров обновлений в рамках канона М. Г. Арановский приводит Четвертую симфонию литовского композитора Ю. Юзелюнаса, который «не довольствуется интуитивно-эмпирическим постижением национальной музыкальной стихии и рационалистически конструирует систему музыкального языка, основываясь на данных народной музыки. Исходным стимулом для создания такой системы послужило явное несовпадение ладовой организации народной литовской музыки с европейским мажоро-минором»⁵.

В качестве одного из ярких примеров поисков альтернативы канону приводится симфония «REX» другого литовского композитора Ю. Юозапайтиса, в которой он (композитор) сохраняет «основные сущностные признаки жанра

⁴ Арановский М. Г. Симфонические искания. Л., 1979.

⁵ Там же. С. 55.

симфонии, и при этом ... широко и продуктивно использует средства сонористики и алеаторики. Ю. Юозапайтис находит удачное сочетание традиционного и нового. Первое проявляет себя в сохранении функций частей, сонатной формы, тематизма. Второе – в новизне звуковой субстанции, то есть в конечном счете в фактуре»⁶.

Также следует отметить исследования, посвященные симфониям, написанным в рамках одной национальной школы. Это работы Т. Дубковой (Дубкова Т. Белорусская симфония. Минск, 1974), М. Рухкян (Рухкян М. Армянская симфония. Исследование. Очерки. Ереван, 1980), а также Е. Зинькевич (Зинькевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х гг.). Киев, 1986). К ним следует причислить научные труды и статьи европейских музыковедов: Р. Стефан (Stephan R. Die österreichische Symphonie nach Anton Bruckner. Linz, 1981), Л. Хедвал (Hedwall L. Den svenska symfonin. Stockholm, 1983), Й. Хавлик (Havlík J. Česká symfonie, 1945–1980. Prague, 1989), К. Корхонен (Korhonen K. The Finnish Symphony since Independence. Finnish Music Quarterly, 1992), Й. Шаарвехтер (Schaarwächter J. Die britische Sinfonie, 1914–1945. Cologne, 1995), П. Йост (Jost P. Die französische Symphonie im 20. Jahrhundert. Mf, 1994) и т.д. Авторы анализируют значительное число сочинений, иллюстрирующих многообразие индивидуальных подходов в процессе их написания.

Авторское решение проблемы жанра симфонии нашло отражение в трудах российских музыкантов М. Е. Тараканова «Стиль симфоний Прокофьева»⁷ и С. М. Слонимского «Симфонии Прокофьева»⁸. Оба исследователя, опираясь на собственный индивидуальный подход, анализируют один и тот же объект совершенно по-разному. В то время как М. Е. Тараканов рассматривает стиль каждой из симфоний композитора, С. М. Слонимский обращается к общим проблемам жанра, выводя и обобщая при этом основные тенденции симфонического письма С. С. Прокофьева.

⁶ Там же. С. 105.

⁷ Тараканов М. Е. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.

⁸ Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева. М.-Л., 1964.

А. Е. Кардаш обращается к симфониям Эшпяя сквозь призму поэтики, понимая поэтику музыкальную как близкую поэтике литературной, сосредотачиваясь «на проблеме анализа произведения искусства как эстетического объекта, построенного по определенной системе художественных принципов, обусловленных стилем»⁹, в то время как Е. Ключкова, работая с симфониями А. Караманова, делает акцент на проблеме метода анализа¹⁰.

Среди трудов, посвященных исследованию творчества непосредственно В. Баркаускаса, первое место занимают работы по описанию его музыкального языка и композиторской техники. Это, в основном, исследования литовских музыковедов Л. Фишер (Фишер Л. Основные средства выразительности в творчестве В. Баркаускаса. Дипломная работа. Вильнюс, 1978), Ж. Броварец (Броварец Ж. Основные принципы музыкального языка и композиторской техники В. Баркаускаса. Дипломная работа. Вильнюс, 1982), А. Байорунайте (Байорунайте А. Особенности творческого процесса Витаутаса Баркаускаса. Дипломная работа. Вильнюс, 1982), Б. Дайлидайте (Дайлидайте Б. Музыка В. Баркаускаса для драматических спектаклей и кинофильмов. Дипломная работа. Вильнюс, 1982), а также два исследования Ю. Катинайте: «Три десятилетия творчества Витаутаса Баркаускаса» (Катинайте Ю. Три десятилетия творчества Витаутаса Баркаускаса. Дипломная работа. Вильнюс, 1996) и «Концерт и концертность в позднем творчестве В. Баркаускаса» (Катинайте Ю. Концерт и концертность в позднем творчестве В. Баркаускаса. Дипломная работа. Вильнюс, 1998).

Помимо указанных выше, творчеству В. Баркаускаса посвящены работы: Г. Григорьевой, Й. Гаудримаса, А. Карашки, Л. Лезле, И. Микшите, Н. Ржавинской, И. Сотниковой, Г. Ждановой, Ю. Катинайте и др. Ю. Холопов пишет семь статей для немецкого музыкального справочника «Kammermusik A-G (Konzertbuch)»¹¹, посвященных следующим композиторам: В. Баркаускас,

⁹ Кардаш А. Е. Симфонии Андрея Эшпяя : поэтика жанра. М., 2008.

¹⁰ См., в частности, Ключкова Е. Религиозные симфонии Алемдара Караманова : в поисках адекватного метода анализа. М., 2010. С. 274.

¹¹ Cholopov J. Vytautas P. Barkauskas. Konzertbuch – Kammermusik A-G. Leipzig, 1988. S. 131-135.

А. Бородин, Д. Бортнянский, А. Глазунов, Э. Денисов, А. Хачатурян и А. Эшпай. В ряде других работ попутно упоминаются симфонии В. Баркаускаса, однако трудов, посвященных непосредственно специфике этого жанра в творчестве композитора, нам обнаружить не удалось.

Объектом исследования служат симфонии В. Баркаускаса (с Первой по Седьмую).

Предметом исследования являются разноуровневые выразительные средства, в совокупности подчиняющиеся основной идее симфонического произведения.

Поскольку композитор считает симфонию центральным жанром своего творчества, **целью** нашего исследования является анализ поэтики данного жанра и выявление специфики отдельных выразительных средств.

В соответствии с заявленной целью в исследовании ставятся следующие **задачи**:

- рассмотреть немзыкальную идею как «порождающую структуру» симфоний В. Баркаускаса;
- проанализировать средства выражения (техники композиции и конструктивные элементы);
- описать способы взаимодействия выразительных средств и основной идеи в симфониях композитора;
- показать реализацию всей совокупности композиционных принципов в рамках одного произведения.

Материалом исследования служат симфонии В. Баркаускаса (с Первой по Седьмую): в виде изданных партитур Второй, Третьей и Четвертой симфоний и рукописей Пятой, Шестой и Седьмой симфоний. Следует попутно отметить следующее обстоятельство. Во-первых, сам композитор относит Первую симфонию к предтворческому периоду, во-вторых, две первые симфонии не фигурируют в современном официальном списке произведений В. Баркаускаса. Таким образом, наш анализ в основном опирается на материал Второй, Третьей,

Четвертой и Пятой симфоний. С партитурами Шестой и Седьмой симфоний мы ознакомились благодаря любезному разрешению автора воспользоваться его личным архивом. При анализе партитур Второй, Третьей, Четвертой, Пятой и Шестой симфоний мы также использовали имеющиеся аудиозаписи этих произведений. Полный список использованных материалов приведен в Приложении (С. 195-198 диссертации).

Дополнительным материалом для исследования являются зафиксированные с помощью технических средств и расшифрованные (с разрешения автора) беседы с композитором о специфике его творчества, а также опубликованные им статьи «О потенциальных возможностях мелодико-тематического материала»¹² и «Музыка – цель жизни»¹³.

Научная новизна. В диссертации впервые полно охвачено симфоническое творчество В. Баркаускаса, ключевое для понимания его авторского «я». Мы выделяем как особенность проблематики симфоний развертывание *внемusикальной идеи* в ткани музыкального произведения, что позволяет говорить о сильном рациональном компоненте авторской манеры. При анализе средств выразительности специальный акцент сделан на использовании музыковедческой категории «конструктивный элемент» (термин Ю. Холопова), во многом сущностной для Баркаускаса. Впервые рассмотрены линии эволюции симфонического творчества композитора (от Второй к Седьмой симфонии) как в области идей, так и в области композиционно-технических решений. Осуществлен комплексный анализ Пятой симфонии с позиций всех важнейших упомянутых концептов (техники, конструктивные элементы, формообразования и драматургия), показаны пути их взаимодействия в условиях многокомпонентной музыкальной ткани.

Методология исследования. При анализе основных принципов драматургии симфоний В. Баркаускаса мы опираемся преимущественно на *структурно-функциональный анализ*, основные принципы которого описаны в

¹² Баркаускас В. О потенциальных возможностях мелодико-тематического материала // Критика и музыковедение. 1980. № 2. С.118.

¹³ Barkauskas V. Muzika – gyvenimo tikslas // Literatūra ir menas. 1987. P. 6.

исследовании В. П. Бобровского «Функциональные основы музыкальной формы»¹⁴. Такой подход представляется нам оправданным, поскольку концептуальное представление В. Баркаускаса о симфонии в целом не выходит за рамки классических норм. Для обоснования связи внемузыкальных идей и музыкальных приемов мы прибегаем к методам *герменевтики*, опираясь на труды В. Дильтея¹⁵ и Л. Акопяна¹⁶, а *сравнительно-исторический* метод исследования используем при анализе симфонического творчества В. Баркаускаса в контексте европейских симфонических традиций второй половины XX века.

Для анализа симфоний мы оперируем широко распространенным в музыковедении последних лет понятием *поэтики*¹⁷, которое восходит к определению В. Иванова применительно к литературе: «Поэтика – наука о строении литературных произведений и системе эстетических средств, в них используемых»¹⁸, поскольку постулируем важность динамики взаимодействия внемузыкальных идей симфоний и музыкального текста.

Методологически оправданным представляется нам использование понятия «конструктивный элемент». Термин «центральный элемент», к которому восходит данное понятие, в начале XX века в музыкальный обиход ввел Г. Эрпф¹⁹. Почти век спустя Д. Шульгин говорит о важном значении «центрального элемента» в музыкальной ткани: «Структура центрального элемента или центра является прасновой структуры периферийных элементов»²⁰. Б. В. Асафьев называет «*интонационно-конструктивным элементом*» мелодии *попевку*, образующую «группу сопряженных тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф»²¹. Ю. Н. Холопов использовал термин «*конструктивный элемент*» применительно к области гармонии, где «основной конструктивный элемент гармонической системы — комплекс звуков. В простейшем виде это

¹⁴ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1977.

¹⁵ Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Т.4: Герменевтика и теория литературы. М., 2001.

¹⁶ Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.

¹⁷ Об этом подробнее: Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002.

¹⁸ Там же. С. 21.

¹⁹ Erph H. Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.

²⁰ Шульгин Д. Современные черты композиции Виктора Екимовского. Монография. М., Берлин, 2014. С. 113.

²¹ Асафьев Б. Речевая интонация. М., Л., 1965. С. 19.

интервал, в более сложном — созвучие, которое в процессе эволюции музыкального языка предстает в самых различных модификациях»²². Мы используем понятие «конструктивный элемент» в обоих смыслах: и как последовательность звуков, мотив (*горизонтальное мелодическое построение*) или просто ритмическая фигура (*горизонтальное ритмическое построение*); и как комплекс звуков, созвучие (*вертикальное построение*).

Другое понятие, с нашей точки зрения, требующее некоторого пояснения, — это понятие «основной идеи произведения». При всей его многозначности данного словосочетания мы, вслед за В. Баркаускасом, используем это понятие как обозначающее константу, представляющую собой *motto* в логической конструкции симфоний.

Также нами используется понятие «технологическая декларативность», как намеренный показ той или иной техники композиции с разных сторон и в разных ее проявлениях, являющийся непосредственно *целью* художественного замысла, а не *средством* его воплощения.

В качестве *гипотезы* мы выдвигаем предположение о том, что поэтика (совокупность выразительных средств) в симфониях В. Баркаускаса в каждой отдельно взятой симфонии подчинена заранее заданной идее, которая во многом диктует принципы организации музыкального материала, начиная с выбора техник композиции и заканчивая драматургическими приемами.

Положения, выносимые на защиту

- Исходным фактором композиции является основная внемузыкальная идея, которая последовательно воплощается на всех уровнях организации музыкального текста;
- Важнейшим композиционным средством можно считать «конструктивный элемент» и работу с ним;
- Основные музыкально-выразительные средства являются результатом смешивания различных техник композиции;

²² Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс: Учебник. СПб. : Лань, 2003.

- С точки зрения концепции симфонии В. Баркаускаса принадлежат к типу симфонизма, основанному на классической музыкальной логике.

Степень достоверности и апробации результатов. Работа опирается на непосредственные свидетельства композитора о своем творчестве, на прижизненные авторизованные публикации его партитур, а также на корпус музыковедческой литературы, прочно вошедший в аналитическую практику современной музыкальной науки. Результаты исследования были опубликованы в журналах «Музыковедение» (Москва, 2016 г.), «Музыкальная жизнь» (Москва, 2015 г.), «Дом Бурганова. Пространство культуры» (Москва, 2016 г.), «Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных» (Москва, 2013 г.), в сборнике научных статей по итогам международной конференции «Реформы музыкального образования глазами студентов» (Москва, 2013 г.), а также в сборнике научных статей по итогам международной конференции «Молодежь и наука: актуальные проблемы и инновационные решения» (г. Волгоград, 26-27 марта 2013 г.). Результаты исследования апробировались в ходе мастер-классов в консерватории г. Канны (Франция) в 2012-2016 году. Материал диссертации широко используется нами в консерваторских курсах обучения композиции и оркестровке (Париж и парижский регион).

Теоретическая и практическая значимость работы. Теоретическая значимость диссертации заключается в разработке комплексного подхода к жанру симфонии, в исследовании его смысловых аспектов и музыкально-технических принципов. Важным теоретическим аспектом является исследование механизмов взаимодействия разных композиторских техник в рамках одного произведения. Существенным представляется описание эволюция жанра во второй половине XX века. Практическая значимость работы заключается в возможности использовать ее положения и выводы в учебных курсах по композиции, анализу форм, истории музыкальных жанров. Работа может быть включена в «литературу вопроса» при написании дипломных и диссертационных исследований на схожую тематику.

Цели и задачи диссертации определяют ее **структуру**. Работа состоит из Введения, пяти глав, Заключения, списка литературы и Приложения. В **первой**

главе анализируется формирование творческой личности В. Баркаускаса в контексте традиций музыкального искусства второй половины XX века. **Вторая глава** посвящена анализу использования различных композиторских техник в симфониях В. Баркаускаса. В **третьей главе** описываются конструктивные элементы и их модификации в симфониях В. Баркаускаса. **Четвертая глава** описывает основные принципы драматургии и формообразования, используемые композитором. В этой главе особое внимание уделяется взаимосвязи и взаимообусловленности конструктивных элементов в музыкальной ткани симфоний В. Баркаускаса. **Пятая глава** посвящена подробному анализу Пятой симфонии.

В **Заключении** обобщаются результаты проведенного исследования и формулируются основные выводы, а также отмечается теоретическая и практическая значимость проведенного исследования. Основной текст диссертации изложен на 162 страницах. **Список литературы** включает 214 наименований. В **Приложении** дается объемный иллюстративный нотный материал и прочие дополнительные материалы.

ГЛАВА 1. КОМПОЗИТОР И ЕГО МИР

§1. Основные этапы становления творческой индивидуальности

В. Баркаускаса

Формирование творческой личности и мировоззрения Витаутаса Баркаускаса²³ было обусловлено рядом факторов. Это и образование - одновременно математическое и музыкальное, и социально-политическая ситуация в советской Литве, и процессы в мировой музыкальной культуре вообще и в европейской в частности.

Тот факт, что Витаутас Баркаускас по своей первой профессии математик, объясняет многое в его дальнейшей творческой карьере. В 1953 году он оканчивает физико-математический факультет Вильнюсского педагогического института, и лишь в 1959 - Вильнюсскую консерваторию (класс литовского композитора и педагога А. Рачюнаса). По словам В. Баркаускаса, в классе А. Рачюнаса ему во многом приходилось обучаться самостоятельно, так как его педагог не вмешивался и особо не вникал в новаторские поиски молодого композитора: «...supratau, kad niekas nieko už mane nepadarys, kad turiu pats tikėti, pasitikėti ir siekti. Joks pedagogas manęs to neišmokys. Savarankiškai klausydavau muzikos įrašų, gilindavausi į partitūras, darydavausi tam tikrus išrašus. Persirašydavau įdomiausius epizodus, galvodavau, kodėl jie taip gerai skamba. Taip analizuodamas ir mokiausi»²⁴ («...понял, что никто ничего за меня не сделает, что я должен сам верить, доверять себе и добиваться. Никакой педагог меня этому не обучит. Самостоятельно слушал записи, углублялся в партитуры, делал определенные пометки. Переписывал самые мне понравившиеся эпизоды, обдумывал, почему

²³ Витаутас Баркаускас родился в 1931 г. в г. Каунасе.

²⁴ Kaščiukaitė L. Vytautas Barkauskas : «Džiaugiuosi, kad galiu džiaugtis» [Электронный ресурс] // BERNARDINAI.LT. 2011. URL: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-05-03-vytautas-barkauskas-dziaugiuosi-kad-galiu-dziaugtis/62156> (дата обращения: 14.03.2014).

они так хорошо звучат. Так, анализируя, и учился» (перевод с литовского наш – Д. Г.)).

Математика наделила композитора диалектикой одновременно аналитического и эмоционального восприятия музыкального искусства. О своем отношении к математике сам В. Баркаускас высказывается довольно неожиданно: «Dažnai juokauju, kad visi gražūs žodžiai prasideda ta pačia raide: matematika, muzika, meilė, motina... Kalbant rimčiau, nesigailiu baigęs studijas Fizikos ir matematikos fakultete. Jos išugdė loginį mąstymą, dinaminių santykių, proporcijų pajautimą. Neturiu kūrybos problemų, bent jau dramaturgijos. Man svarbesnė yra ne forma, o dramaturgija. Ir tam būtent padėjo matematikos studijos, loginis mąstymas. <...> ...man svarbiausia buvo muzika, ne matematika. Bet iki šiol turiu silpnybę – domiuosi skaičiais ir savotiška jų magija»²⁵ («Я часто шучу, что все красивые слова начинаются на ту же букву: математика, музыка, любовь²⁶, мать... Говоря всерьез, не жалею, что окончил физико-математический факультет. Это развило логическое мышление, ощущение динамических взаимоотношений и пропорций. У меня нет проблем с творчеством в смысле драматургии. Для меня важнее не форма, а драматургия. И именно этому помогло математическое образование, логическое мышление. Но до сих пор у меня есть слабость – меня интересуют числа и их своеобразная магия» (перевод с литовского наш – Д. Г.)).

Следует отметить, что в музыкальной культуре композиторы-математики – явление не редкое. Так, Эдисон Денисов в 1951 году окончил физико-математический факультет Томского государственного университета, а французский композитор Янис Ксенакис закончил в 1946 г. политехнический университет в Афинах, и всю жизнь одновременно с сочинительством занимался архитектурой и математикой. Французский композитор и дирижер Пьер Булез с детства проявлял способности как к музыке, так и к математике, в юности посещал курсы высшей математики в Лионе. Американский композитор,

²⁵ Там же.

²⁶ Слово «любовь» в литовском языке начинается тоже с буквы M.

создатель музыкального синтезатора, Милтон Бэббит в 1931 году изучал математику в Университете Пенсильвании.

Исследуя творческий путь В. Баркаускаса, можно заметить, что этапы его становления в основном согласуются с тенденциями эпохи. Новаторские идеи западных композиторов авангардистов стимулировали творческую мысль молодых литовских композиторов. Однако претворять ее в конкретных произведениях было не просто, так как официальная доктрина искусства во многом отрицала эстетику модернизма. И хотя во многих европейских странах к тому времени уже прокатилась вторая волна авангарда, произошла революция сериализма, в Литве даже обычная додекафония нередко считалась излишне смелой. Таким образом, в 50-е годы XX века композиторам (в том числе и литовским) оставался единственный путь к обогащению музыкального языка – экспериментирование в пределах системы мажора-минора.²⁷ Этот этап отражен в симфониях литовских классиков Б. Дварионаса (1947), С. Вайнюнаса (1957), первых трех симфониях А. Рачюнаса и первых двух Ю. Юзелюнаса.

Как и многих современников и соотечественников В. Баркаускаса (Б. Дварионаса, С. Вайнюнаса), композитора в молодости интересовали все новые, радикальные открытия в музыкальной сфере. Еще в 1960 г. он пытается экспериментировать, используя новые техники композиции. В одном из первых своих сочинений, в поэме для фортепиано и симфонического оркестра²⁸, композитор использует мелодию из 12-и неповторяющихся звуков, не выходя при этом из тональной системы. В. Баркаускас рассказывает²⁹, что во всей Литве было всего три копии запрещенной в то время книги Эрнста Кшенека³⁰ о додекафонии, и он с группой литовских студентов «подпольно изучал этот труд». Как результат, три года спустя композитор пишет первое в истории литовской музыки целиком

²⁷ См. в статье: Катинайте Ю. Хочу быть понятым сегодня. О музыке Витаутаса Баркаускаса / Ю.Катинайте // Музыкальная академия. М., 2000. № 3. С. 164.

²⁸ Композитор относит это произведение к «предтворческому периоду», поэтому оно не фигурирует в списках произведений.

²⁹ Bergendal G. 24 Lithuanian Composers // Catalogue, 2005.

³⁰ Křenek E. Studies in Counterpoint based on the twelve-tone technique. New York, 1940.

додекафонное произведение. Это цикл «Поэзия»³¹ для фортепиано (см. рисунок № 1), «название которого словно служило противовесом конструктивизму музыкального языка»³².

Рисунок № 1 (Цикл «Поэзия» для фортепиано – начальный фрагмент второй части):



С изменением политической ситуации и с наступлением времени перемен на литовских композиторов «хлынула» волна западноевропейских новинок в области музыкальной композиции. В 1956 году в соседней Польше был проведен первый фестиваль современной музыки «Варшавская осень», на котором литовские композиторы могли познакомиться с последними произведениями своих западноевропейских коллег, что вызвало новую волну экспериментов, отзвуки которых много лет питали творческую среду в Восточной Европе.

В течение пяти лет В. Баркаускас посещал фестиваль «Варшавская осень» (1965-70). Под влиянием услышанного и после знакомства с партитурами таких участников этого музыкального форума, как поляки Витольд Лютославский и Кшиштоф Пендерецкий, венгерский композитор Дьердь Лигети, Витаутас

³¹ Баркаускас В. Цикл «Поэзия» для фортепиано ор.1. Л., 1968.

³² Катинайте Ю. Хочу быть понятым сегодня. О музыке Витаутаса Баркаускаса // Музыкальная академия. М., 2000. № 3. С. 164.

Баркаускас стал снова экспериментировать. Сочинения В. Баркаускаса этого периода насыщены элементами алеаторики, сонористики и микрополифонии, и развивают идею экспонирования – показа той или иной техники композиции с разных сторон и в разных ее проявлениях. Такое явление можно охарактеризовать как **«технологическую декларативность»** (термин наш – Д. Г.). Ярким примером данного периода творчества композитора является Партита для скрипки соло ор.12³³, а также первое литовское камерное произведение для гобоя «Интимная композиция»³⁴. Последнее произведение было написано специально для гобоиста Лотара Фабера.

Специфика синтеза техник, используемого талантливými поляками, описана и убедительно представлена в работах многих музыковедов³⁵. Так, в частности, Л. М. Кокорева полагает, что польский композитор Витольд Лютославский «проделал стремительный путь от неоклассицизма, неофольклоризма – через додекафонию, алеаторику, сонорику к синтетическому стилю, сочетающие различные направления и техники XX века. <...> он смело ассимилировал различные достижения современной западноевропейской музыки от импрессионистов до представителей авангардных течений»³⁶. Что касается Кшиштофа Пендерецкого, то его творчество музыковеды также не могут отнести к определенному направлению современной музыки, при этом отмечается, что «различные эстетические тенденции, часто даже противоположные по своей сущности, соседствуют и преломляются у него под индивидуальным углом зрения. Он своеобразно соединяет приметы экспрессионизма и импрессионизма, неоклассицизма и романтизма, соноризма и сериализма»³⁷.

Похожий путь вслед за поляками проделал и их младший коллега Витаутас Баркаускас. Уже в своей Третьей симфонии (1979) литовский композитор

³³ Баркаускас В. Партита для скрипки соло ор.12, М., 1973,1986. Hamburg, 1988.

³⁴ Баркаускас В. «Интимная композиция» для гобоя и 12 струнных ор. 15.

³⁵ См., в частности, Холопов Ю. Н. Смешанные техники / Ю. Н. Холопов, С. В. Ценова // Теория современной композиции : учеб. пособие. М., 2005. С. 563.

³⁶ Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века : К. Шимановский, В. Лютославский, К. Пендерецкий : Очерки / Л. Кокорева. М., 1997. С. 49.

³⁷ Там же. С. 81.

виртуозно совмещает додекафонию, алеаторику, сонорику, модальную и тональную техники письма.

Новаторские достижения венгерского композитора-авангардиста Дьердя Лигети в области сонорики также существенно повлияли на творчество В. Баркаускаса. На многих страницах партитур Второй и Третьей симфоний литовского композитора встречаются образцы сонористических созвучий, основанные на микрохроматике и микрополифонии, принципы которых разрабатывались венгерским композитором Д. Лигети и наглядно представлены в его сочинениях «Apparitions» (1959) и «Atmospheres» (1961)³⁸.

Однако, уже на рубеже 60-70-ых годов перед композиторами открылись новые возможности, связанные с определенной свободой - свободой выбора: «После двадцатилетнего увлечения новейшими звуковыми системами пришло время оглянуться назад, выделить истинные художественные ценности, свойственные лучшим творениям композиторов авангарда. Необходимо было осмыслить эти новшества и синтезировать их с богатыми традициями европейской музыки прошлых эпох»³⁹. Таким образом, эстетика модернизма, отвергавшая традиции классической европейской музыки, уступила место иным тенденциям, тяготеющим к эклектизму, последовательным приверженцем которого можно считать польского композитора Р. Палестера.

Кшиштоф Пендерецкий отреагировал на эти перемены произведением «Страсти по Луке» (1968), которое выявило резкую и неожиданную неоромантическую тенденцию в творчестве композитора. Эта тенденция во многом определила и дальнейшую творческую судьбу В. Баркаускаса и, по мере эволюции композитора, все отчетливее в его творчестве обнаруживается национальное литовское начало – обнаруживается в особом восприятии мира, типе художественного мышления, способах его реализации.

³⁸ «Видения» и «Атмосферы».

³⁹ Там же. С. 47.

Позднее творчество (начиная с Четвертой симфонии (1984)) В. Баркаускаса все отчетливее демонстрирует разноплановые связи с традиционным симфонизмом. Композитор все чаще возвращается к традиционным методам композиции и историческим моделям жанра. В начале своего творческого пути, будучи сугубо рациональным в музыке, сегодня он нередко исключительно эмоционален и патетичен. При этом В. Баркаускас никогда не забывает о важной роли идеи произведения и конструктивном начале в творчестве. Поэтому здесь уместнее говорить, скорее, о смещении акцентов и приоритетов в сторону «интуиции» по отношению к «рацио», но никак не об отказе от последнего. «Деструктивность техники модернизма провоцирует В. Баркаускаса создавать живую, полнокровную музыку, находящуюся выше какой-либо техники»⁴⁰.

Такой творческий путь характерен для многих современников композитора. К концу XX века романтизм, отделенный от нас почти столетним развитием различных, преимущественно антиромантических течений, становится уже далекой историей. Новый виток в спиралевидной эволюции музыки – время интеграции всех этапов ее развития, начиная с древнейших образцов и заканчивая многообразными музыкальными направлениями XX века. Настало время и для романтизма включаться в этот процесс.

На вопрос, что сейчас для композитора является самым главным, он отвечает так: «стремиться к качеству музыки и ее выразительности, оставаясь верным самому себе»⁴¹. В 2011 году композитор закончил Седьмую симфонию. По словам автора, процесс создания такого масштабного произведения, как симфония бывает довольно продолжительным: композитору потребовалось три года, чтобы завершить эту сложную работу. Однако, реализация идеи (*motto*) Седьмой симфонии⁴² вдохновляла композитора, «руководила» процессом,

⁴⁰ Wyszynski-Trzywdar J.H. Berliner Festwochen. 1989. P. 39.

⁴¹ Lithuanian Music Information and Publishing Centre. Vytautas Barkauskas. Vilnius, 2001.

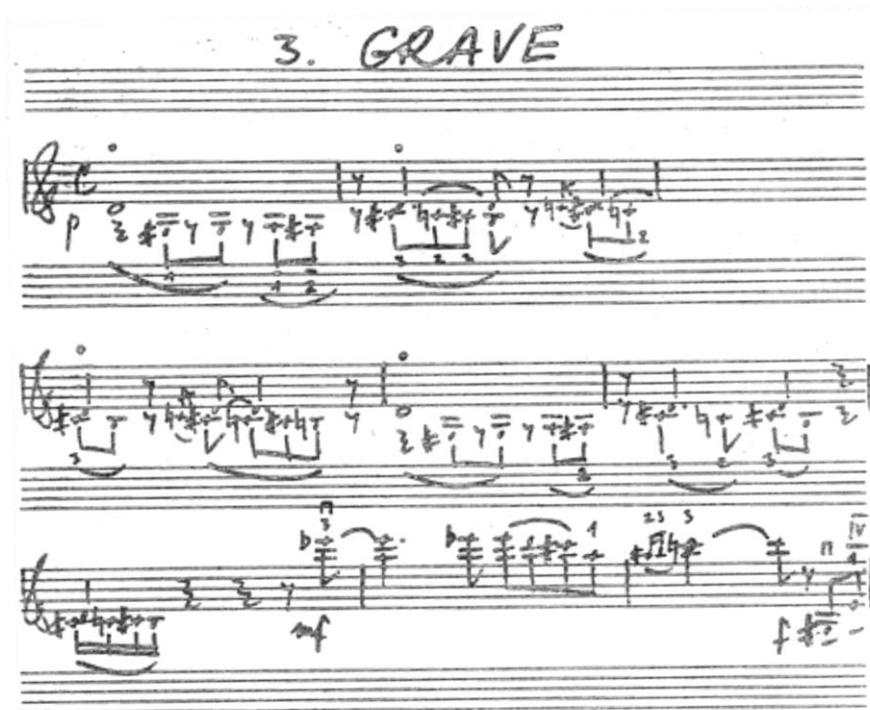
⁴² По словам композитора, основная идея Седьмой симфонии: «Человек-Мир-Шаги по внутреннему миру человека, и следы, которые на протяжении жизни оставляет человек».

«решала судьбу» остальных элементов произведения, интегрируя их и проявляясь в них интереснейшим образом⁴³.

В. Баркаускас в разные периоды своей жизни тесно сотрудничал со многими российскими музыкантами и никогда не отрицал их влияния на свое творчество. С одной стороны, композитор с восхищением описывает творческие консультации, которые в течении 10 лет (с 1962 по 1972 гг.) он получал у Ю. Ф. Фортунатова⁴⁴, и отмечает огромное влияние, которое это общение оказало на его симфоническое письмо.

С другой стороны, не менее продуктивно складывались его взаимоотношения с российскими исполнителями. В 1970 году скрипач Г. Кремер включил Партиту для скрипки solo В. Баркаускаса в свой репертуар. Сейчас эта Партита (см. *Рисунок № 2*) является одним из самых популярных произведений композитора.

Рисунок № 2 (Партита для скрипки solo – начальный фрагмент третьей части):



⁴³ Из устных бесед с композитором.

⁴⁴ Ю. Ф. Фортунатов (1911—1998), музыковед, композитор, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1984). Ученик Н. Я. Мясковского, Г. И. Литинского, профессор Московской консерватории (с 1986).

Первым исполнителем Концерта для альты и камерного оркестра⁴⁵ (1981) был Ю. Башмет. Более того, композитор посвятил свой Концерт именно ему⁴⁶. По заказу секстета музыкантов из симфонического оркестра Большого театра в Москве В. Баркаускас написал Секстет⁴⁷ (1985). В последствии это произведение «объехало» все страны Европы, Южную Америку, Японию.

По поводу использования музыкального фольклора в своем творчестве, В. Баркаускас говорит следующее: «Разумеется, я литовец, но я ни в коем случае не националист: я родился в Литве и я люблю ее. Дело в том, что родился я в крупном городе – в Каунасе, а не в маленькой деревушке. Я рад тому, что мои произведения исполняются во всем мире и что они звучат не только как произведения «того самого Баркаускаса», но и как произведения именно литовского композитора, хотя... я очень редко использую литовскую народную музыку в первоизданном виде»⁴⁸. С нашей точки зрения, один из немногих ярких примеров использования фольклорных мотивов в творчестве композитора - это сочинение «Три аспекта»⁴⁹, написанное в 1969 году. По словам автора, в этом сочинении его больше всего интересовала возможность преломления современными средствами композиции образов литовской народной музыки⁵⁰.

Здесь также впервые выкристаллизовывается творческое кредо В. Баркаускаса, основанное на идее синтеза различных технических приемов.

§2. Творческое кредо композитора

Реконструируя позицию В. Баркаускаса на основе его высказываний, мы выделили ряд ключевых направлений в его отношении к творческому процессу. Центральной идеей своего творческого процесса композитор считает «естественную цельность»⁵¹. На протяжении всего процесса сочинительства автор

⁴⁵ Баркаускас В. Концерт для альты и камерного оркестра оп.63. Л., 1986.

⁴⁶ Ю. Башмет был редактором сольной партии данного Концерта.

⁴⁷ Баркаускас В. Секстет оп.76. Berlin, 1991.

⁴⁸ Bergendal G. 24 Lithuanian Composers. 2005.

⁴⁹ Баркаускас В. «Три аспекта» для симфонического оркестра оп.17. Л., 1972.

⁵⁰ Катинайте Ю. Хочу быть понятым сегодня. О музыке Витаутаса Баркаускаса // Музыкальная академия. С. 164.

⁵¹ Лит. *naturali visuma*.

считает очень естественным не конструировать, не монтировать произведение, а ощутить его интегративность, неделимость, т.е. то общее, что сам В. Баркаускас определяет как «синтез».

В зависимости от сферы применения понятие «синтез» (от греческого *synthesis* - соединение) имеет несколько толкований: во-первых, это «объединение научного, религиозного и философского знания для достижения полноты понимания реальности», во-вторых, «объединение различных элементов целого», в-третьих, это «процесс реального или мысленного объединения ранее выделенных частей предмета в единое целое; связан с анализом». В-четвертых, синтез определяется как «соединение различных сторон предмета в единое целое (систему) и рассмотрение целого с учетом особенностей сторон». Синтез также синонимичен способности «видеть нечто в его совместимости с чем-то; нечто как нечто». Синтез – это и «один из способов познания мира с использованием средств логики. Атрибут системной методологии и системного подхода». Современная наука и философия все более обретает черты синтетической философии⁵², делающей упор на поиске интегративных характеристик бытия, процесса формирования целостности, смыслообразующей деятельности человека, чему посвящены многие труды выдающегося философа современности и «ученого-системщика» В. В. Налимова, а также И. С. Добронравовой, Е. Н. Князевой и С. П. Курдюмова (философские проблемы целостного синергетического мировоззрения), философские разработки лауреата Нобелевской премии И. Р. Пригожина, относящиеся к созданной им новой концепции времени. Наконец, синтез – «это метод научного исследования, состоящий в соединении разнообразных явлений, вещей, качеств, противоположностей или противоречивого множества в единство, в котором противоречия и противоположность сглаживаются или снимаются (противоположное понятие – анализ)». Вот только несколько определений понятия «синтез», которые приводит один из самых полных онлайн-словарей

⁵² Противоположный процесс – деконструкция.

OnlineDics.ru. Однако нам интересна трактовка данного термина, предлагаемая композитором, которая в определенной степени интегрирует приведенные выше определения.

Витаутас Баркаускас, следуя законам восприятия, синтезирует различные технические приемы: «Моя позиция - не придерживаться узкой ограниченной системы, а соединять, синтезировать те средства, которые есть и могут быть использованы: и старые традиционные, и самые новейшие. Композиторы каждой эпохи использовали арсенал тех средств, которые функционировали в их эпоху. Процесс синтеза бесконечен. Новые средства выразительности дополняют ту или иную систему. Система нужна, однако все средства должны помогать композитору, а не композитор - служить системе и технике»⁵³. Похоже высказывание находим у К. Пендерецкого: «Сегодня мы вступаем в период великого синтеза, нового *fin de siècle*⁵⁴. Переоценивается все, что создано в нашем столетии. Я верю, что шанс “выжить” есть у музыки, написанной в естественной манере, синтезирующей все, что произошло за несколько последних десятилетий»⁵⁵.

Таким образом, синтез понимается как способ совмещения и взаимопроникновения разнообразных интеллектуальных процессов, поэтому вполне естественно рассматривать в качестве основы для такого понимания синтеза идею Человека как такового. Об этом говорит и В. Баркаускас: «Сочиняя музыку, я всегда думаю о Человеке и его судьбе»⁵⁶. Схожие мысли высказывал в своем исследовании М. Г. Арановский: «Человек XX века – человек действия и интеллекта. Выделение из концепции человека двух его сторон (деятельной и рефлексивно–медитативной) – характерная черта многих явлений симфонизма XX века»⁵⁷. Подобная идея (симфония как «концепция Человека») поставила перед музыкантами новые задачи, связанные с «обновлением жанра симфонии в

⁵³ Barkauskas V. Muzika - gyvenimo tikslas // Literatūra ir menas. 1987.

⁵⁴ Франц. «конец века».

⁵⁵ Зейфас Н. Осень «Варшавской осени» // Советская Музыка. 1988. № 2. С. 120.

⁵⁶ Из устных бесед с композитором.

⁵⁷ Арановский М. Г. Симфонические искания. С. 38.

рамках традиции, с проблемами обновления жанра на основе ресурсов национального музыкального языка»⁵⁸.

В. Баркаускас акцентирует внимание на том, что он не является «синтезатором» стилей, т.е. не следует принципам полистилистики, столь свойственной его современнику - композитору А. Г. Шнитке, одному из ярчайших представителей постмодернизма в отечественной музыке.

С другой стороны, композитор подчеркивает, что процесс синтеза должен происходить естественным образом, как бы «сам собой». Автор не должен придумывать, что с чем нужно смешать механически, чтобы написать некую музыку. Эта естественность должна быть результатом и проявлением внутреннего чувства и вкуса композитора. Такой процесс сугубо индивидуален и зависит от самого человека, свойств и качеств его характера и личности и, конечно, таланта. С этих позиций сам процесс написания музыки можно охарактеризовать как некий синтез иного уровня: с одной стороны, это естественный творческий процесс, продиктованный основной идеей произведения и опирающийся на авторские наброски, с другой стороны, он зависит от общей музыкальной компетенции композитора, его образования, вкусов, пристрастий в музыке и др.

§3. Симфонии В. Баркаускаса и их основные идеи

Среди 132 опусов композитора имеются образцы практически всех жанров и форм: симфонические произведения, произведения для камерного оркестра, произведения для солирующих инструментов с оркестром, хоровые произведения, одна опера, произведения для голоса, произведения для фортепиано и фортепианного ансамбля, ряд камерных произведений и произведений для инструментов соло и т.д.. В симфоническом жанре, кроме семи симфоний, композитор также написал ряд небольших произведений для симфонического оркестра: «Три аспекта» для симфонического оркестра ор. 17

⁵⁸ Там же. С. 57.

(Сов. Композитор. Ленинград, 1972), Симфоническую картину «Солнце» op. 69, *Konzertstück für Orchester №1* op.97, *Konzertstück für Orchester №2* op. 103 (Edition Peters), Музыку для симфонического оркестра «Здесь и сейчас» op. 112 и «В конце – начало» op.115⁵⁹.

Чтобы понять роль В. Баркаускаса в европейской истории симфонии, отметим некоторые основные тенденции развития этого жанра.

Существует определенная закономерность в симфоническом творчестве многих европейских композиторов второй половины XX века.

Симфония как жанр в XX веке осталась в рамках неоклассицизма, и определенно не соответствовала видению развития музыки композиторами Дармштадской школы. Исключением, пожалуй, является «Симфония» Лучиано Берио. В более традиционных направлениях, таких как польская или российская школа, жанр симфонии продолжает развиваться в рамках индивидуального стиля.

После необычайной новаторской активности, в 80-ые годы происходит резкий поворот в сторону традиционного мышления:

Первые пять симфоний немецкого композитора Ханса Вернера Хенце (Hans Werner Henze) являются в значительной степени эклектичными, сочетающими серийные и неоклассические ингредиенты. Сам композитор говорит о значении симфоний в своем творчестве: «Музыка как речь, как взаимосвязь, синтаксис, средство коммуникации и воспитания. С тех пор я все более осознанно стремился писать, так сказать, общественные произведения. Эта тенденция проникла в мои симфонии»⁶⁰. Стоит отметить одночастную Четвертую (1955), отличающуюся необычайной прозрачной красотой. Одночастная Шестая симфония (1969) исполняется большим оркестром, разделенным на два камерных оркестра. Однако Седьмая симфония (1984) - это возвращение композитора к более традиционной

⁵⁹ В приложении мы приводим полный официальный список произведений В. Баркаускаса.

⁶⁰ Колланд Х. Х. В. Хенце. Трудно быть западногерманским композитором: новая музыка между изоляцией и ангажементом (из беседы Хуберта Колланда с Х. В. Хенце, 1980 г.) // XX век. Зарубежная музыка. Перевод Л. Левина. Ред. перевода О. Лосева. М., 1995. С. 139.

классической концепции, а Восьмая симфония (1993), написанная под впечатлением «Сна в летнюю ночь», следует бетховенским традициям.

Вполне очевидно, что многие композиторы, начинавшие свои «симфонические искания» в 1950-60-ые годы разделяли позицию Х. В. Хенце. К его единомышленникам принадлежит и польский композитор Витольд Лютославский, хотя нельзя игнорировать тот факт, что страны восточной Европы после второй мировой войны были в целом изолированы от внешнего мира и достижений современного искусства. Примером тому может служить более чем существенное различие Первой (1948) и Второй (1967) симфоний В. Лютославского. Первая, безусловно, мастерски написанная симфония, со всей очевидностью «отстает» в смысле новаторских тенденций от Второй симфонии, которая обнаруживает диалектичность мышления и апеллирует к новейшим средствам выразительности (сонористика, алеаторика). Однако за ней следует Третья симфония (1983), в которой снова наблюдается определенный сдвиг мышления композитора в сторону неоромантизма⁶¹.

Особое развитие симфония второй половины XX века получила в 1970-80-е годы благодаря творчеству некоторых композиторов-авангардистов, хотя впоследствии и в их творчестве наблюдается поворот в сторону неоромантизма. Первые симфонии самых значительных польских композиторов после В. Лютославского, работавших в этом жанре, – Кшиштофа Пендерецкого и Хенрика Миколая Гурецкого, – обладали сугубо модернистской ориентацией. Однако уже во Второй «Рождественской» симфонии (1980) К. Пендерецкий полностью подчинился монументальной «тональной идиоме», свойственной творчеству А. Брукнера и Г. Малера. И хотя творчество Х. М. Гурецкого не демонстрирует столь резких стилистических перемен, однако уже в Третьей его симфонии (1976) наблюдается связь ее мелодизма с аутентичными польскими народными песнями⁶². Третья симфония Х. М. Гурецкого интересна прежде всего тем, что от нее начинается путь композитора к минимализму. Также стоит

⁶¹ При этом Четвертая симфония (1992) свидетельствует, напротив, об отходе композитора от неоромантических принципов.

⁶² Тем не менее, Х. М. Гурецкий не отказывался от умеренного использования алеаторики и сонористики.

упомянуть и две последние симфонии другого представителя польской композиторской школы Казимежа Сикорского – последовательного представителя неоклассицизма.

Отметим также некоторых других европейских композиторов-симфонистов второй половины XX века, которым, как и В. Баркаускасу, свойственно использование индивидуального стилистического синтеза. Это в первую очередь эстонский композитор Арво Пярт и грузинский композитор Гия Канчели. Последний, в отличие от А. Пярта, не экспериментирует в сериализме. Начиная со Второй симфонии (1970), музыкальный материал симфоний Г. Канчели основан на грузинской народной музыке и православных песнопениях. При этом стоит отметить, что европейские влияния в творчестве Г. Канчели очевидны, в особенности в таких жанрах, как симфонии, и выражены достаточно сильно.

В России композитор Альфред Шнитке считается приверженцем «полистилистики». Уже в его Первой симфонии (1972) можно проследить данную тенденцию. Однако, начиная с Седьмой симфонии (1993), композитор приближается, скорее, к малеровско-брукнеровской модели симфонизма⁶³.

В творчестве В. Баркаускаса жанр симфонии следует считать центральным. Композитор с этим жанром связывает очень широкие возможности самореализации. По мнению В. Лютославского, современной симфонией может быть названо «любое сочинение, написанное в крупной замкнутой форме для симфонического оркестра. Здесь важна и продолжительность сочинения (10-минутное произведение симфонией не назовешь), и широта дыхания, а главное - рельефно прорисованное целое, оформленное в процесс с осязаемым действием (польск. *akcja*). Действием я называю чисто музыкальную фабулу, то есть комплекс взаимосвязанных событий, за которыми слушатель следит от начала до конца»⁶⁴.

⁶³ Примечательны своим радикализмом пять симфоний Галины Уствольской, и развернутая двенадцатичастная симфония Софьи Губайдулиной «Слышу... Умолкло...», а также симфония «Фигуры времени».

⁶⁴ Никольская И. Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания. М., 1995. С. 108.

По словам В. Баркаускаса, в его творчестве (и особенно в симфониях) синтез выразительных средств как основной принцип его творчества всегда подчинен основной идее произведения. Более того, все средства музыкальной выразительности (фактура, ритм, мелодические и гармонические построения, форма, инструментовка и т. д.) не только подчинены основной идее, но и вытекают из нее: «Svarbiausia man yra idėja ir tai, kaip ją įgyvendinu, ne kokiomis priemonėmis, bet ką pasakau»⁶⁵ («Для меня основным является идея и то, каким образом я ее претворяю в жизнь, не то какими средствами, а то, о чем я говорю» (перевод с литовского наш – Д. Г.)).

Для В. Баркаускаса идея симфонии всегда внемзыкальная, обобщенная, масштабная, философская, и его творчество не может рассматриваться отдельно от общей идеи произведения. Здесь уместно напомнить высказывание А. В. Ивашкина по поводу творчества Ч. Айвза, для которого идея в музыке да и сама музыка была «способом существования, восприятия и толкования мира»⁶⁶.

Идея является основой произведения и определяет его цельность. Благодаря беседам с композитором нам удалось сформулировать многие из идей и самих симфоний, и даже их отдельных частей. По словам композитора, идеи Второй, Третьей, Пятой, Шестой и Седьмой симфоний⁶⁷ могут быть сведены к следующему:

Вторая симфония

- «Борьба за победу, необходимую для дальнейшей борьбы».

Третья симфония

- «Идея процесса обучения, научного познания мира». Посвящена 400-летию Вильнюсского университета.

⁶⁵ Kasciukaite L. Vytautas Barkauskas : «Džiaugiuosi, kad galiu dziaugtis» [Электронный ресурс] // BERNARDINAI.LT. 2011. URL: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-05-03-vytautas-barkauskas-dziaugiuosi-kad-galiu-dziaugtis/62156> (дата обращения: 14.03.2014).

⁶⁶ Ивашкин А. В. Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991. С. 49.

⁶⁷ Идею Четвертой симфонии композитор не озвучивает, ссылаясь на личный характер этой идеи, но при этом дает название каждой части: «*Mesto*», «*Affannato*», «*Amabile*», «*Festivo*».

Пятая Симфония

- «Техногенная катастрофа».

Шестая симфония

- «В Конце находится Начало».

Седьмая Симфония

- «Мир – Человек – Шаги человека и Следы, оставленные ими».

По сути, мы имеем дело с определенной самим автором программой симфоний.

Программные симфонии нельзя назвать чем-то исключительным в музыкальной литературе. Симфоническая программность представлена в творчестве венских классиков (триада программных симфоний Й. Гайдна «Утро», «Полдень», «Вечер», Шестая симфония Л. ван Бетховена). Пережив расцвет в творчестве композиторов романтиков (Ф. Шуберт, Г. Берлиоз, Р. Шуман, Ф. Лист, П. Чайковский, А. Дворжак, Р. Штраус), программная симфония широко представлена и у композиторов XX века (Н. Мясковский, П. Хиндемит, Д. Шостакович, Р. Воан-Вильямс, А. Онеггер, О. Мессиан, Г. Канчели).

Характеризуя программность, Ю. Н. Хохлов пишет: «Стремясь к предметной, понятийной конкретизации, композиторы создают программные музыкальные произведения; предпосылая сочинению программу, они заставляют средства речевого языка, художественной литературы действовать в единстве, в синтезе с собственно музыкальными средствами»⁶⁸.

Известно, что программные симфонии могут использовать разную степень детализации событий. Мы можем вспомнить симфонии, где каждая часть имеет заголовок, такие, как «Пасторальная» симфония Л. ван Бетховена, Фантастическая симфония Г. Берлиоза, «Художник Матис» П. Хиндемита.

⁶⁸ Хохлов Ю. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия. М., 1978. Т. 4. С. 442.

Особо стоит отметить семичастную хоральную Девятую симфонию Х. В. Хенце, посвященную немецким антифашистским героям, где каждая часть имеет свое название: *Die Flucht* (Побег), *Bei den Toten* (Среди Мертвых), *Bericht der Verfolger* (Отчет Гонителей), *Der Platane spricht* (Платан Говорит), *Der Sturz* (Падение), *Nachts in Dom* (Ночь в Соборе) и *Die Rettung* (Спасение). Каждая часть четырехчастной Десятой симфонии Х. В. Хенце также имеет заголовок: *Ein Sturm* (Шторм), *Ein Hymnus* (Гимн), *Ein Tanz* (Танец) и *Ein Traum* (Сон/Мечта).

Кроме того, существуют заголовки, относящиеся лишь ко всей симфонии, без уточнения программы каждой из частей: Третья симфония («Егоїса») Л. ван Бетховена, «Морская» симфония Р. Воан-Вильямса, Седьмая («Семь врат Иерусалима») и Восьмая («Песни Мимолетности») симфонии К. Пендерецкого, который поставил перед собой задачу, возродить жанр симфонии в его понимании начала XX века: «I would like to continue the music that was cast at the beginning of the [twentieth] century: the tradition of writing symphonies»⁶⁹ («Я бы хотел бы продолжить тот тип музыки, которая была образцом в начале XX века: традицию написания симфоний») (перевод с английского наш – Д. Г.).

Относительно взаимодействия программы и музыкального материала симфоний существует литература, которая описывает их разные отношения. Л. В. Кириллина в своей книге «Бетховен. Жизнь и творчество»⁷⁰ рассматривает три уровня программности на примере творчества Л. ван Бетховена:

- Общая программа симфонии, предполагающая существенную свободу трактовки сюжета (Третья симфония).
 - Программа каждой части, оставляющая некоторую свободу в трактовке сюжета (Шестая симфония).
 - Детальный сюжет, не предполагающий никакой свободы в трактовке.
- Именно этот способ, по мнению Л. В. Кириллиной, применен в симфонии «Битва при Витории».

⁶⁹ Thomas A. Polish Music Since Szymanowski. Cambridge, 2005. P. 249.

⁷⁰ Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2-х томах. Московская консерватория / Государственный институт искусствознания НИЦ «Московская консерватория». М., 2009.

Таким образом, программа, предписанная симфонии и каждой ее части, не является чем-то новым еще со времени Бетховена и его предшественников⁷¹. Но отношение к программности с течением времени менялось. Б. Асафьев полагал, что человек XX века относится к программности в симфонии Бетховена как к чему-то наивному.

В симфониях, как и в других жанрах, мы можем найти как картинную так и сюжетную программность. Большинство произведений XIX века с сюжетной программностью опираются на произведения литературы и драматургии. Программные заголовки в XX веке существенно обновлялись за счет новых исторических реалий.

В программах симфоний В. Баркаускаса мы не найдем опоры на литературные источники. Окинув общим взором программные заголовки, мы скорее можем констатировать наличие философской составляющей в программах Второй, Шестой и Седьмой симфоний:

- «Борьба за победу, необходимую для дальнейшей борьбы».
- «В Конце находится Начало».
- «Мир – Человек – Шаги человека и Следы, оставленные ими».

Остановимся подробнее на некоторых основных смысловых составляющих программ.

Слово «борьба», использованное в программе Второй симфонии, отсылает нас к области бетховенских названий. В этом есть классицистский посыл, отразившийся также в романтическом программном симфонизме («Прелюды» Ф. Листа⁷²), в творчестве А. Онеггера («Литургическая» симфония⁷³),

⁷¹ Там же. С. 504.

⁷² В заключительной части программы читаем: «Однако человек не смиряется с длительным наслаждением благословенной негой, которая сперва так очаровала его на лоне природы, и «когда труба пропела сигнал тревоги», он спешит на опасный пост, какая бы война ни звала его в свои ряды, чтобы вновь обрести в *борьбе* всю полноту самосознания и обладания своими силами.» (см. Друскин М. Ференц Лист. «Прелюды» [Электронный ресурс] // belcanto.ru. 2011. URL: http://www.belcanto.ru/sm_liszt_preludes.html (дата обращения: 14.03.2014)).

Д. Шостаковича (Вторая часть Одиннадцатой симфонии «9 января»), правда, у Шостаковича это имеет некоторый другой оттенок – не «борьбы», а «мольбы». Элемент «героичности» в программе симфонии В. Баркаускаса причудливо сплавлен с элементом цикличности («Борьба за победу, необходимую для дальнейшей борьбы»). Размышляя над цикличностью, мы, вероятно, должны заметить некоторую иронию, которая слышится в бесконечности борьбы, которая не является средством в достижении цели, а сама является целью и в определенном смысле бесконечна, а значит и в какой-то мере бессмысленна.

Наметившаяся идея бесконечности во Второй симфонии В. Баркаускаса раскрывается в идее Шестой симфонии: «В Конце находится Начало». Это наталкивает на мысль о связи с одним из древнейших символов бытия, единства, вечной цикличности – змеем «Уроборосом», который «обнимает собой весь мир и отождествляется с круговым течением вод, окружающих землю»⁷⁴. Этот символ всеединства уравнивает силы добра и зла, апеллируя к образу высшей справедливости, и обозначает их неуловимый переход друг в друга.

Так в недрах программы шестой зарождается программа Седьмой симфонии «Мир – Человек – Шаги человека и Следы, оставленные ими», ассоциирующийся с одной из важнейших категорий китайской философии – Дао (буквально – «путь»).

То что Седьмая симфония наследует идею Шестой симфонии, следует из основной идеи Седьмой, в которой мы видим проявление Даосской философии. Трактовка таких элементов Шестой симфонии, как Инь и Ян может быть связана с Дао, поскольку известно что Дао рождает в начале единицу а из нее рождаются противоположности Инь и Ян, тем самым обеспечивая целостность мира. В этом

⁷³ Автор оставил подробный комментарий своей музыки: «Я хотел в этом произведении выразить протест современного человека против нашествия варварства, тупости, страданий, против власти бюрократической машины, которые штурмуют нас уже столько лет. Я нарисовал... *борьбу*, которая происходит в сердце человека между слепыми давящими силами и стремлением к счастью, миру, божественному покою.» (см. Михеева Л. Онеггер. Симфония No. 3 («Литургическая») [Электронный ресурс] // belcanto.ru. 2011. URL: http://www.belcanto.ru/s_honegger_3.html (дата обращения: 14.03.2014)).

⁷⁴ Электронная энциклопедия «Академик» [Электронная энциклопеди] // dic.academic.ru. 2011. URL: <http://dic.academic.ru> (дата обращения: 14.03.2014)

можно видеть общую эволюцию композитора к проблемам «начала начал», мироздания, самым глубинным вопросам метафизики бытия.

Но было бы неправильным сводить всю симфоническую идеологию В. Баркаускаса исключительно к вопросам бытия. Мы можем обнаружить в его программности и другие направления. В Третьей и Пятой симфонии высокая метафизика бытия уступает место разного рода конкретике, жизненным реалиям, событийности. Программность событийности Третьей и Пятой симфонии лежит в разных плоскостях. В то время, как в Третьей симфонии – это осознание величия знания, ощущаемое через гигантский исторический четырехсотлетний пласт, - в это же самое время Пятая симфония, посвященная аварии на Чернобыльской АЭС, заставляет ощутить нестерпимую хрупкость человека перед лицом мировой катастрофы.

Третья симфония посвящена 400-летию юбилею Вильнюсского университета, поэтому композитор занимает «схоластическую» позицию. Он решает достаточно остроумно подход к неопределенным вещам. В самом деле, как можно было бы раскрыть идею процесса познания, «что такое университет», «что такое наука», «что такое углубленность в знание», «что такое культура Литвы» музыкальным языком. Музыка Третьей симфонии раскрывает нам, с одной стороны, «Человека, не обладающего знанием», с другой стороны – «Человека, прошедшего путь познания».

Как кажется, композитор поставил перед собой задачу с помощью сочетания и комбинирования различных техник композиции раскрыть основную идею симфонии, которая формулируется как движение от незнания к познанию, как приобретение знания, образования. Похоже, что такой способ отображения в музыке идеи познания (путем исследования, комбинирования, сочетания, противопоставления и синтезирования техник) аналогичен деятельности ученого.

Таким образом, Третья симфония воплощает идею преобразования Человека от незнающего к познавшему, погружившемуся в знание, – и все это благодаря 400-летию существованию университета в Литве (в Вильнюсе)!

Особенно детально В. Баркаускас характеризует программу каждой части Пятой симфонии (основная идея – «Техногенная катастрофа»⁷⁵):

- Идея первой части: «Скрытое предчувствие катастрофы».
- Идея второй части: «Ложные лозунги и противостояние им».
- Идея третьей части: «Беспечность простого народа: беда уже произошла, но она пока далеко».
- Идея четвертой части «Внутренние ощущения человека, находящегося в эпицентре техногенной катастрофы».
- Идея пятой части: «Очищение как единственный путь к свету и спасению».

В той программности, которую выбирает здесь композитор, слышны черты ангажированности музыки в духе Луиджи Ноно, только эта ангажированность в данном случае имеет противоположную по отношению к Л. Ноно направленность: если Ноно отталкивался от коммунистических идеалов, живя в государстве буржуазном, то Баркаускас выступал скорее с отрицанием социалистических идеалов, живя в социалистическом государстве.

Также, учитывая, что программа симфонии имеет компонент политизированности в своем звучании, мы могли бы сказать, что это наводит на мысль о связи симфонии с документалистикой и как следствие к сближению с средствами документального кино.

Таким образом, симфонии В. Баркаускаса всегда опираются на имплицитно присутствующую программу, в круг программных идей могут входить философские, политические (ангажированные), которые нам скорее показывают композитора-трибуна, чем медитирующего индивидуума. Более трезвый философский посыл мы обнаруживаем скорее в последних симфониях. Это ставит его в один ряд с теми композиторами, которые использовали внемзыкальные

⁷⁵ Ср. с идеей «Плача по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого.

идеи в основе своих произведений (Бетховен, Берлиоз, Лист, Малер, Рихард Штраус, Хиндемит, Шостакович и др.).

В век постмодернизма подобные ценности могут, возможно, показаться анахронизмом, но могут оказаться неким ориентиром. При всем интересе ко всему новому и даже тенденциозному, В. Баркаускас никогда не отказывался от «вечных ценностей», которые во все времена были присущи настоящему искусству.

Сложный многокомпонентный мир симфоний Витаутаса Баркаускаса естественным образом вызвал к жизни комплексные средства их воплощения. Это касается как техники композиции, так и работы с тематическим материалом, а также процессов развертывания драматургии и формообразования.

ГЛАВА 2. ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ

По справедливому замечанию Т. С. Кюрегян, «понятие техники в качестве одного из ключевых стало ... принадлежностью композиции только во второй половине XX века <...> Ныне, когда одновременно сосуществуют многие и очень разные техники, этот вопрос уже нельзя обойти. Ведь именно от техники зависят и конкретный облик слоев [музыкальной] ткани, и, в определенной мере, их соотношение, диспозиция, параметровая процессуальность»⁷⁶.

Вопросу смешанных техник посвящена одна из глав фундаментального исследования «Теория современной композиции»⁷⁷. Ю. Н. Холопов и В. С. Ценова описывают применение и виды политехники в современном музыкальном искусстве. В работе приводится исчерпывающее определение политехники, рассматриваются специфика и способы соединения различных техник, анализируется процесс их смешения и анализируются различия политехник. В качестве наглядного музыкального примера приводятся Фортепианное трио Э. Денисова и Второй фортепианный концерт Р. Щедрина.

Витаутас Баркаускас в своем творчестве пользуется практически всем известным на сегодняшний день арсеналом техник. Выбор той или иной техники (или их сочетания) обусловлен, в первую очередь, необходимостью реализовать конкретный драматургический замысел и основную идею произведения. В большинстве случаев композитор сочетает различные техники. Применяя каждую из них для оформления определенного пласта музыкальной ткани, он создает многослойную структуру, демонстрирующую гомофонно-гармонический или полифонический склад изложения, каждая составляющая которого функционально дифференцируются.

⁷⁶ Кюрегян Т. С. Глава VII. Полифония. Музыкальное письмо / Т. Н. Дубравская, Т. С. Кюрегян, И. К. Кузнецов и др. // Теория современной композиции : Учеб. пособие / Отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С.180.

⁷⁷ Холопов Ю. Н. Смешанные техники // Теория современной композиции. С. 563.

Проанализируем симфонии В. Баркаускаса с позиций использования различных техник композиции: тональной, модальной, серийной, алеаторики, сонорики⁷⁸, а также их взаимодействия, наложения и синтеза.

§1. Тональность и политональность

Тональная техника в чистом виде встречается в симфоническом творчестве В. Баркаускаса довольно редко и практически во всех случаях представляет собой простое изложение музыкального материала, иногда ограничивающееся лишь проведением одной мелодии. Такие эпизоды характерны своей тональной наглядностью и демонстративной безыскусностью и часто используются в качестве контрастных, по отношению к более сложным модальным, серийным или сонорным эпизодам.

Довольно часто композитор использует тональную технику в рамках одного пласта сложной многослойной структуры.

Рассмотрим примеры использования В. Баркаускасом тональной техники в его симфониях.

К числу самых ярких примеров использования тональной техники, безусловно, относится окончание третьей части («Amabile») и Финал («Festivo») Четвертой симфонии.

В третьей части (Ц. 62-63) на фоне педали *a-c-e-g-h-d* у струнных звучат впервые появившиеся еще в Ц. 61 фигурации триолями *h-e-fis-g-d-cis* - сначала у кларнета и фагота, а затем у солирующей скрипки и альты (рисунк № 3).

⁷⁸ В симфониях В. Баркаускаса встречается пуантилизм, но его проявления незначительны, и на наш взгляд, не требуют отдельного рассмотрения.

Рисунок № 3 (Четвертая симфония. Часть 2. Ц. 63):

The image displays a page of a musical score, specifically measures 63 and 64. The score is organized into two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (C-lli), Violino solo (V-no solo), Violini I (V-ni I altri), Violini II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello solo (V-c. solo), Violoncello altri (V-c. altri), and Contrabasso (C-b.). The second system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Cor Anglais (C-lli), Violino solo (V-no solo), Violini I (V-ni I altri), Violini II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello solo (V-c. solo), Violoncello altri (V-c. altri), and Contrabasso (C-b.). The score features various musical notations, including dynamics (p, pp, mp), articulation (accents), and phrasing (slurs). A box containing the number '63' is located at the top right of the first system.

Финал Четвертой симфонии – это единственный пример использования композитором тональной техники на протяжении всей части и на всех уровнях

музыкального материала. Звучит преимущественно *B-dur*, который редко отклоняется в другие тональности. Такое всеобъемлющее использование тональной техники, а точнее - мажора, обусловлено праздничным настроением финала. Традиционно композитор использует тональную технику для реализации именно «идеи праздника»⁷⁹.

В Пятой симфонии тональная техника в чистом виде встречается в первой, третьей и пятой частях. В первой части тональность (*h-moll*) оформляет четные разделы формы (Ц. 3, Ц. 9 и Ц. 19). Во втором разделе третьей части (Ц. 17) звучит вальс в *G-dur* и *As-dur*. Тональная техника также используется в соло флейты пикколо в третьем разделе третьей части (Ц. 28). Эта мелодия в *h-moll'e* - самый откровенный и тонкий момент произведения, символизирующий последние секунды перед катастрофой.

На протяжении пятой части Пятой симфонии используется тональная техника и до-мажор, которые наиболее точно передают идею части – возвышенные чувства, очищение и внутреннее освобождение. Аналогичным примером служит начальный раздел Третьей симфонии (Ц. 1-9). Это практически полностью до-мажорный полифонический эпизод, за исключением редких «вкраплений» сексты *des-b* у альтов и кварты *es-as* у маримбы, а также «расслаивающегося» по четвертьтонам звука *a*. В этом эпизоде тональная техника также используется для передачи идеи чистоты сознания, его незамутненности, невинности (см. Приложение. Рисунок № 1).

Таким образом, эпизоды и части музыкальной ткани, в которых используется тональная техника, несут в себе идеи искреннего, приподнятого и праздничного настроения в его максимальном проявлении.

⁷⁹ Напомним, что композитор не озвучивает идею Четвертой симфонии, но дает четкое указание в названии четвертой части: «Festivo».

В симфониях В. Баркаускаса часто используется и политональная техника, т. е. одновременное сочетание двух и более тональностей. Наиболее ярким примером использования политональности является Третья симфония. В Ц. 36 трехголосная тема у струнных проводится одновременно в четырех тональностях: *As-dur*, *D-dur*, *Des-dur* и *G-dur* (рисунок № 4).

Рисунок № 4 (Третья симфония. Ц. 36):

70

Fl. picc. I
Fl. picc. II
Fl. III
Cl. I
Cl. II
V-ni. I
div. in 3
V-no II
div. in 3
V-le
div. in 3
V-c.
div. in 3

В Ц. 52. возвращается основной начальный до-мажорный эпизод, однако в данном случае он звучит одновременно в *C-dur* (струнные) и в *as-moll* (валторны).

§2. Модальность и полимодальная техника

Модальная техника – одно из важнейших выразительных средств в творчестве композитора, которому посвящены специальные разделы нашего исследования. Отметим лишь попутно, что в целом основной техникой композиции, используемой В. Баркаускасом, является полимодальная техника. Особенно часто композитор прибегает к этой технике в своем симфоническом творчестве, начиная с Четвертой симфонии.

Следует отметить также и те эпизоды, в которых композитор опирается на известные лады. Например, во второй части Четвертой симфонии («Affanato»), начиная с Ц. 30, вначале у флейт, гобоев и кларнетов, затем у труб и валторн в их стреттных вступлениях явно присутствует опора на лад «тон-полутон» (рисунки № 5).

Рисунок № 5 (Четвертая симфония. Ц. 30. Партии труб и валторн):



В Пятой симфонии использование модальной техники наиболее наглядно проявляется в первом разделе третьей части. С первых же тактов выделяется характерный звукоряд *g-a-h-cis-g-e*, который есть не что иное как неполный звукоряд лидийского лада. Известно, что для литовской народной музыки характерен лидийский лад, и композитор осознанно прибегает к его

использованию в этой части для отображения бытовых сцен в жизни деревни (рисунок № 6).

Рисунок № 6 (Пятая симфония. Начало третьей части. Партия гобоев):



§3. Серийность

Серийная техника лежит в основе многих страниц партитур симфоний В. Баркаускаса, однако наиболее концентрированно в неосложненном («чистом») виде она используется в Третьей симфонии. Очевидно, основная идея, «идея познания», подтолкнула композитора на использование серийной техники как одной из основных для отображения «движения научной мысли».

Ц. 12 знаменуется серией из 12 неповторяющихся звуков. Эта серия состоит из двух одинаковых элементов (сегментов), второй из которых лишь транспонирован на тритон⁸⁰ (рисунок № 7а). Далее, в Ц. 13 появляются горизонтальные и вертикальные инверсии серии⁸¹ (рисунок № 7б).

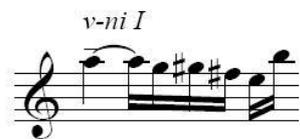
Рисунок № 7а (Третья симфония. Ц. 12. Партия вторых скрипок):



⁸⁰ Додекафонные методы сочинения были разработаны представителями «нововенской» школы и оказались в арсенале многих младших коллег «нововенцев», среди которых был и В.Баркаускас.

⁸¹ Этот же принцип серийной техники используется за два такта до Ц. 33 у струнных *pizzicato*.

Рисунок № 7б (Третья симфония. Ц. 13. Партия первых скрипок):



Интересный пример использования додекафонной техники встречается в кульминации первой части Пятой симфонии (т. 124). Данный эпизод вызывает ощущение стремительного разрушения, деструкции. Колокол играет постоянно ускоряющуюся серию (*b-des-as-g-d-dis-e-fis-g-h*). В этой серии до 12-и не хватает звуков *c* и *f*, т. е. квинты, которая лежит в основе оstinатного баса у контрабасов, фаготов и контрафагота. Это свидетельствует о реализации принципа комплементарности, свойственному серийной технике.

Комплементарность - один из основных принципов серийной техники, который является и основным принципом композиторского мышления В. Баркаускаса. Однако композитор использует комплементарность намного шире: не только на уровне звуковысотности и ритма, но и на уровне конструктивных элементов, и на уровне оркестровки, и даже на уровне драматургии. Довольно часто звуки, используемые в одном конструктивном элементе, в одном пласте музыкальной ткани не используются в другом элементе или пласте (подробнее об этом см. ниже, в главе 3).

§4. Алеаторика и сонорика

В симфониях В. Баркаускаса примеры использования алеаторики довольно многочисленны. Особенно выделяется в этом смысле Третья симфония, для которой характерно постоянное противопоставление алеаторики и строгой серийной техники (рисунок № 8).

Рисунок № 8 (Третья симфония. Т. 292-295):

Так, в частности, в Ц. 9 возникает свободное глissандирование натуральными флажолетами у струнных. Своего апогея оно достигает в Ц. 30. В этом же эпизоде появляются свободные орнаментальные фигурации у фортепиано, челесты и арфы. В Ц. 32 флейта и гобои также алеаторично начинают исполнять выписанную орнаментику. Непосредственно перед Ц. 42 у фортепиано, челесты и арфы вновь появляются еще более сложные алеаторичные построения. К ним присоединяются вибрафон, колокольчики, ксилофон и треугольник (соответственно, каждый со своей партией в свободном изложении *tempo rubato ad lib.*) За два такта до Ц. 48 четыре контрабаса также начинают играть серию в свободном временном изложении. К ним присоединяются три кларнета, свободно исполняющие определенные фигурации. В Ц. 49 к контрабасам и кларнетам присоединяются уже звучавшие ранее фортепиано, челеста, арфа, вибрафон, колокольчики, ксилофон и треугольник. Заканчивается симфония также алеаторично. Начиная с Ц. 72 и до самого конца фортепиано,

арфа, челеста и литавры играют свободно выписанные партии. Последние звуки этого эпизода - это все то же глиссандо натуральными флажолетами у первой скрипки.

Другой характерный пример использования алеаторики в симфониях В. Баркаускаса является «физическая⁸² кульминация» четвертой части Пятой симфонии (см. рисунок № 9). По сути, это кульминация всей симфонии – «апогей ужаса». Здесь в *алеаторическом контрапункте*⁸³ соединяются все темы симфонии, и каждый инструмент играет одну из тем. Автор это сделал, по всей видимости, механистично, т. к. темы по звучанию практически неузнаваемы, их невозможно расслышать, это своеобразная «музыкальная каша». Абсолютно неожиданным представляется и тот факт, что фортепьяно играет просто ганон! Звучит абсолютный ХАОС, и это именно то, что требуется передать автору в данный момент. Использование алеаторики в кульминации четвертой части Пятой симфонии подчеркивает основную идею этой части.

⁸² По словам композитора, «драматургическая» и «физическая» кульминации Пятой симфонии не совпадают: «физическая» находится в конце четвертой части, а «драматургическая» – это тихая пятая часть. См. Гроцкий, Д. О творческом методе, политике и Пятой симфонии (беседа Д. Гроцкого с классиком литовской музыки В. Баркаускасом / Д. Гроцкий // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. Реформы музыкального образования глазами студентов. 2013. № 1(4). С. 70-79.

⁸³ Термин В. Лютославского.

Рисунок № 9 (Пятая симфония. Четвертая часть. Т. 649):

Handwritten musical score for the fourth movement of Beethoven's Fifth Symphony, page 649. The score is divided into two systems. The top system includes staves for 2 Flutes (2 Fl. 1, 2 Fl. 2), 5 Oboes (5 Ob.), 5 Clarinets (5 Cl.), 2 Bassoons (2 Bass.), 4 Horns (4 Cor.), 4 Trumpets (4 Tr.), 3 Trombones (3 Tr.), 1 Tuba (Tuba), 1 Timpani (I Timp.), 2 Snare Drums (II & III Cl.), and Cymbals (C. by). The bottom system includes staves for 2 Violins (2 Viol.), 2 Violas (2 Viola.), 2 Cellos (2 Cel.), 2 Double Basses (2 Bass.), and a Cello/Double Bass staff (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A circled measure in the Violin I staff contains the instruction *And. conno. cresc.*. The page number "649" is written at the top center. The instruction "TUTTI ORCHESTRA CON TUTTA FORZA" appears at the bottom of the page.

В четвертой части Пятой симфонии также можно отметить пример использования алеаторики. Это свободно исполняемая партия бас-гитары в эпизоде-предыкте к кульминации (начиная с т. 613). С введением бас гитары, что можно охарактеризовать как безусловно очень яркий момент описываемого эпизода, движение неотвратно устремляется к кульминации, процесс становится уже необратимым, как «точка принятия решения» у летчиков: лететь можно только вперед, на обратный путь горючего не хватит. Фактически начинается техномузыка (во время первых исполнений данного произведения еще не существовало даже такого термина, хотя в Финляндии уже работал композитор и исполнитель Т. Ниман, который в то время как раз развивал этот стиль). Функционально именно этот эпизод («техномузыкальный предикт») должен привести к чудовищной кульминации, олицетворяющей полный хаос. Можно задаться вопросом: почему именно бас-гитара? В. Баркаускас намеренно использует этот инструмент, демонстрируя свое нелестное отношение к «неживой» рок- и техно-музыке и культуре, считая ее абсолютно поверхностной, нацеленной на шум и громкость и не имеющей ничего общего с внутренним миром человека. Такую музыку композитор с известной долей пессимизма сравнивает с «пиром во время чумы». Описываемый эпизод (начиная с т. 613) демонстрирует раздражение автора в отношении тупости и примитивизма, заполнивших современное культурное пространство.

Сонорика в «чистом» (неосложненном) виде не очень характерна для симфоний В. Баркаускаса, и чаще этот вид техники встречается в сочетании с другими техниками. Однако стоит выделить несколько характерных эпизодов, в которых сонорные построения выходят на первый план. Рассмотрим некоторые примеры, предварительно распределив их по типам фактурных форм на расщепление точки, потоки, звуки с неопределенной максимальной или минимальной высотой и пятна (кластеры).

Расщепление точки

Во Второй и Третьей симфониях В. Баркаускаса часто встречающийся тип сонорики представлен одним звуком или звуковой точкой, расщепляющейся, расслаивающейся на кластер по четвертьтонам или полутонам у струнных и по полутонам у других инструментов (чаще всего деревянных духовых).

Так, в частности, в Ц. 5 первой части Второй симфонии мы наблюдаем пример расщепления точки (см. рисунок № 10а). Далее этот прием используется в Ц. 15-18 первой части (см. рисунок № 10б). Этот же прием эффективно используется и в Третьей симфонии (рисунок № 10в).

Рисунок № 10а (Расщепление точки. Вторая симфония. Первая часть. Ц. 5):

The image shows a musical score for seven staves, numbered 1 through 7 on the left. The score is in a single system. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 4/4 time signature. The notation features a variety of notes, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of 'p' (piano) dynamic markings. The score illustrates the 'splitting of a point' technique, where a single note or chord is split into a cluster of quarter tones or half tones. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (p). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some markings above the staves, possibly indicating fingerings or breath marks.

Рисунок № 106 (Расщепление точки. Вторая симфония. Первая часть. Ц.
18):

3

18

The image displays a page of a musical score, specifically Figure 106, which is a section from the first movement of the second symphony. The score is written for a large orchestra, featuring multiple staves for various instruments. The notation includes complex rhythmic patterns, such as dotted rhythms and sixteenth-note passages, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The score is divided into measures, with a box containing the number '18' at the top left. The bottom of the page is marked with the number '1641'.

1641

Рисунок № 10в (Расщепление точки. Третья симфония. Ц. 5):

The image displays a musical score for seven violins, organized into two systems. The first system, labeled '7 V-ni I soli', consists of staves 1 through 7. The second system, labeled '7 V-ni II soli', also consists of staves 1 through 7. The score features intricate melodic lines with various dynamics, including piano (p) and pianissimo (pp). The notation includes slurs, accents, and complex rhythmic patterns, illustrating the 'splitting of a point' technique mentioned in the caption.

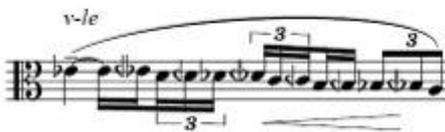
С нашей точки зрения, данный прием следует классифицировать по конечному результату расщепления:

- конечный результат - хроматический и микрохроматический кластер:
 - первая часть Второй симфонии Ц. 5, Ц. 17-19 партия виолончелей и альтов, Ц. 22;
 - Третья симфония Ц. 5 партия первых, вторых скрипок и альтов;

- конечный результат - целотонный кластер:
 - первая часть Второй симфонии Ц. 17-19 - партия контрабасов;
- конечный результат - иное гармоническое образование:
 - вторая часть Второй симфонии Ц. 6;
 - четвертая часть Второй симфонии Ц.15-18 партия струнных;
 - четвертая часть Пятой симфонии Ц. 2, Ц. 4, Ц. 5.

Необходимо уточнить, что В. Баркаускас применяет микрохроматику исключительно в партиях струнных инструментов, благодаря их специфической возможности извлекать четвертьтоны. Помимо вышеописанного приема расщепления одного звука или звуковой точки, в симфониях В. Баркаускаса можно обнаружить микрохроматические последовательности, не связанные с расщеплением. Характерный пример наблюдаем в Ц. 26 Третьей симфонии (рисунки № 11).

Рисунок № 11 (Микрохроматика. Третья симфония. Ц. 26. Партия альты):



Потоки

Практический весь финал Второй симфонии основан на сонорных образованиях в виде потока, вихря и турбулентного движения. В Ц. 2 струнная группа в полном составе извлекает звуки, напоминающие «бурлящий поток». В Ц. 6 также наблюдается поступенно ниспадающий «сонорный вихрь».

Сонорный поток особенно часто встречается в первой и четвертой частях Пятой симфонии. В т. 104 в партии струнных начинают подниматься звуковые волны, переходящие к кларнетам и гобоям. Этот же тип шумового эффекта возвращается в четвертой части в т. 491. Звучание деревянных духовых также представляет собой турбулентное сонорное движение. Данный эпизод реализует

замысел композитора графически: партии деревянных духовых представляют собой некие эллипсы. Подобное волнообразование, по словам композитора, доставляет ему самому и зрительное, и акустическое удовольствие⁸⁴. Звучит трель у трех гобоев, которая есть не что иное как расщепленный на два полутона звук *g* (*f-fis-g*). Флейты и кларнеты начинают расходиться в канон от звука *g* хроматическими пассажами в разные стороны. Трели передаются от гобоев к скрипкам и альтам и снова возвращаются к гобоям. Зловещие трели скрипок и альтов глиссандируют в противоположные стороны от центрального звука *a* (Ц. 5). Это сонористическое образование постепенно поднимается вверх по полутонам (рисунок № 12а). Следует заметить, что абсолютно точно такой же прием турбулентного движения композитор использует в начале второй части Второй симфонии, особенно в эпизоде в Ц. 6 (рисунок № 12б). Этот прием в общем можно характеризовать как проекцию принципа крещендо на звуковысотность.

Рисунок № 12а (Потоки. Пятая симфония. Четвертая часть. Ц. 5.):

The image shows a handwritten musical score for the fourth part of the fifth movement of the Fifth Symphony. It features multiple staves for woodwinds (flutes, oboes, clarinets) and strings (violins, violas, cellos, double basses). The score is marked with dynamic levels such as *4ff*, *4cc*, and *4cc*. A large number '121' is written above the woodwind section, indicating the specific measure or section being referenced. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines, characteristic of the composer's style.

⁸⁴ Гроцкий, Д. О творческом методе, политике и Пятой симфонии (беседа Д. Гроцкого с классиком литовской музыки В. Баркаускасом) / Д. Гроцкий // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. Реформы музыкального образования глазами студентов. 2013. № 1(4). С. 70-79.

Рисунок № 126 (Потоки. Вторая симфония. Вторая часть. Ц. 6.):

The image shows a page of a musical score for a string ensemble and percussion. The score is for a section titled 'Streams' (Потоки) from the Second Symphony, Second Part, Measure 6. The score is marked 'saccato' and 'p' (piano). The percussion part includes a triangle (Tri.) and a snare drum (Sn.). The score is numbered 1641 and 57.

Звуки с неопределенной максимальной или минимальной высотой

Еще один тип сонорика, используемый композитором, - это звук с неопределенной, а точнее, с максимальной высотой. Их композитор обозначает треугольником. Впервые подобный эффект наблюдаем в Третьей симфонии в партии струнных за три такта до Ц. 29. В Ц. 32 этот прием получает развитие:

появляется чередование самых высоких и самых низких возможных звуков струнных (*рисунок № 13*).

Рисунок № 13 (Третья симфония. Ц. 32. Партия первых скрипок):



В Ц. 64 эта техника применяется ко всему оркестру. Деревянные духовые в полном составе, валторны, трубы, два тромбона, правая рука органа, скрипки альты и виолончели играют максимально высокие звуки. С другой стороны, два тромбона, туба, левая рука органа и фортепиано играют максимально низкие звуки (*см. Приложение. Рисунок № 2*).

Пятна (кластеры)

В симфониях В. Баркаускаса нередко встречаются сонористические образования в виде кластерных образований (т. н. пятна), которые также можно разделить на три типа в соответствии с их структурой:

- микрохроматический и хроматический кластер;
- диатонический;
- целотонный.

Кластеры могут являться и результатом расслаивания (расщепления – см. выше), а также независимым сонорным созвучием. В Третьей симфонии композитор уделяет особое внимание кластерной технике. В третьем такте Ц. 16

представлен пример сжатия кластера от целотонового до микрохроматического (рисунок № 14).

Рисунок № 14 (Пятна. Третья симфония. Ц. 16):

The image displays a page of a musical score for the piece "Пятна" (Stains) from the Third Symphony, Op. 16. The score is for a large ensemble, including strings, woodwinds, and percussion. The page is numbered 24 in the top left corner. The instruments listed on the left are: C-ne (Cone), Mar. (Maracas), 12 V-ni (Violins), 10 V-ni II (Violins II), 8 V-le sole (Violas), 8 V-c. soli (Violoncellos), and 6 C-b. soli (Contrabasses). The score is divided into measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The notation shows a complex cluster of notes that is compressed from a whole-tone scale to a microchromatic scale. The score includes various performance instructions such as *div.* (divisi), *pp* (pianissimo), *gliss.* (glissando), and *PPP sempre* (pianississimo sempre). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom of the page is marked with "с 1020 к".

Вначале звучит сложный кластер, построенный в разные стороны от звука *a* малой октавы. При этом его верхняя и нижняя части представляют собой целотонные образования, тогда как в середине он оформлен как хроматический кластер. Через три такта эта сложная структура «сжимается» по краям до сугубо хроматического кластера. В следующем такте вокруг того же звука *a* малой октавы строится уже микрохроматический кластер.

Другой пример кластера находим в Третьей симфонии в Ц. 64-65. В этом эпизоде реализуется движение и сопоставление хроматических (партия контрабасов, виолончелей и альтов) и микрохроматических кластеров (партия первых и вторых скрипок). Попутно отметим, что композитор применяет кластеры как независимо взятые сонорные созвучия также и в предыдущих симфониях, например, во второй части Второй симфонии (три такта до Ц. 21) и в начале четвертой части той же симфонии у флейт, гобоев и кларнетов звучит хроматический кластер в верхнем регистре, который является неким сонорным фоном для основного движения восьмых.

В Четвертой симфонии кластерная техника и сонорика вообще не используются, в Пятой симфонии кластер встречается в основном в партии фортепиано в тех эпизодах, когда этот инструмент используется как ударный с неопределенной звуковысотностью, но характерным тембром. Так, во второй части в Ц. 11 кластеры фортепиано подчеркивают грохот солирующих ударных инструментов. Тот же эффект достигается в унисоне большого барабана и фортепиано в Ц. 16 второй части и в Ц. 24 четвертой части Пятой симфонии. Аналогичный эпизод находим во Второй симфонии (Ц. 14-15 первой части).

Ярким примером хроматического кластера служит т. 480 в четвертой части Пятой симфонии в группе струнных инструментов (*рисунок № 15*).

Рисунок № 15 (Пятна. Пятая симфония. Четвертая часть. Т. 480. Партия струнных):



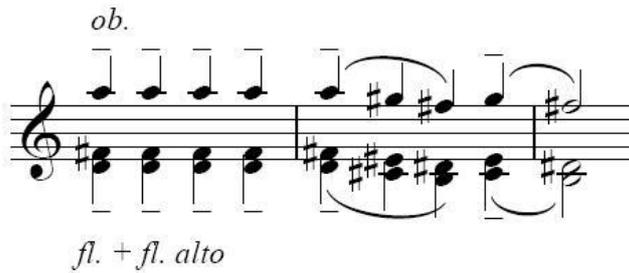
§5. Политехника

Рассмотрев по отдельности каждую из техник композиции, применяемых В. Баркаускасом в своих симфониях, перейдем к анализу основного принципа композитора. Это, безусловно, взаимодействие и синтез различных техник на различных уровнях. Параллельное использование техник композиции в симфониях В. Баркаускаса нередко связано с формообразованием. Зачастую взаимодействие техник происходит таким образом, что один пласт музыкальной материи (или одну группу инструментов) композитор отдает одному виду техники, а другой пласт - иному виду. Для большей наглядности перейдем к конкретным примерам.

Первая часть **Второй Симфонии** (*Moderato*) начинается с совмещения двух типов техники: в верхнем регистре это явно сонорный *e* у первых скрипок (далее в Ц. 5 он расслаивается), в то время как в нижнем регистре используется, скорее, модальная техника, при этом вся ткань основана на звуках модели *h-c-fis-f*. К тому же за два такта до Ц. 4 в пласт с модальной техникой вкрапливается аллеаторичное исполнение модели у литавр и том-томов. В Ц. 5 у деревянных духовых появляется тема, основанная на трех мажорных трезвучиях (рисунок №

16), тогда как в Ц. 7 у первых скрипок эта же тема основана на трех минорных трезвучиях.

Рисунок № 16 (Вторая симфония. Первая часть. Ц. 7. Партия гобоя и флейт):



Ц. 14-15 характерны сочетанием сонорики (кластеры фортепиано) с модальной техникой у остальных инструментов (см. рисунок № 17а). Ц. 17-19 представляет собой сугубо сонорный раздел с описанными выше расщепляющимися на кластеры звуками. В кульминация первой части сочетается тональная техника в верхнем слое с модальной в басу оркестра (рисунок № 17б). В конце части (третий такт Ц. 22) возвращаются сонорные построения (рисунок № 17в).

Рисунок № 17а (Вторая симфония. Первая часть. Ц. 15):

The image shows a page of a musical score, specifically measure 15. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Picc., Fl., Ob., Cl., Cl. b., Fag., Cor., Tr-ni, and Piano. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The measure number '15' is indicated in a box at the top left of the first staff. The music features a complex texture with many notes, including triplets and slurs. Dynamics markings such as *f* (forte) and *cresc. molto* (crescendo molto) are present. The piano part at the bottom shows a rhythmic accompaniment with a *f sempre* marking.

Рисунок № 17б (Вторая симфония. Первая часть. Ц. 17):

Figure 17b shows a page of a musical score for the first movement of the Second Symphony. The score is divided into two systems. The left system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C.fag.), Cor (Cor.), and Trombone (Tuba). The right system includes parts for Trumpet I (I [Timp]), Trumpet II (II [Tr. II]), Trumpet III (III [Cassa]), Trumpet IV (IV [T. II]), Piano (Pno), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked $\text{♩} = 96$. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as mf and $non div.$. A section of the score is marked "Cassa muta in F#4".

Рисунок № 17в (Вторая симфония. Первая часть. Ц. 22):

Figure 17v shows a page of a musical score for the first movement of the Second Symphony, focusing on the violin parts. The score is divided into two systems. The left system includes parts for Violin I (Vni I) and Violin II (Vni II). The right system includes parts for Violin I (Vni I) and Violin II (Vni II). The tempo is marked $\text{♩} = 96$. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as mf and $non div.$. The parts are marked "in 6".

Вторая часть Второй симфонии (*Allegretto*) также обнаруживает в себе смешанные формы техники. В ней в основном сочетаются сонорные турбулентные потоки деревянных духовых с четким стремительным движением восьмых (Ц. 7) у струнных в модально-тональной технике (это движение восьмых основано на теме из Ц. 5 первой части). Третья часть (*Largo*) Второй симфонии изобилует политональными сопоставлениями трезвучий а также разработкой модели из первой части (*f-h-c-fis*).

В финале (*Allegro molto*) вновь реализуется сопоставление сонорики (хроматический кластер в верхнем регистре) и модального движения (аналогично второй части). Стоит заметить, что данное оstinатное движение восьмыми приобретает новое качество: оно основано на принципе расщепления, свойственного до этого раздела только сонорным эпизодам Второй симфонии. Таким образом, происходит наложение модальной техники и сонорики (*рисунок № 18*).

Рисунок № 18 (Вторая симфония. Четвертая часть. Т. 16. Партия первых скрипок):



В Ц. 2 четвертой части вихревые потоки у струнных можно с уверенностью отнести к сонорным построениям, хотя эти потоки в своей основе содержат все ту же основную модель движения восьмыми. Это можно трактовать, как сочетание модальности и сонорики.

Еще один интересный пример синтеза техник можно найти в четвертой части в четвертом такте Ц. 21. В этом эпизоде четко просматривающаяся тональная техника у деревянных духовых (*E-dur*) сочетается с синтезом сонорности и модальности у скрипок и альтов (рисунки № 19).

Рисунок № 19 (Вторая симфония. Четвертая часть. Ц. 21):

The image displays a page of musical notation for the fourth part of the second movement of the Second Symphony, measure 21. The score is arranged in a system of staves. At the top, there are several staves for woodwinds, likely flutes and oboes, playing a melodic line in E major. Below these are staves for strings, which provide a harmonic and modal foundation. The percussion part includes a mallet playing a soft mallet (Golla bacchetta di molle). The notation is dense and complex, with many notes and rests. The overall texture is rich and layered, illustrating the synthesis of tonal technique and sonority.

Подытоживая, мы можем сказать, что второй симфонии наиболее свойственно сочетание сонорики, модальной и тональной техники. Различные техники используются в рамках одной части (как противопоставление разделов), в рамках одного раздела, а также они одновременно применяются в разных пластах музыкальной ткани. Встречается пример синтеза модальной техники и алеаторики, а также модальной техники и сонорики.

Самый яркий пример одновременного применения различных техник наблюдаем в **Третьей симфонии**. В первых тактах применяется сугубо тональная техника (звучит неосложненный *C-dur*). Далее, в Ц. 5, сочетаются тональная техника у квартета виолончелей (далее – и у квартета контрабасов) и сонорика у скрипок и альтов. В Ц. 10 начинается раздел серийной техники, далее в третьем такте ему противопоставляется сонорный эпизод. Начиная со третьего такта Ц. 25, происходит совмещение серийной техники с микрохроматической сонорикой в рамках одного пласта. При этом данное внедрение сонорных построений происходит постепенно, и уже к Ц. 28 они полностью вытесняют серийную музыку, и на протяжении значительного времени завладевают всем музыкальным пространством. В Ц. 30 появляются элементы алеаторики у фортепиано, арфы, челесты, маримбы и колокольчиков. В Ц. 32 реализуется впечатляющее сочетание трех техник: алеаторики у флейты, гобоев, арфы и челесты, сонорики у фортепиано и струнных, и тональной техники у трио фаготов (три голоса «кружат» вокруг *G-dur*'ного трезвучия) (рисунок № 20).

Рисунок № 20 (Политехника. Третья симфония. Ц. 32.):

57

Fl.

Ob. solo $J=60$
P sempre

Fag. I II III

I Piatto sospeso picc. *secco*

C-III *secco* muta in C-ne

Mar. *secco*

Tr-lo *secco* muta in T.-I.

Arpa senza 8-va (loco) *sempre*

Cel. *sempre*

P-no *secco* *molto*

V-ni I div. in 4 *cresc. molto* *pp* *molto*

V-ni II div. in 2 *pp* *molto* *non flag.*

V-le div. in 2 *pp* *molto* *non flag.*

V-c. div. in 2 *pp* *molto* *non flag.*

molto *molto*

* Кластер ладонью в высоком и низком регистрах.
Cluster is played with the forearm flat in high and low registers.

За два такта до Ц. 33 на алеаторику и тональную технику накладывается серийная техника у струнных *pizzicato*, а в Ц. 33 алеаторика уже не используется. За два такта до Ц. 38 наблюдается любопытное явление: под воздействием деревянных духовых сонорные построения постепенно проникают в партии струнных, использующих тональную технику (подобное явление уже наблюдалось в Ц. 28).

В пятом такте Ц. 40 в партии трех фаготов вновь появляется серийная техника, а в Ц. 41 у флейт и гобоев возникает пуантилизм.

В Ц. 41-43 происходит совмещение пуантилизма у деревянных духовых, алеаторики у фортепиано, арфы, челесты, маримбы, колокольчиков, ксилофона треугольника и вибратона, и тональной техники у струнных.

Интересен еще один пример сочетания алеаторики и серийной техники, который реализуется за два такта до Ц. 48 в партии контрабасов. Эпизод осложняется одновременным звучанием политонального аккорда у виолончелей и альтов, а далее и у скрипок.

Ц. 49 демонстрирует пример сочетания четырех техник одновременно: пуантилизм в группе деревянных духовых; алеаторика у фортепиано, арфы, челесты, маримбы, колокольчиков, ксилофона треугольника и вибратона, синтез серийной техники и алеаторики у контрабасов, политональная техника у остальных струнных. При этом, как уже отмечалось выше, в Ц. 64 наблюдается яркий пример сонорности, в Ц. 72 – алеаторики.

Взаимодействие различных видов техник в Третьей симфонии настолько сложна и разнообразна, что позволяет сделать определенные выводы. Как кажется, композитор поставил перед собой задачу именно таким способом (сочетанием и комбинированием различных техник) раскрыть основную идею симфонии, которая формулируется как движение от незнания к познанию, как приобретение знания, образования. Похоже, что такой способ отображения в музыке идеи познания (путем исследования, комбинирования, сочетания, противопоставления и синтезирования техник) аналогичен деятельности ученого.

На наш взгляд, для Третьей симфонии наиболее существенна именно диспозиция различных видов техник (и ее взаимосвязь с различными группами оркестра), которая может быть представлена в таблице (см. Приложение. Таблица № 1).

В последующих симфониях В. Баркаускас уделяет внимание в основном конструктивным элементам, их развитию и взаимодействию (см. об этом ниже, глава 3, глава 4) и, как следствие, использует полимодальную технику, в основе которой лежат конструктивные элементы. Однако и в этом случае автор не отказывается от принципа сочетания техник.

В Четвертой симфонии наиболее характерной с позиций сочетания техник является третья часть. В ней противопоставляются разделы атональной полифонии с элементами полимодальности (Ц. 48-50, Ц. 52-56 и Ц. 58-60) и пуантилистические эпизоды (Ц. 52, с четвертого такта Ц. 57, Ц. 60). В Ц.61 используется сочетание этих двух видов техник. Далее, начиная с Ц. 62 и до конца симфонии, реализуется только тональная техника.

Пятой симфонии также свойственно применение различных техник, как на уровне всего произведения, так и его отдельных частей. Стоит отметить кульминацию первой части, в которой появляются элементы додекафонии (третий такт Ц. 23, партия колокола). Этот эпизод демонстрирует сочетание серийной и полимодальной техник. Во второй части противопоставляются полимодальная и тональная техники, которые чередуются в соответствии с разделами. Аналогично противопоставлены модальная и тональная техники в третьей части симфонии.

Рассмотрим подробнее четвертую часть Пятой симфонии, в которой сонорика впервые выходит на первый план. Начиная Ц. 11, происходит совмещение тональной техники (имитация колокола) с сонорикой (вихри струнных и деревянных духовых) и атональной техникой в Ц. 16 (партия английского рожка и гобоя). Также стоит отметить уже упоминавшуюся выше кульминацию, алеаторичный «хаос», которую можно рассматривать как

наглядный пример перехода алеаторики в сонорику. Пятая часть симфонии в целом есть не что иное как пример сочетания тональной и модальной техник.

Из всего сказанного очевидно, что В. Баркаускас оперирует всеми существующими на сегодняшний день техниками композиции: тональной, модальной, серийной, алеаторикой, сонорикой. Это ставит его в один ряд с такими композиторами, как В. Лютославский, А. Шнитке, Д. Лигетти и Р. Щедрин. Техники композиции становятся набором средств для воплощения творческих задач.

ГЛАВА 3. КОНСТРУКТИВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ

§1. О понятии конструктивного элемента

В музыке XX века закономерно переосмысливается и модифицируется понятие тематизма как проявления индивидуального. Это происходит вследствие «распространения сферы индивидуального практически на всю структуру музыки, в том числе на ритм, фактуру, тембр. В результате, помимо традиционного мелодического тематизма (или точнее ритмо-мелодико-гармонического), появляются новые виды: собственно ритмический тематизм, фактурный, тембровый, где характерность музыки определяется именно указанным в названии и прежде не главным параметром»⁸⁵.

Даже при беглом анализе становится очевидным, что композитор В. Баркаускас использует некие опорные элементы музыкальной ткани, которые представляется целесообразным назвать «конструктивными элементами».

Конструктивный элемент (термин Ю. Н. Холопова) в творчестве В. Баркаускаса - это минимальная организованная единица структуры музыкального текста. Особо важную роль конструктивный элемент играет в симфоническом творчестве композитора, являясь главным «строительным материалом» крупных произведений. Комбинирование и трансформация, стратегия диспозиции конструктивных элементов, а также их взаимодействие, создают музыкальную ткань и во многом обуславливают драматургию и формообразование произведения.

В этой связи стоит отметить исследования американского композитора Э. Картера, который составил каталог всех возможных гармонических построений (англ. *pitch*) своего фортепианного концерта (1964-65), где он использует все возможные трехзвучные построения. В Третьем квартете он

⁸⁵ Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. М., 1998. С. 200.

реализует все возможные четырехзвучные построения, а в Симфонии для трех оркестров – все возможные шестизвучные построения. Такой творческий процесс можно справедливо назвать *конструированием*⁸⁶.

Чтобы выделить конструктивный элемент, необходимо, тщательно проанализировав структуру произведения, выявить существенную роль некоторых построений в организации музыкального материала. Следующим шагом является поиск первоэлемента всех этих построений, т. е. построения (мелодического, гармонического или ритмического), являющегося первоисточником⁸⁷ всех схожих с ним видов построений. Собственно, этот первоисточник, из которого рождаются все комбинации элементов, и является конструктивным элементом (КЭ).

КЭ включает в себя *набор* определенных постоянных (базисных) параметров:

- *гармонические параметры* (вертикальная звуковысотная структура КЭ, интервальный состав);
- *мелодические параметры* (горизонтальная звуковысотная структура КЭ без учета ритма, звуковысотный состав);
- *ритмические параметры* (горизонтальная ритмическая структура КЭ без учета звуковысотности).

В симфониях В. Баркаускаса довольно часто встречаются КЭ только с постоянными мелодическими параметрами: определенная последовательность звуков (чаще всего употребляются в серийной технике), а также только с постоянными интервальными параметрами (такие КЭ в основном выступают в роли модусов в модальной технике). Реже встречаются КЭ только с постоянными ритмическими параметрами.

⁸⁶ Schiff D. The music of Elliot Carter. London, New York, 1983.

⁸⁷ В этом случае можно употребить математический термин «первообразная».

Работа композитора с конструктивными элементами заключается в *комбинаторике* (варьирование КЭ без изменения базисных параметров) и *трансформации* (изменение базисных параметров) конструктивного элемента. Важен также анализ взаимодействия всех КЭ в произведении или части произведения. С нашей точки зрения, подобный анализ должен осуществляться с учетом драматургического замысла или основной идеи (если она известна).

В творческом процессе «наивысший уровень (иначе говоря, самый глубинный) – *уровень художественной идеи* – играет верховную, главенствующую роль, определяя целостность и индивидуальную неповторимость музыкального произведения, а также содержательную суть всех более низких уровней. Однако, поскольку музыкальная форма — движущаяся по временной координате проекция художественной идеи на интонационную “плоть”, то реализация художественной идеи неминуемо начинается с низшего композиционного уровня — с уровня тематического ядра»⁸⁸.

Таким образом, отталкиваясь от параметрической составляющей КЭ, мы можем выделить три вида конструктивных элементов:

- КЭ в виде мелодического построения (базисные мелодические и, в некоторых случаях, ритмические параметры).
- КЭ в виде гармонического построения (базисные гармонические параметры).
- КЭ в виде ритмического построения (базисные ритмические параметры).

§2. Составные части и виды КЭ

КЭ в виде мелодических и гармонических построений являются структурой, состоящей из более мелких конструкций – интервалов (как по вертикали, так и по горизонтали). В симфоническом творчестве В. Баркаускаса в КЭ фигурируют

⁸⁸ Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1977. С. 33.

чаще других и преобладают следующие интерваллы: малая и большая секунды, тритон и квинта.

Малая и большая секунда

Основной конструктивный элемент Второй симфонии (мелодическое построение *c-c-c-c-h-a-h-a*) по своей структуре представляет собой большую и малую секунды (рисунки № 20).

Рисунок № 20 (Основной КЭ Второй симфонии):



Ярким примером секундовой структуры служит КЭ из третьей части Второй симфонии (рисунки № 21).

Рисунок № 21 (Вторая симфония. Третья часть. Ц. 2. Партия виолончелей и контрабасов):



Основной КЭ Третьей симфонии представляет собой две большие секунды и квинту (*c-d-cis-dis-f-b*). Впервые часть этого элемента (*c-d-cis-dis*) появляется в партии альтов за три такта до Ц. 10 (рисунки № 22а). В завершённом виде этот элемент впервые звучит в Ц. 12 в партии вторых скрипок (*h-e-fis-gis-g-a*). Как уже отмечалось во 2-ой главе, данный элемент из 6 неповторяющихся звуков организован таким образом, что добавление второго такого же элемента,

транспонированного на тритон, дает серию из 12 неповторяющихся звуков *h-e-fis-gis-g-a – f-b-c-d-cis-dis*⁸⁹ (рисунок № 22б).

Рисунок № 22а (Третья симфония. Три такта до Ц. 10. Партия альтов):

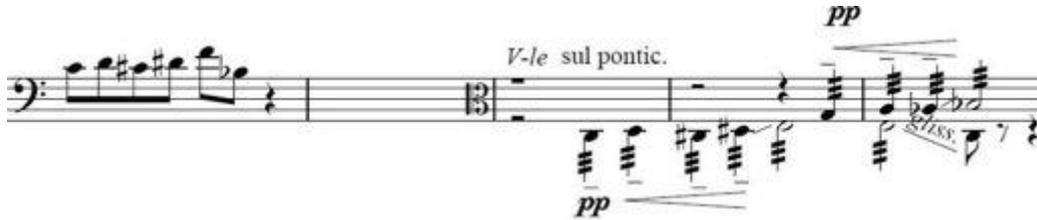


Рисунок № 22б (Третья симфония. Ц. 12 Партия вторых скрипок):



Основной КЭ первой части Четвертой симфонии (рисунок № 23) представляет собой большую и малую секунду (*f-g – e-f*). На этом КЭ построена целиком первая часть Четвертой симфонии. Особенно показателен в этом смысле ее первый раздел (Ц. 1-9).

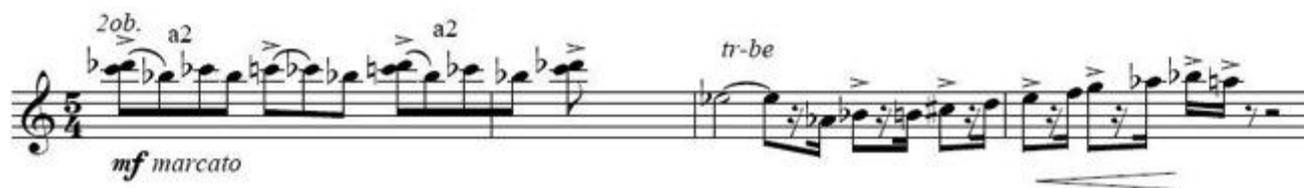
Рисунок № 23 (Основной КЭ Четвертой симфонии):



Два КЭ из второй части Четвертой симфонии в своей структуре содержат секунду (рисунок № 24).

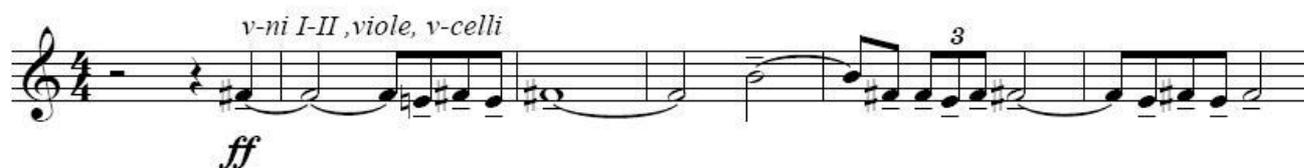
⁸⁹ Заметим попутно, что все примеры использования серийной техники в Третьей симфонии основаны именно на этом КЭ.

Рисунок № 24 (Четвертая симфония. Вторая часть. Ц. 29. Партия гобоев. Ц. 30. Партия труб):



Второй и четвертый разделы второй части Пятой симфонии также основаны на КЭ, представляющем собой мелодическое построение с секундовой структурой *fis-e-fis-h-fis-e-fis-fis* (рисунок № 25).

Рисунок № 25 (Пятая симфония. Вторая часть. Т. 179. Партия струнных):



Ход на секунду образует структуру одного из основных КЭ третьей части Пятой симфонии (*a-a-g* у гобоя), а также элемента *c-h-c-h-cis-h-h-c-h* среднего и заключительного разделов (рисунок № 26).

Рисунок № 26 (Пятая симфония. Начало третьей части. Партия гобоев. Т. 399. Партия альтов):



Один из основных КЭ Седьмой симфонии представляет собой последовательность больших секунд (*c-d-cis-dis-d-e* и т. д.), которая демонстрирует очевидную структурную связь данного КЭ с элементом (*c-d-cis-dis*) из Третьей симфонии.

Тритон

В первой части Второй симфонии интервальная структура основного КЭ (*f-h-c-fis*) состоит из двух тритонов (рисунок № 27).

Рисунок № 27 (Основной КЭ. Вторая симфония. Первая часть):



Аналогичная структура наблюдается в одном из основных КЭ второй части Четвертой симфонии: *c-ges-f-h* (рисунок № 28).

Рисунок № 28 (Основной КЭ. Четвертая симфония. Начало второй части. Партия деревянных духовых):



С тритона начинается и тритоном заканчивается тема фугато в начале второй части Пятой симфонии (*d-gis* и *g-cis* у трубы) (рисунок № 29).

Рисунок № 29 (Пятая симфония. Начало второй части. Партия трубы):



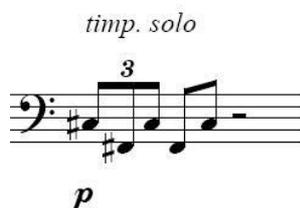
Квинта

В симфониях элемент в виде квинты *a-e* впервые появляется в кульминации Третьей симфонии в партии медных духовых (Ц. 63). Однако полноценную роль конструктивный элемент, основанный на квинте, приобретает в третьей части Четвертой симфонии в Ц. 48 в партии контрабасов *pizzicato* (рисунки № 30а). Этот же элемент (те же звуки *fis-cis* и тот же ритм) становится основным конструктивным элементом первой и пятой части Пятой симфонии (рисунки № 30б). Шестая симфония также основана на квинтовом элементе: первая часть этой симфонии также заканчивается квинтой *fis-cis*.

Рисунок № 30а (Четвертая симфония. Третья часть. Ц. 48. Партия контрабасов):



Рисунок № 30б (Основной КЭ. Пятая симфония. Начало первой части. Партия литавр):



Таким образом, данный элемент является общим для нескольких симфоний. Особенно наглядна связь мотива из третьей части Четвертой симфонии у флейты и колокольчиков (Ц. 63) с партией литавр в начале Пятой симфонии (рисунки № 31).

Рисунок № 31 (Конструктивные элементы Четвертой и Пятой симфоний. Четвертая Симфония. Третья часть. Ц. 63. Партия флейты. Пятая симфония. Начало первой части. Партия литавр):



Вышеизложенные соображения позволяют сделать вывод, что, по всей вероятности, яркий, но не основной КЭ в Четвертой симфонии, настолько впечатлил композитора, что он решил сделать его основным в Пятой симфонии.

Мелодические построения

КЭ в виде мелодических построений – это небольшие мотивные образования, являющиеся одними из основных «тематических зерен» симфоний В. Баркаускаса. Довольно часто эти элементы снабжены фиксированными ритмическими параметрами. Приведем примеры мелодических построений в симфониях:

Во Второй симфонии в виде мелодического построения существует один основной КЭ (рисунок № 32). Впервые он появляется во втором такте Ц. 5 первой части у трех деревянных духовых в виде параллельных мажорных трезвучий. Впоследствии на этом элементе строится практически вся тематика первой, второй (начиная с Ц. 7) и четвертой (два такта до Ц. 1) частей Второй симфонии.

Рисунок № 32 (Вторая симфония. Первая часть. Ц. 5. Партия деревянных духовых):



Схожее мелодическое построение мы находим в Третьей симфонии в третьем такте Ц. 32 в партии трех фаготов (рисунок № 33). В этом эпизоде три голоса то растягивают, то сжимают мажорное трезвучие. На этом элементе строится весь тематический материал среднего раздела Третьей симфонии.

Рисунок № 33 (Третья симфония. Ц. 32. Партия фаготов):



Похожее мелодическое построение является одним из КЭ первой части Пятой симфонии. Впервые целиком оно звучит в т. 65 (рисунок № 34).

Рисунок № 34 (Пятая симфония. Первая часть. Партия первых скрипок):



В Третьей симфонии в Ц. 5 первая солирующая виолончель реализует мелодическое построение, которое впоследствии варьируется под влиянием других элементов и их внедрения в него⁹⁰ (рисунок № 35).

Рисунок № 35 (Третья симфония. Ц. 5. Партия виолончели):



В первой части Четвертой симфонии следует выделить основное мелодическое построение *b-a-g-f-e* в Ц. 10, начинающееся с кларнетов и затем распространяющееся на весь оркестр (рисунок № 36). Данный КЭ - пример мелодического построения без базисных ритмических параметров.

Рисунок № 36 (Четвертая симфония. Первая часть. Ц. 10. Партия кларнета):



Во второй части в Ц. 29 появляется мелодическое построение у гобоев (рисунок № 37а). Аналогичное ему мы находим в Пятой симфонии в третьей части в т. 399 в партии альтов *c-h-c-h-cis-h-h-c-h* (рисунок № 37б).

⁹⁰ Имитация григорианики и аллюзия на средневековую звучность в этом конструктивном элементе созвучна с идеями «монастыря», и «книжного знания», что подчеркивает основную идею Третьей симфонии - «Идею познания».

Рисунок № 37а (Четвертая симфония. Вторая часть. Ц. 29. Партия гобоев):



Рисунок № 37б (Пятая симфония. Третья часть. Т. 399. Партия альты):



В третьей части, при всем ее мелодическом разнообразии и многоголосии, следует выделить два основных мелодических построения. Это начальный мотив первых скрипок *f-des-c-h-dis-fis* (рисунок № 38а) и последовательность из пяти звуков, которая впервые появляется в шестом такте Ц. 49 в партии вторых скрипок (*fis-gis-a-h-c*) (рисунок № 38б).

Рисунок № 38а (Четвертая симфония. Начало третьей части. Партия первых скрипок):



Рисунок № 38б (Четвертая симфония. Третья часть. Партия вторых скрипок):



Сложное мелодическое построение представляет собой тема фугато у трубы в начале второй части Пятой симфонии (*рисунок № 29*). Она состоит одновременно из четырех простых элементов, каждый из которых впоследствии вычленяется и развивается самостоятельно.

Яркий КЭ в виде мелодического образования появляется во втором разделе второй части Пятой симфонии (*рисунок № 25*). Протяжная горизонтальная линия у струнных реализуется на звуках *e*, *fis* и *h*. На этом КЭ основаны второй и четвертый разделы второй части Пятой симфонии.

«Разудалый» мотив первого гобоя в начале третьей части Пятой симфонии также следует отнести к КЭ в виде мелодического построения (*рисунок № 39а*). В четвертой части к мелодическим построениям относится реплика английского рожка (*рисунок № 39б*).

Рисунок № 39а (Пятая симфония. Начало третьей части. Партия гобоев):



Рисунок № 39б (Пятая симфония. Четвертая часть. Т. 573 Партия английского рожка):



В пятой части следует выделить в качестве КЭ, относящегося к мелодическому построению, оstinatную реплику солирующего альтя *g-e-d-es-c-d-e* (*рисунок № 40*), а также лаконичный мотив первой скрипки *c-h-c-h-a-g-f-g-a-h*.

Рисунок № 40 (Пятая симфония. Начало пятой части. Партия альты):



Таковы образцы некоторых основных конструктивных элементов в виде мелодических построений, характерных для симфоний В. Баркаускаса, анализируя которые мы обозначили тенденции их развития и существующие аналогии. Теперь перейдем к рассмотрению примеров КЭ в виде гармонических построений.

Гармонические построения

КЭ в виде гармонических построений в симфониях В. Баркаускаса являются основным принципом организации звуков по вертикали. Опираясь на высказывания композитора, можно сделать вывод, что эти КЭ представлены двумя видами: первые составлены в большей степени умозрительно (назовем их рациональными), вторые найдены интуитивно, слуховым путем.

В первом случае композитор при организации музыкального материала руководствуется следующими принципами: ладовой (модальной) обусловленностью, суммарностью (сумма звуков определенного мелодического построения). Есть еще некий специальный подход, который можно было бы обозначить, как «жестовый» (корпоральный)⁹¹ и «визуальный» (связанный, например, с особенностями («рельефом») клавиатуры фортепиано).

Во втором случае элемент появляется как результат некоего случайного действия. Композитор находит то, что его устраивает по сонорно-акустическим свойствам. Интуитивно построенные, они точно передают звучание, которое необходимо для осуществления цели, поставленной композитором.

⁹¹ Об этом подробнее: Гроцкий, Д. О творческом методе, политике и Пятой симфонии (беседа Д. Гроцкого с классиком литовской музыки В. Баркаускасом) / Д. Гроцкий // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. Реформы музыкального образования глазами студентов. 2013. № 1(4). С. 70-79.

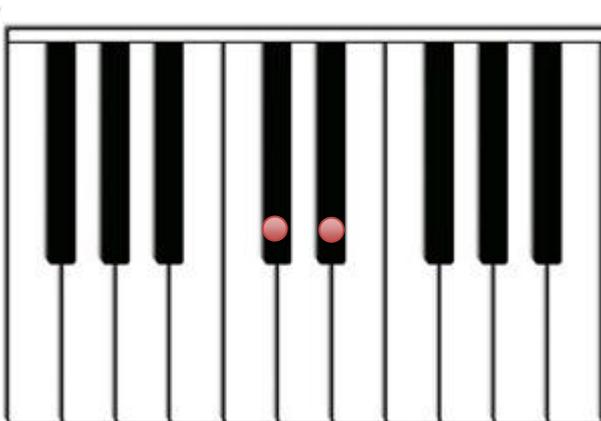
Наиболее часто встречающиеся рационально выстроенные КЭ в виде гармонических построений представляют собой трезвучия с «вкрапленными» добавочными тонами. Ярким примером использования такой «инкрустации» может служить Пятая симфония. Одним из основных элементов второй части является мажорное и минорное трезвучия с тремя добавочными тонами (*рисунок № 41*).

Рисунок № 41 (Пятая симфония. Начало второй части. Партия медных духовых):



Этот КЭ появляется уже в первой части в Ц. 25 у челесты и фортепиано (аккорды *a-his-cis-e* и *f-gis-a-c*), а вторая часть начинается с резкого аккорда *a-c-cis-dis-e-g* у труб и валторн. Данное гармоническое построение является ничем иным как ля-мажорным трезвучием с добавленными тонами. Рассматриваемый элемент интересен еще и тем, что представляет собой симметричную зеркальную структуру, вплоть до того, что на клавиатуре фортепиано выглядит абсолютно зеркально-симметрично относительно звука *d* (*рисунок № 42*).

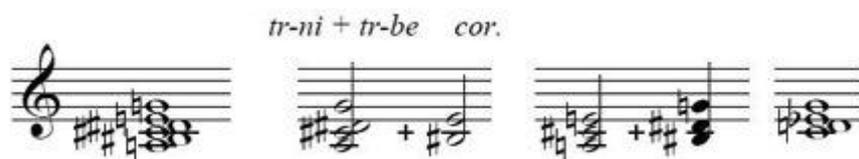
Рисунок № 42 (Визуально-симметричное гармоническое построение):





Во втором и четвертом разделе этот элемент «упрощается» до минорного трезвучия с добавочным тоном *c-d-es-g* (рисунки № 43). В четвертой части этот элемент (уже без верхнего звука) имитирует колокол в т. 543. В пятой части солирующий альт постоянно обыгрывает все звуки мажорного трезвучия с добавочным тоном.

Рисунок № 43 (Пятая симфония. Вторая часть. Т. 179. Партии кларнетов и валторн):



Аналогичные построения можно встретить во второй части Четвертой симфонии в Ц. 42. Особенно отчетливо это прослеживается в партии струнных (кроме контрабаса) в четвертом такте Ц. 52. Разумеется, такие построения для Четвертой симфонии являются не более, чем частным случаем. Однако, как уже указывалось, просматривается тенденция переноса единичных случаев использования таких КЭ из Четвертой симфонии в Пятую, но уже в качестве основных. Так, в частности, произошло и с КЭ - квинтой *fis-cis* из третьей части и, видимо, с мажорными трезвучиями с добавочными тонами из второй части Четвертой симфонии.

К примерам спонтанно сочиненных КЭ в виде гармонических построений следует отнести аккорд *es-as-h-cis-d* в низком регистре из первой части Четвертой симфонии (впервые звучит в первом такте в басу оркестра). Он является одним из трех основных элементов данной части (рисунки № 44а). Также вполне очевиден слуховой подход к построению одного из основных элементов первой части

Пятой симфонии. Это гармоническое построение *d-gis-a-cis* и его неотъемлемый элемент-спутник - гармоническое построение *a-c-es-g* (рисунки № 44б).

Рисунок № 44а (Четвертая симфония. Начало первой части. Партия виолончелей и контрабасов):



Рисунок № 44б (Пятая симфония. Первая часть. Основной КЭ):



Попутно отметим **ритмические построения**, которые в неосложненном («чистом») виде в симфониях В. Баркаускаса - явление довольно редкое. Тем не менее, некоторые из них стоит выделить в отдельную группу, так как эти ритмические фигуры играют отнюдь не последнюю роль в драматургии произведений.

Так, например, в Пятой симфонии КЭ в виде ритмического построения «триоль+дуоль» (Брукнер-ритм) в том или ином виде встречается в каждой части. К тому же, как мы уже говорили (см. выше, с. 77), этот КЭ встречается уже и в третьей части Четвертой симфонии.

А КЭ в виде ритмической фигуры из четырех шестнадцатых является с одним из основных строительных материалов в ритмике второй части Пятой симфонии.

§3. Способы работы: комбинаторика и трансформация

Особое место в творчестве В. Баркаускаса занимает разработка конструктивных элементов. Она осуществляется двояко: без изменения (трансформации) их первичных параметров и, соответственно, с их трансформацией. Отметим попутно, что к разработке конструктивных элементов мы не относим их полную транспозицию, за исключением тех случаев, когда их звуковысотная структура с абсолютным значением (а не относительным – интервальным) является базисным параметром данных конструктивных элементов.

Комбинаторика

Одним из основных КЭ первой части Второй симфонии является построение, состоящее из звуков *f-h-c-fis* (см. рисунок № 27). В этой части композитор использует принципы модальной техники для работы с этим КЭ, который в Ц. 1 первой части представлен в виде разнообразных фигур из шестнадцатых (триолей, квартолей и квинтолей) у бас-кларнета, фаготов, литавр, виолончелей и контрабасов. В третьем такте Ц. 2 все звуки КЭ извлекаются одновременно в виде гармонического образования у валторн с закрытым раструбом. В Ц. 3 бас-кларнет играет данный элемент в виде быстрых пассажей тридцатьвторыми. Фаготы продолжают движение шестнадцатыми, каждый играя свою модификацию КЭ. В партии виолончелей элемент представлен в виде секстолей шестнадцатыми в одной группе и квинтолей шестнадцатыми в другой. Контрабасы также делятся на две группы. Одна играет триолями восьмых, другая дуолями. Данный КЭ алеаторично разрабатывается также за два такта до Ц. 4 у литавр и том-томов (рисунок № 45).

Рисунок № 45 (Работа с КЭ. Вторая симфония. Первая часть):



Этот же КЭ представлен в виде двух квинт (*g-d* и *des-as*), начиная с Ц. 9, в партии фортепиано и виде трехголосного образования у тромбонов (рисунк № 46).

Рисунок № 46 (Вторая симфония. Первая часть. Ц. 9):

The image displays a page of a musical score for an orchestra, specifically Figure 46. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Cl., Cl. b., Fag., Tr-ni (Trumpets), I [Timp.] (Timpani), III [Sil.] (Snare Drum), IV [T-t.] (Tom-tom), P-no (Piano), and Archi (Strings). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. Dynamics such as *ff* (fortissimo) and *fp* (fortissimo piano) are indicated. Performance instructions like *senza sord.* (without mutes) and *unis.* (unison) are present. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The string part includes a section marked *senza sord.* and *unis.* with a dynamic of *fp*. The number 1641 is printed at the bottom center of the page.

Особенно наглядно двойственность реализации данного КЭ проявляется в Ц. 11: два тромбона сначала играют его как последовательность двух квинт, и сразу же после этого - как последовательность двух тритонов (рисунки № 47).

Рисунок № 47 (Вторая симфония. Первая часть. Ц. 11. Партия тромбонов):



В Ц. 15 партии всех инструментов основаны на данном КЭ. В кульминации части (Ц. 20) этот элемент выступает в виде противосложения кульминационному проведению темы. Его реализует басовая линия у фаготов, контрафагота, тубы, литавр, виолончелей и контрабасов. В третьей части симфонии на этом КЭ основан весь полифонический раздел (Ц. 7-9).

Данный КЭ постоянно появляется и в четвертой части. Уже в т. 4 в партии ксилофона звучит *f-c-h-fis*. В третьем такте Ц. 23 (кода четвертой части) он появляется у скрипок, альтов и флейт. Кульминации своего развития в четвертой части элемент достигает в Ц. 24.

Практически аналогичное явление мы наблюдаем при разработке КЭ *d-gis-a-cis* и его элемента-спутника *a-c-es-g* (см. рисунок № 44б) в первой части Пятой симфонии. В т. 22 (Ц. 3) он представлен в виде гармонического построения с поочередно вступающими звуками *cis-gis-d-a* у четырех флейт. В т. 26 элемент-спутник также представлен в виде гармонического построения у кларнетов, подчеркнутого *pizzicato* скрипок.

В т. 35 элемент *d-gis-a-cis* представлен в виде ниспадающих на октаву флейт, а также «мерцающих скачков» элемента-спутника у кларнетов *staccato* в т. 36.

Особое внимание хочется уделить основанным на данном элементе фактурным последовательностям интервалов у клавесина и челесты. В т. 28 клавесин играет дуолями восьмых. Начиная с т. 66, челеста и клавесин играют ту же фактуру уже триолями восьмых (на верхних нотах их подчеркивают колокольчики). Однако уже в т. 93 клавесин играет аккорды дуолями восьмых, челеста - последовательности интервалов триолями, а колокольчики исполняют последовательности звуков элемента шестнадцатыми (*рисунок № 48*).

Рисунок № 48 (Работа с КЭ. Пятая симфония. Первая часть):



Аналогично примеру из Второй симфонии (*см. рисунок № 45*), на данном элементе строится кульминация части, а именно - кульминационное проведение темы у струнных (кроме контрабасов), деревянных духовых и валторн начиная с т. 110.

Таким образом, проведенный анализ позволяет сделать вывод, что для разработки одного из основных КЭ первой части Второй симфонии и первой части Пятой симфонии композитор использует принципы модальной техники.

В Третьей симфонии конструктивный элемент *c-d-cis-dis-f-b* (*рисунок № 49a*) разрабатывается в основном по принципу серийной техники. Особенно наглядно это проявляется в музыкальном тексте, начиная с Ц. 12, где в партии вторых скрипок данный элемент представлен в виде части серии из двенадцати неповторяющихся звуков. Иногда используются только первые четыре звука элемента (*c-d-cis-dis*), а ход на квинту или кварту вниз *f-b* может реализовываться как в конце, так и в начале элемента (*c-d-cis-dis-f-b*, либо *f-b-c-d-cis-dis*). Нередко

композитор использует инверсию элемента (например, в партии первых скрипок в Ц. 13). Следует отметить, что данный элемент не имеет базисных ритмических параметров. В этом смысле характерен эпизод унисона струнных в Ц. 18 (рисунки № 49б).

Рисунок № 49а (Основной КЭ. Третья симфония.):



Рисунок № 49б (Третья симфония. Ц. 18. Партия струнных):



Возвращаясь к примерам из Второй и Пятой симфоний (см. выше, С. 89-90), в данном эпизоде следует обратить внимание на игру струнных *pizzicato*, начинающуюся за два такта до Ц. 33. Характерно, что дивизии первых скрипок играют рассматриваемый элемент одновременно шестнадцатыми, триолями восьмых и квинтолями восьмых. Затем контрабасы и половина группы альтов играют этот элемент дуолями восьмых, виолончели и другая половина группы альтов - триолями восьмых, вторые скрипки - шестнадцатыми. Другими словами, в очередной раз налицо признаки полиметрии, основанные на одном элементе.

Подобный принцип ритмической разработки КЭ мы наблюдаем в первых двух частях Четвертой симфонии В. Баркаускаса.

В первой части конструктивный элемент, состоящий из двух секунд *f-g* и *e-f*, экспонируется в разных ритмических вариантах с использованием различных тембров, штрихов и прочих эффектов.

Другой КЭ (последовательность *b-a-g-f-e*), начиная с Ц. 10, также преподносится в разнообразных ритмических вариантах: сначала это плавное движение восьмыми, далее (за три такта до Ц. 12) этот элемент появляется у глиссандирующих тромбонов и фаготов в виде последовательности шестнадцатыми. В третьем такте Ц. 13 в партии первых и вторых скрипок данный КЭ представлен еще в одном ритмическом варианте. Фигурации фортепиано, появляющиеся во втором такте Ц. 15, также основаны на данном элементе (рисунки № 51).

Рисунок № 51 (Работа с КЭ. Четвертая симфония. Первая часть):



Во второй части Четвертой симфонии наблюдается аналогичная картина. Конструктивный элемент *c-ges-f-h* вначале представлен в виде «кружащихся» стремительных фигураций флейт, гобоев и английского рожка триолями восьмых. За один такт до Ц. 24 этот же элемент представлен у фаготов в виде движения четвертями, через два такта фортепиано играет этот элемент уже дуолями восьмых (рисунки № 52). В Ц. 25 данный элемент представлен в виде движения шестнадцатыми у ксилофона.

Рисунок № 52 (Работа с КЭ. Четвертая симфония. Вторая часть):



Начиная с Ц. 27, рассматриваемый КЭ переходит в оstinato движение у струнной группы оркестра, на фоне которого разворачивается обширное поле деятельности для *двух* других КЭ.

Первый элемент представляет собой движение пунктирным ритмом вверх по гамме тон-полутон. Этот элемент начинает зарождаться уже в третьем такте Ц. 27 в партии труб, но свой полноценный облик приобретает в той же партии труб, только в третьем такте Ц. 30 (*рисунок № 53а*). За четыре такта до Ц. 31 в партии валторн этот элемент представлен в увеличении и вертикальной инверсии (*рисунок № 53б*).

Рисунок № 53а (Четвертая симфония. Вторая часть. Ц. 30. Партия труб):



Рисунок № 53б (Четвертая симфония. Вторая часть. Ц. 30. Партия валторн):



Второй элемент впервые появляется в Ц. 29 в партии гобоев. Он представляет собой образование из 12 или 9 восьмых, сгруппированных как 4+3+4+1 или 4+3+2 (*см. рисунок № 37а*).

Разработка этого КЭ реализуется благодаря увеличению в партии труб, тромбонов и тубы в Ц. 37 (здесь этот элемент изложен четвертными длительностями), и двойному увеличению в партии струнных инструментов (кроме контрабасов) в третьем такте Ц. 37 (элемент изложен половинными длительностями). В этом эпизоде данный элемент звучит одновременно во всех трех видах.

Трансформация

В своих симфониях В. Баркаускас, по мере творческой необходимости и в целях воплощения драматургического замысла, различным образом трансформирует конструктивные элементы, изменяя их порвоначальную структуру (базисные мелодические, гармонические (интервальные) и ритмические параметры).

Ярким примером способов трансформации конструктивных элементов в симфониях В. Баркаускаса является основной КЭ первой части Пятой симфонии - квинта *fis-cis* изложенная в Брукнер-ритме (см. рисунок № 30б).

Как уже указывалось (см. выше, с. 77), этот элемент впервые появляется именно в таком виде в конце третьей части Четвертой симфонии (там его исполняют колокольчики и флейта в верхнем регистре). Именно по этой причине мы считаем, что данный элемент обладает постоянными звуковысотными (звуки *fis-cis*) и ритмическими (ритм 3+2) параметрами, и любое их изменение мы трактуем как трансформацию данного элемента.

Данный элемент звучит в басовой партии оркестра на протяжении всей первой части Пятой симфонии. Уже в Ц. 3 он трансформируется: звуковысотная структура меняется с *fis-cis* на *h-fis*⁹² (сохраняя при этом интервальную структуру – квинту). Также меняется и ритмическая структура с «триоль+дуоль» на

⁹² Вследствие разрешения более напряженного раздела в менее напряженный (см. об этом ниже, гл. 4, с. 132)

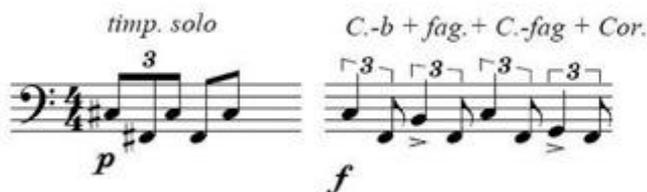
равномерную пульсацию «четверть+восьмая». Происходит ритмическая и частичная звуковысотная трансформация элемента (рисунки № 54).

Рисунок № 54 (Трансформация КЭ. Пятая симфония. Первая часть. Ц. 3. Партия контрабасов):



С этих позиций интересен также момент кульминации первой части Пятой симфонии. В т. 123 рассматриваемый конструктивный элемент подвергается значительной трансформации. Вместо привычной квинты мы наблюдаем попытку «сжатия» квинты $f-c$ до тритона $f-h$ и до большой секунды $f-g$. Происходит трансформация интервальной структуры конструктивного элемента - т. е. полная звуковысотная трансформация элемента (рисунки № 55).

Рисунок № 55 (Трансформация КЭ. Пятая симфония. Первая часть. Т. 123):



Еще более значительного уровня звуковысотная трансформация основного КЭ достигает в начале второй части. В т. 147 в партии трубы основной элемент первой части искажен до неузнаваемости: от привычной структуры $cis-fis-cis-fis-cis$, изложенной в ритме триоль+дуоль, остаются только ритмическая структура элемента и относительное направление движения: $ges-f-e-b-h$ (рисунки № 56).

Рисунок № 56 (Трансформация КЭ. Пятая симфония. Вторая часть):



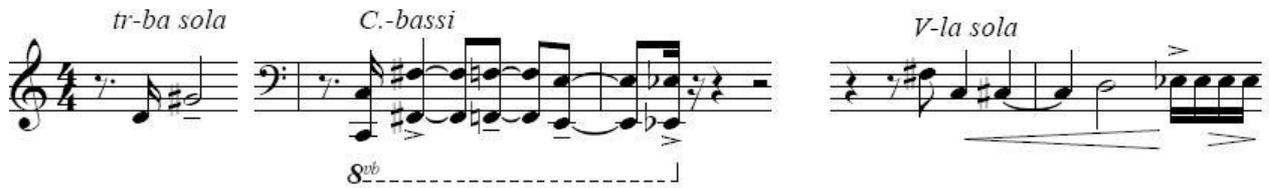
Далее этот КЭ появляется в четвертой части в т. 522 в партии клавесина (а также в репризе в т. 650 в партии арфы), сохраняя свои изначальные звуковысотные и интервальные параметры и претерпев лишь незначительную ритмическую трансформацию. Однако уже в т. 546 он искажается до неузнаваемости, благодаря вихревым потокам у скрипок, и лишь в пятой части он возвращается, «возродившись» вновь из полутона в Ц. 2 - в партиях челесты и арфы, и демонстрируя преобразенную звуковысотную структуру (рисунок № 57).

Рисунок № 57 (Трансформация КЭ. Пятая симфония. Пятая часть):



Во второй части Пятой симфонии есть еще один КЭ, который претерпевает звуковысотную трансформацию, - тритоновый ход *d-gis*, в первом такте части у солирующей трубы. Данный элемент содержит постоянные ритмические и мелодические параметры. Первая попытка трансформации рассматриваемого элемента происходит в т. 239 в басу оркестра. Скачок на тритон в этом эпизоде начинает постепенно терять свою энергию и «сползать» вниз: *c-fis-f-e-es*. В т. 245 наблюдается инверсия данного элемента (*fis-c-cis-d-es*) (рисунок № 58).

Рисунок № 58 (Трансформация КЭ. Пятая симфония. Вторая часть):



Далее, в Ц. 27, происходит «растягивание» данного КЭ до квинты *fis-h* (т. 258 в партии струнных) и большой септимы *gis-a* (т. 259 в партиях флейт и гобоев).

Аналогичный пример звуковысотной трансформации в виде «растягивания» интервальной структуры в конструктивном элементе мы встречаем также во второй части Четвертой симфонии. В Ц. 27 в партии альтов и виолончелей представлен один из основных конструктивных элементов, интервальная структура которого состоит из двух тритонов (*d-gis-g-cis*). За три такта до Ц. 29 начинается трансформация данного элемента: интервальная структура «растягивается» до двух квинт (*d-a-as-es*). Таким образом, на протяжении части, постепенно раздвигая границы, интервальная структура элемента достигает максимального значения. Это происходит за один такт до Ц. 45. Интервальная структура этого элемента в данном эпизоде представляет собой дециму и квинту (*e-g-gis-dis*) (рисунок № 59).

Рисунок № 59 (Трансформация КЭ. Четвертая симфония. Вторая часть):



Особое место среди изобразительных средств, используемых композитором в Пятой симфонии, занимает КЭ в виде ритмического построения 3+2 («Брукнер-ритм»). Впервые как конструктивный элемент оно встречается уже в Четвертой симфонии в третьей части (начиная с четвертого такта в партиях альтов и виолончелей). Далее он «перекочевывает» в Пятую симфонию и становится КЭ всей симфонии. Как мы уже говорили, в первой части данное ритмическое построение является ритмической структурой основного элемента части, во второй части он постоянно выступает в неосложненном («чистом») виде у ударных инструментов (партия большого барабана т. 156) и в несколько трансформированном виде у труб и тромбонов (Ц. 15) (рисунки № 60).

Рисунок № 60 (Трансформация КЭ. Пятая симфония. Вторая часть):



В третьей части Пятой симфонии данный ритмический элемент трансформируется в метрическое обозначение первого раздела (4+3+2) и влияет на группировку восьмых. В четвертой части, во втором и четвертом разделах, этот элемент образует зеркальный метр (2+3+2), а в финале, помимо того, что он возвращается в первоначальном виде, влияет и на метрическое обозначение части, только теперь уже в инверсии (2+3).

Еще один способ трансформации конструктивных элементов - наделение одного элемента свойствами другого. В этом случае происходит синтез двух элементов на уровне их параметров. Такое сочетание свойств чаще всего встречается у элементов, представляющих собой построения различных типов (например, синтез мелодического и ритмического построений).

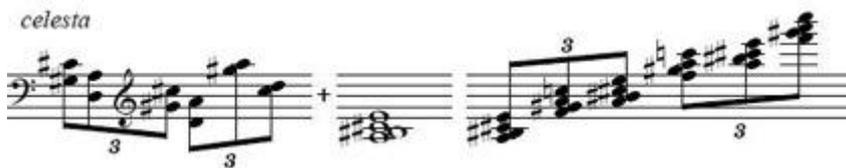
Так, в частности, в первой части Пятой симфонии в т. 65 в партии струнных (кроме контрабасов) мелодическое построение (*c-h-c-h-c-es-c*) совмещается с гармоническим построением *c-gis-a-cis* (рисунки № 61).

Рисунок № 61 (Синтез КЭ. Пятая симфония. Первая часть):



Фактурные фигурации челесты т. 68 первой части Пятой симфонии совмещаются с основным КЭ - гармоническим построением - второй части (мажорное трезвучие с «вкрапленным» добавочным тоном). Такая трансформация прослеживается в партии челесты в Ц. 25 первой части (рисунки № 62).

Рисунок № 62 (Синтез КЭ. Пятая симфония. Первая часть):



Интересной представляется трансформация ритмической структуры второго элемента соло трубы т. 147 Пятой симфонии. Четыре шестнадцатых *a-h-c-g* совмещаются с последними двумя звуками третьего элемента этого же соло - *ges-*

f-e-b-h, образуя таким образом четвертый элемент все того же соло трубы (рисунок № 63).

Рисунок № 63 (Синтез КЭ. Пятая симфония. Вторая часть):



С этим же ритмическим параметром, но уже трансформированным: теперь это не четыре шестнадцатые, а четыре восьмые, - совмещается и основной КЭ второй части Пятой симфонии в виде гармонического построения (минорное трезвучие с добавочным тоном). В итоге появляется оstinatное движение минорных трезвучий со второй ступенью восьмыми длительностями во втором (т. 179) и четвертом (т. 257) разделах (рисунок № 64).

Рисунок № 64 (Синтез КЭ. Пятая симфония. Вторая часть):



В этой же части мы находим еще один пример синтеза конструктивных элементов. В т. 257 начальный элемент в виде хода на тритон совмещается с элементом в виде мелодического образования, который впервые звучит в т. 179 в партии струнных.

Еще один интересный пример синтеза конструктивных элементов представлен в Третьей симфонии. Мелодическое образование *f-e-d-e-d-d-c-c-d* (Ц. 5, партия первой виолончели) совмещается с основным конструктивным элементом симфонии *c-d-cis-dis*. В итоге мы получаем синтетический элемент (*as-*

ges-f-g) в Ц. 23, которой представлен в партии скрипок в инверсии, а в партии альтов и виолончелей - в первоначальном виде⁹³ (рисунок № 65).

Рисунок № 65 (Синтез КЭ. Третья симфония):



Необходимо отметить, что практически каждая трансформация КЭ и синтеза элементов вне сомнений обусловлена драматургическим замыслом и обладает значительной смысловой нагрузкой. Подробно об этом мы будем говорить в 5-ой главе.

§4. Иерархия конструктивных элементов

Конструктивные элементы симфоний В. Баркаускаса очень разнообразны. Как мы уже говорили выше, в своем первоначальном виде они могут быть и мелодическими, и гармоническими, а также ритмическими построениями. Каждый из них несет на себе определенную смысловую нагрузку. В каждой симфонии имеется свой набор конструктивных элементов, организованных в соответствии с определенными иерархическими правилами. В каждом произведении присутствуют один или несколько основных конструктивных элементов, которые композитор использует в рамках всего произведения или его части, руководствуясь определенным драматургическим замыслом. Также существуют и второстепенные конструктивные элементы, которые используются только в рамках раздела какой-либо части конкретной симфонии.

⁹³ Возникает аналогия с началом Второй симфонии А. Шнитке.

Попытаемся выделить основные конструктивные элементы в симфониях В. Баркаускаса, тем самым установив иерархию данных элементов.

Рассмотрим *Вторую симфонию* с позиций выделения двух основных конструктивных элементов:

- КЭ в виде мелодического построения *c-c-c-c-h-a-h-a* (рисунки № 20) является основой для тематизма первой, второй и четвертой частей.
- Гармоническое построение *f-h-c-fis*, основным видом разработки которого является модальная техника. Данный элемент (рисунки № 27) является своеобразным модусом и используется в первой, третьей и четвертой частях симфонии.

В первой части Второй симфонии следует выделить еще один конструктивный элемент: звук, расслаивающийся по четвертьтонам и полутонам на хроматический и диатонический кластер. Этот элемент относится к сонористической сфере.

Во второй части Второй симфонии мы встречаем схожий конструктивный элемент: «блуждающие» трели-потоки у струнных и деревянных духовых элементов. Этот элемент также относится к сонористической сфере (рисунки № 66а).

В третьей части выделяем следующие конструктивные элементы: два мажорных трезвучия (два такта до Ц. 1 у флейт и гобоев) (рисунки № 66б) и ход на малую и большую секунды (рисунки № 66в).

Рисунок № 66а (Вторая симфония. Вторая часть. Ц. 3):

This image shows a page of a musical score, likely a symphony. It consists of two systems of staves. The top system has five staves, and the bottom system has five staves. The music is written in a complex, multi-measure format with various notes, rests, and dynamic markings. A small box with the number '3' is visible in the upper right corner of the first system. The page number '53' is in the top right corner, and '1641' is at the bottom center.

Рисунок № 66б (Вторая симфония. Начало третьей части):

This image shows a musical score for woodwind instruments. The tempo is marked 'Largo' with a metronome marking of 54-60. The instruments listed are Flauti (Flutes), Flauto alto G (Alto Flute), Oboi (Oboes), and Clarinetti (Clarinets). The score shows the beginning of a section with various dynamics like 'pp' and 'frullato' (trill). The notation includes notes, rests, and articulation marks.

Рисунок № 66в (Вторая симфония. Начало третьей части):

This image shows a musical score for piano accompaniment. It features two staves, likely for the left and right hands. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'pp' and 'pizz.' (pizzicato). The notation is detailed, showing the rhythmic and melodic structure of the piece.

Таким образом, Вторая симфония построена на шести основных элементах, два из которых являются основой музыкального материала всех четырех частей симфонии.

Третья симфония построена на трех основных конструктивных элементах:

- мелодическое построение *c-d-cis-dis-f-b*, основным видом разработки которого является серийная техника (рисунки № 49а);
- мелодическое построение в виде трехголосия (третий такт Ц. 32 в партии фаготов) (рисунки № 33);
- мелодическое построение *f-e-d-e-d-d-c-c-d* (рисунки № 35).

В основе музыкального материала **Четвертой симфонии** лежит набор из одиннадцати основных конструктивных элементов, причем каждый из них используется только в рамках одной части, и в другой части уже не задействован.

В первой части мы выделяем три основных конструктивных элемента:

- элемент, состоящий из двух секунд *f-g* и *e-f* (рисунки № 67а);
- гармоническое построение *es-as-h-cis-d* (рисунки № 44а);
- мелодическое построение *b-a-g-f-e*. Данный элемент можно рассматривать как производный от первого элемента (рисунки № 67б).

Рисунки № 67а (Основной КЭ. Четвертая симфония. Первая часть):



Рисунки № 67б (Производный КЭ. Четвертая симфония. Первая часть):



Во второй части Четвертой симфонии следует обозначить три основных конструктивных элемента:

- мелодическое построение *c-ges-f-h* (рисунок № 28);
- мелодическое построение из Ц. 29 (партия гобоев) (рисунок № 37a);
- мелодическое построение в виде движения пунктирным ритмом вверх по гамме тон-полутон.

Третья часть обнаруживает четыре основных конструктивных элемента:

- мелодическое построение *f-des-c-h-dis-fis* (рисунок № 38a);
- ход на квинту *fis-cis*;
- ритмическое построение Брукнер-ритм;
- последовательность из пяти звуков (тон-полутон-тон-полутон);

Стремительная и торжественная четвертая часть построена на одном КЭ (рисунок № 68).

Рисунок № 68 (Основной КЭ. Четвертая симфония. Четвертая часть):



Пятая симфония также содержит определенный набор конструктивных элементов. Подробнее о них мы расскажем в Пятой главе.

Итак, мы описали все виды конструктивных элементов симфоний В. Баркаускаса, проанализировали способы их разработки и трансформации и классифицировали их, привлекая в качестве примеров конкретный музыкальный материал. Далее перейдем к рассмотрению основных принципов драматургии произведений в контексте соотношения центра и периферии конструктивных элементов, реализуемых композитором при написании симфоний.

ГЛАВА 4. ДРАМАТУРГИЯ И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

§1. К пониманию термина «музыкальная драматургия»

Изучение отдельных техник, конструктивных элементов не может давать нам общего понимания процесса симфонического развития, в связи с чем появляется необходимость исследования устройства целого как в его процессуальном, так и в композиционном плане. Нам представляется, что соответствующими этим задачам понятиями являются музыкальная драматургия и музыкальное формообразование. Если трактовка музыкального формообразования не вызывает особых дискуссий, то музыкальная драматургия, напротив, понимается более чем неоднозначно. Как показывает И. Бите в своем исследовании «О некоторых тенденциях драматургии латышской советской симфонии 60-х – 70-х годов», «многозначность понимания музыкальной драматургии имеет свои объективные причины»⁹⁴.

Поскольку понимание музыкальной драматургии исходит из драматического искусства, где есть сюжет, действие, перипетии, то применение этого понятия к музыке, особенно инструментальной, не может быть прямым, в нем всегда будет присутствовать высокая степень условности. Понимание музыкальной драматургии в общественном музыкознании простирается от предельно широкого Т. Черновой⁹⁵, до весьма конкретного⁹⁶, где музыкальные драматургия связана с определенными уровнями музыкального произведения, поскольку драматургия музыкального произведения связана и с его содержанием и с формой (на что указывал в частности В. Бобровский⁹⁷).

Нам представляется справедливой мысль Бите о том, что «трактовка музыкальной драматургии как разновидности композиции связана с

⁹⁴ Бите И. О некоторых тенденциях драматургии латышской советской симфонии 60-х – 70-х годов. Рига, 1984. С. 14.

⁹⁵ Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984.

⁹⁶ Бите И. О некоторых тенденциях драматургии латышской советской симфонии 60-х – 70-х годов. С. 12.

⁹⁷ Там же. С. 16.

рассмотрением ее по аналогии с драматургией театральной»⁹⁸. В связи с этим возникает необходимость рассмотрения художественного конфликта. Хотя в целом для понимания музыкальной драматургии конфликт является необязательным, по отношению к симфонической музыке В. Баркаускаса понятие конфликта нам представляется важным.

Кроме музыкальной драматургии как временного развертывания музыкальных элементов, нам представляется важным обратиться к семантическим закономерностям, возникающим в процессе перевода немusикальной идеи в музыкальные элементы. «"Процесс сопоставления, взаимодействия и развития тематических, жанровых и прочих средств, отображающих динамику жизни и внутреннего мира человека" – подчеркивает В. Медушевский⁹⁹, говоря о семантическом развитии как об одной из сторон музыкальной драматургии»¹⁰⁰.

Процессуальность драматургии имеет, по замечанию И. Бите, два принципиально разных способа выражения: «В одном случае обнаруживается нечто похожее на сквозное развитие действия в драме, а во втором – как бы сопоставление, развертывание относительно самостоятельных образов»¹⁰¹.

Таким образом вырисовываются два существующих способа развертывания, которые В. Медушевский обозначает как повествовательный и событийный¹⁰², а М. Арановский – как «событийно-сюжетный и обобщенно характеристический»¹⁰³.

В результате становится возможным определить два принципа музыкальной драматургии – «сквозной и монтажной»¹⁰⁴. Сквозная драматургия подразумевает тяготение к конфликтности, а в монтажной драматургии на первый план выдвигается устойчивость сосуществования образных начал.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Медушевский В. О музыкальных универсалиях // Статьи и воспоминания. М., 1979. С. 176.

¹⁰⁰ Бите И. О некоторых тенденциях драматургии латышской советской симфонии 60-х – 70-х годов. С. 23.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Медушевский В. О музыкальных универсалиях. С. 169.

¹⁰³ Арановский М. Г. Симфонические искания. С. 70.

¹⁰⁴ Бите И. О некоторых тенденциях драматургии латышской советской симфонии. С. 23.

К каким же драматургическим принципам тяготеет В. Баркаускас в своих симфониях? При первом же приближении становится очевидным, что мы имеем дело с тем типом симфонизма, который М. Арановский связывает, в частности, с симфониями Д. Шостаковича: «В симфониях же Шостаковича, изображающих мир ввергнутым в катастрофы, равновесие граней симфонической концепции оказывается резко нарушенным - смещенным в сторону преобладания действия и рефлексии над всеми остальными аспектами человеческого бытия»¹⁰⁵.

В типологии В. П. Бобровского упомянутая сквозная драматургия предстает как двухэлементная, трехэлементная и многоэлементная. Напомним определения, данные В. П. Бобровским:

- Двухэлементная (парная) драматургия. Данный вид драматургии предполагает сопоставление двух различных моментов времени.
- Трехэлементная (триадная) драматургия. По мнению В. Бобровского «соотношение “тезис-антитезис-синтез” – одно из самых значительных в функционально-философском аспекте – существует в разных вариантах, каждый из которых тесно связан как со спецификой художественной идеи, так и с принципами творческого мышления композитора»¹⁰⁶.
- Многоэлементная (множественная) драматургия, функционально-философской основой которой является «смена типов выразительности, психологических состояний, воплощенных в виде отличимых друг от друга моментов времени»¹⁰⁷.

Если следовать позиции композитора, изложенные им в его *credo* то всеохватное стремление к «синтезу» должно реализоваться в стремлении к трехэлементной драматургии. Реализуется ли это стремление в симфоническом творчестве В. Баркаускаса?

В том, что композиционная работа В. Баркаускаса опирается прежде всего на конструктивные элементы мы уже убедились. Но делает ли это указанные

¹⁰⁵ Арановский М. Г. Симфонические искания. С. 38.

¹⁰⁶ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1977. С. 63.

¹⁰⁷ Там же. С. 64.

элементы носителями музыкальной драматургии? Следовало бы оценить соотношение частного (элемент) и общего в развертывании музыкального целого. Нам представляется, что здесь имеет место иерархия элементов: их способность объединяться и формировать разные типы отношений.

§2. Конструктивный элемент и тематизм

В ряде работ, посвященных драматургии, указывается на то, что драматургическими функциями обладает именно работа с *тематизмом*. Именно феномен тематизма оказывается способен объединить звуковысотность и процесс ее развертывания в музыкальном тематизме. Однако категория тематизма не всегда оказывается удобной для анализа музыки XX века, даже если понимать «тему» в самом общем плане (как это делает, например, Л. В. Кириллина в своей работе «Идея развития в музыке XX века»¹⁰⁸). Категория тематизма достаточно прочно связана с принципами экспозиционности и разработочности, которые имеют фундаментальное значение для теории формы (прежде всего сонатной). Как пишет М. Арановский «Общелогические основания сонатной формы с ее противопоставлением экспозиционного, исходного, тезисного и разработочного, исследующего, процессуального разделов не имеют сомнения. Однако... нормативы сонатной формы подвергались изменениям, диктуемым жизнью... Еще у Бетховена процессуальность проникает в экспозиционные разделы»¹⁰⁹. В случае с В. Баркаускасом мы наблюдаем проникновение элементов развития непосредственно в сам тематизм. М. Арановский указывает, что такой вид тематизма получил свое воплощение у Д. Шостаковича. Он также указывал, что для такого типа тематизма «характерна высокая степень расчлененности формы, многоэлементность, внутренняя диалогичность. Целое не задано изначально какой-либо грамматической конструкцией (например, периодом), но каждый раз

¹⁰⁸ «Определение того, что обычно называют темой в музыке, может быть весьма немногословным. В буквальном смысле - это нечто "положенное", то есть "музыкальное построение, служащее основой музыкального произведения или его части"» (Кириллина Л. Идея развития в музыке XX века / Западное искусство. XX век : Проблема развития западного искусства XX века. СПб., 2001. С. 101-126).

¹⁰⁹ Арановский М. Г. Симфонические искания. С. 62.

возникает как индивидуальное и неповторимое. Движение мысли выражено через включение и модификацию многих тематических элементов»¹¹⁰.

Нам представляется, что многоэлементный способ мышления В. Баркаускаса как раз и приводит к такому виду музыкального процессуального изложения, где большое количество элементов музыкальной ткани, сцепляясь между собой по горизонтали и вертикали, образуют впечатление не столько самого тематизма, сколько формирования тематизма – настолько силен в них процессуальный компонент. Особенность музыкальной формы В. Баркаускаса состоит в том, что он мыслит форму не как чередование экспозиционных и развивающих разделов, а как чередование разделов, в которых ярче всего заметна работа с элементами: элементы комбинируются, перетасовываются, и принцип различных перестановок сохраняет свое главенствующее значение.

В такого рода комбинаторике можно найти определенные действующие внутри нее организующие силы. Поскольку конструктивный элемент является основой музыкальной ткани, мы рассмотрим взаимодействие конструктивных элементов.

§ 3. О взаимодействии конструктивных элементов

Взаимодействие конструктивных элементов в симфониях В. Баркаускаса осуществляется, на наш взгляд, двумя способами. Это:

- *противопоставление* и
- *поддержка и синтез*.

В большинстве случаев взаимоотношения конструктивных элементов представляют парный тип драматургии (противопоставление и поддержка), а в случае синтеза реализуется триадный тип (тезис-антитезис-синтез).

Остановимся подробнее на общих принципах *одновременной реализации* конструктивных элементов. С нашей точки зрения, их два:

¹¹⁰ Там же. С. 63.

- Во-первых, сопоставляемые КЭ находятся в различных функциональных (мелодия, противосложение, бас, фактура) или оркестровых (струнные, деревянные духовые, медные духовые, ударные инструменты) группах.
- Во-вторых, сопоставляемые КЭ практически во всех случаях **комплементарны** в звуковысотном отношении: звуки, используемые в одном элементе, не встречаются в другом.

Рассмотрим подробнее эти случаи.

Противопоставление элементов

Самый распространенный вид взаимодействия КЭ в симфониях В. Баркаускаса - это противопоставление, которое встречается во всех произведениях. Такое противопоставление необходимо для создания драматического конфликта. Приведем примеры.

Вторая симфония начинается с противопоставления двух элементов: сонорного элемента *e* и элемента в виде гармонического построения *f-h-c-fis* (рисунок № 69).

Рисунок № 69 (Начало Второй симфонии):



Отметим основные признаки противопоставления. Во-первых, обнаруживается регистровое противопоставление (верхний-нижний регистры). Во-вторых, первый элемент (звук *e*) континуальный по своей природе, а второй элемент - дискретный. В-третьих, наблюдается динамическое противопоставление: *ppp* у первого элемента, и *ff* у второго. И, в-четвертых,

первый элемент играют скрипки, арфа и флейта, а второй - бас-кларнет, фаготы, литавры, виолончели и контрабасы.

Добавим, что уже в данном эпизоде композитор впечатляюще использует принцип звуковысотной комплементарности: в элементе *f-h-c-fis* нет звука *e*.

Другой аналогичный пример противопоставления конструктивных элементов находим в начале первой части Пятой симфонии. Здесь элемент квинты *fis-cis* противопоставляется сонористическому звуку *g* (рисунок № 70).

Рисунок № 70 (Начало Пятой симфонии):



Наблюдается такое же как и в начале Второй симфонии регистровое, ритмическое и тембровое противопоставление (флейта фрулато с одной стороны и литавры - с другой). Аналогично используется принцип звуковысотной комплементарности: *fis-cis* с одной стороны и *g* с другой. Единственное отличие от предыдущего примера (из Второй симфонии) заключается в отсутствии ярко выраженного динамического противопоставления, как будто в начале Пятой симфонии композитор стремится подчеркнуть «затаенность» контраста.

Противопоставление элементов также наблюдается в начале первой части Четвертой симфонии *g* (рисунок № 71). Первый элемент (две секунды *f-g* и *e-f*) дискретен, другой же (гармоническое построение *es-as-h-c-cis-d*) континуален. Наблюдается динамическое, регистровое и тембровое противопоставление. Очевидна и звуковысотная комплементарность элементов.

Рисунок № 71 (Начало Четвертой симфонии):

The image shows a musical score for the beginning of the Fourth Symphony. The top staff is a woodwind part (likely clarinet or flute) in 4/4 time, marked *col legno*. It features a sequence of notes with dynamic markings: *f sf p* followed by a fermata, then *ff*, and finally *sf sf sf sf*. The bottom staff is a string part (likely cello or double bass) with sustained notes and dynamic markings: *sfp*, *pp*, *ff*, and *pp*.

Несколько отличающийся пример противопоставления мы наблюдаем во начале второго раздела второй части Пятой симфонии (т. 179). Протяжная линия у струнной группы (КЭ в виде мелодического построения на звуках *fis-e-h*) противопоставляется остинатному движению аккордов (основной КЭ в виде минорного трезвучия с добавочным тоном *c-d-es-g*) у кларнетов, фаготов и валторн. В этом примере также очевидна звуковысотная комплементарность противопоставляемых элементов (рисунок № 72).

Рисунок № 72 (Пятая симфония. Вторая часть. Т. 179):

The image shows a handwritten musical score for the second part of the Fifth Symphony, page 179. The score is divided into two systems. The left system includes parts for Clarinet (Cl. 1, 2), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), and String quartet (Str. I, II, III, IV). The right system includes parts for Clarinet (Cl. 1, 2), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), and String quartet (Str. I, II, III, IV). The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *sf*, *ff*, and *pp*, and performance instructions like *col legno* and *rit.*. There are also handwritten annotations and a circled area in the woodwind part.

Описанные выше примеры противопоставления конструктивных элементов образуют контрасты на уровне динамики, регистра, тембра, ритмики и звуковысотности. Становится очевидным, что прием контраста - один из основополагающих принципов драматургии В. Баркаускаса.

«Поддержка» и синтез

Другим видом взаимодействия конструктивных элементов является «поддержка» одного элемента другим. Будучи контрастным по своей структуре, один элемент усиливает драматургические характеристики другого.

Примером такого взаимодействия может служить вторая часть Второй симфонии, в которой вихревые потоки у деревянных духовых убедительно поддерживают стремительное движение восьмых у струнных, основанное на основном КЭ Второй симфонии в виде мелодического построения *c-c-c-c-h-a-h*.

Начало второй части Пятой симфонии также демонстрирует примеры поддержки элементов. Состоящая сразу из четырех элементов тема фугато у трубы является горизонтальным построением. Ее поддерживает элемент в виде плотного вертикального построения у валторн и тромбонов. В этом эпизоде композитор вновь использует принцип звуковысотной комплементарности (*d-gis* у трубы и *a-c-cis-dis-e-g* у тромбонов и валторн) (рисунки № 73).

Рисунок № 73 (Пятая симфония. Начало второй части. Партия медных духовых):



В т. 63 первой части Пятой симфонии КЭ в виде гармонического построения *d-gis-a-cis* поддерживается остигнатым движением основного КЭ в басу (квинта *h-fis*). Также во второй части Третьей симфонии все три КЭ части, постоянно реализуясь в различных слоях музыкальной материи, поддерживают общее настроение части.

В некоторых случаях два КЭ не просто «поддерживают» друг друга, а соединяются, образуя при этом синтез, одна часть параметров которого принадлежит первому элементу, а другая – второму. Примеры данного вида взаимоотношений мы уже описывали в Третьей главе при рассмотрении видов трансформации конструктивных элементов¹¹¹. На данном этапе стоит, однако, отметить, что данный вид трансформации несет всегда и определенный драматургический смысл (триадный тип драматургии). Этот прием встречается в момент необходимости подчеркнуть развитие посредством соединения двух ранее представленных начал посредством двух отдельных конструктивных элементов.

Описанные выше принципы взаимоотношений конструктивных элементов также распространяются и на уровни более крупных разделов формы. Другими словами, если конструктивные элементы вступают во взаимоотношения (противопоставление или поддержка), реализуясь не одновременно, а разнесены по времени (например, исполняются в различных разделах), они образуют схожие взаимоотношения этих разделов. Таким образом, если основной конструктивный элемент одного раздела контрастен и противопоставлен основному конструктивному элементу другого раздела, то и эти два раздела в большинстве случаев будут противопоставлены и контрастны друг другу. То же самое касается и частей симфоний.

Таким образом можно говорить о *спиралевидном принципе* разворачивания музыкальной материи, основанном на взаимоотношениях конструктивных элементов.

¹¹¹ См. с. 93.

Напоминание и предсказание

Также стоит отметить, что благодаря искусному использованию конструктивных элементов, композитор реализует такой драматургического прием, как «предсказание» или «напоминание».

Так, в частности, основной КЭ второй части Пятой симфонии (трезвучие с добавочным тоном) появляется еще в конце первой части в т. 133 в партии челесты. Таким образом, композитор предвосхищает появление второй части.

С другой стороны, вся первая часть есть не что иное как предсказание событий четвертой части, т. к. четвертая часть начинается точно с того же элемента, что и первая (звук *g* у флейт фрулато) (*рисунок № 74*).

Рисунок № 74 (Пятая симфония. Начала первой и четвертой частей):

The image shows two pages of handwritten musical notation. The left page is titled 'I' and the right page is titled 'IV'. The notation includes staves for various instruments, with handwritten notes and markings. The right page has a date '23.9.1966' written in the top right corner. The score illustrates the musical elements mentioned in the text, showing the connection between the first and fourth movements.

Иногда конструктивный элемент или их совокупность, встречаются в разделе или даже в части, к которой они структурно не относятся. В таком случае они несут в себе функцию напоминания. Например в третьей части Пятой симфонии в т. 449 наблюдаем реминисценцию второго раздела первой части симфонии, при этом на фоне реминисценции звучат элементы третьей части (партия альтовой флейты и солирующей трубы).

Неоднократно упоминавшаяся нами связь конструктивного элемента из третьей части Четвертой симфонии с основным конструктивным элементом первой части Пятой симфонии может свидетельствовать не только о преемственности Пятой симфонии, но и о завуалированном предсказании событий Пятой симфонии уже в предыдущем произведении.

§4. Принципы формообразования

Форма должна быть единичной, соответствующей принципу «здесь и теперь».

С. Губайдуллина

В музыке XX века происходит индивидуализация понятия музыкальной формы и ее параметров. Данное явление связано с необычайным расширением музыкального языка, и современный музыкальный материал зачастую отрицает традиционную форму, о чем писали практически все исследователи музыки XX века. Ю. Холопов говорил о том, что в XX веке форма возникает как «индивидуальный проект»¹¹².

Говоря о музыкальной форме, В. П. Бобровский охарактеризовал ее как многоуровневую иерархическую систему, «элементы которой обладают двумя неразрывно связанными между собой сторонами – функциональной и структурной»¹¹³. Функциональная¹¹⁴ сторона – это все, что касается смысла, роли,

¹¹² Холопов Ю. Музыкальные формы классической традиции. М., 2012. С. 458.

¹¹³ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. С. 13.

¹¹⁴ Ю. Холопов определяет функцию как «роль, назначение, обязанность» (Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. С. 275).

значения конкретного элемента в конкретной системе. Структурная сторона – это внутреннее строение и конкретный облик рассматриваемого элемента.

Метафорически музыкальная форма может быть понята как «своего рода проекция художественной идеи (идеального феномена) на интонационную плоть (материальный феномен)»¹¹⁵.

Принцип формообразования в симфониях В. Баркаускаса тесно связан с целевыми установками автора как можно точнее передать основную идею произведения. Форма в симфониях композитора всегда сугубо индивидуальна и никогда не выступает «как данность». Однако, при всей индивидуальности формообразования симфоний В. Баркаускаса, представляется возможным выделить несколько характерных тенденций.

Композитор, как правило, использует несколько специфических **планов**¹¹⁶ (в большинстве случаев их два). Части симфоний делятся на некоторое количество разделов, в каждом из которых фигурирует определенный план. Часто эти планы противопоставлены друг другу, поэтому и разделы оказываются контрастными. Основным показателем появления нового плана является введение нового или существенно трансформированного уже использовавшегося в предыдущем плане **конструктивного элемента**. Таким образом, «план» в симфониях композитора – это «стихия» основных конструктивных элементов, их «территория» или область их влияния.

По выражению В. Бобровского, контраст — это «высшая форма обновления»¹¹⁷. Один из преобладающих типов формообразования в симфониях В. Баркаускаса - это два контрастных плана и некое количество разделов. Причем, каждый следующий раздел одного плана - это уже новый виток драматургического развития плана: a-b-A-B... В. Бобровский характеризует такой

¹¹⁵ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. С. 18.

¹¹⁶ Под понятием «план» мы подразумеваем плоскость, проекцию или срез. Он непосредственно связан с драматургической идеей.

¹¹⁷ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. С. 39.

тип формообразования как «двухкомпонентный (четный) композиционный ритм»¹¹⁸.

К числу примеров такой формы относятся: первая, вторая, четвертая и пятая части Пятой симфонии, третья часть Четвертой симфонии, в какой-то мере первая часть Второй симфонии. В первой части Второй симфонии представлены «сонорный аморфный план» и «активный ритмичный модальный план». В третьей части Четвертой симфонии («Amabile») также представлены два плана: «полифоничный» и «пуантилистический». Первая часть Пятой симфонии основана на «менее напряженном» и «более напряженном» планах (рисунки № 75а), во второй части представлены планы «оков» и «высвобождающий план» (рисунки № 75б), а в четвертой части – план «ужаса» и план «прострации» (рисунки № 75в).

Рисунок № 75а (Пятая симфония. Первая часть. Противопоставление контрастных планов):

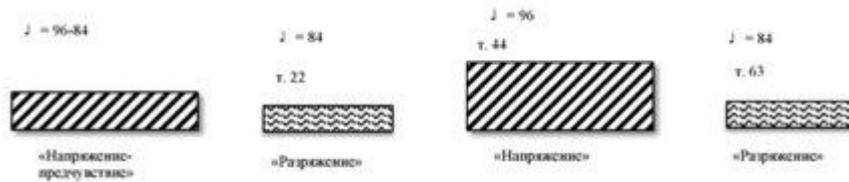


Рисунок № 75б (Пятая симфония. Вторая часть. Противопоставление контрастных планов):

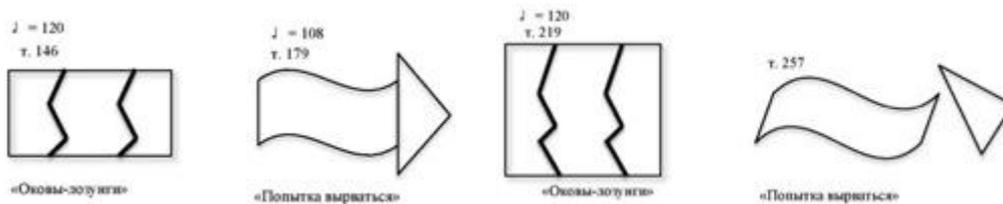
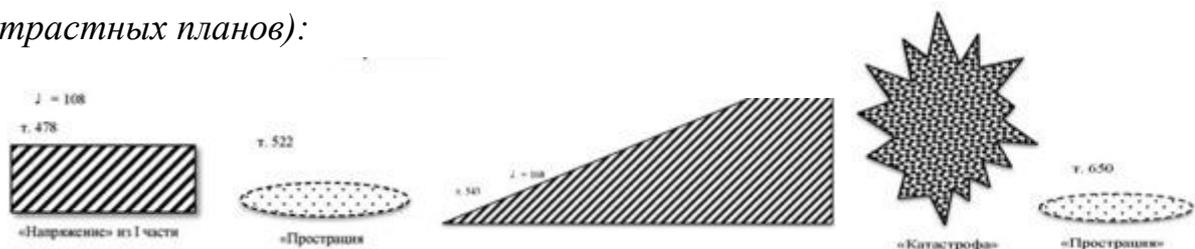


Рисунок № 75в (Пятая симфония. Четвертая часть. Противопоставление контрастных планов):



¹¹⁸ Там же. С. 80.

Становится очевидным, что если форме какой-либо части симфонии свойственна двухплановость, то планы такой части обычно противопоставлены друг другу: чем сильнее контраст планов, тем напряженнее драматургия части. Наиболее характерно данная закономерность проявляется в Пятой симфонии. В первой части мы обнаруживаем два плана: «более напряженный» план (Ц. 1-2 и Ц. 6-8) и «менее напряженный» план (Ц. 3-5 и Ц. 9-13). Такое определение обуславливается характером конструктивных элементов и их разработкой в каждом из планов, а также их функциональным взаимодействием (в основе первого плана лежит конструктивный элемент в виде квинты *fis-cis*, во втором плане этот элемент трансформирован в квинту *h-fis*). Второй план является функциональным разрешением первого, «более напряженного» плана (*рисунок № 76*).

Рисунок № 76 (Пятая симфония. Функциональная обусловленность планов):



Вторая часть обнаруживает большой контраст планов. Жесткий и плотный первый план в первом и третьем разделах (т. 146-169, т. 219-256) противопоставляется второму плану во втором и четвертом разделах части (т. 170-218, т. 257-279).

Максимального контраста планы достигают в четвертой части Пятой симфонии. Разрушительный план первого и третьего раздела (т. 478-521, т. 543-649) ошеломляюще контрастирует со вторым планом, напоминающим состояние протрации, во втором и четвертом разделах (т. 522-542, т. 650-665). Контраст при сопоставлении планов доведен до предела (*рисунок № 77*).

Рисунок № 77 (Пятая симфония. Четвертая часть. Предельный контраст планов):

The image displays two pages of handwritten musical notation for the fourth movement of Beethoven's Fifth Symphony. The left page is densely packed with musical staves, featuring complex rhythmic patterns and dense textures. The right page shows a stark contrast, with several staves that are mostly empty, indicating a significant reduction in musical activity. The notation includes various instruments such as Flutes (Fl. no. 1, Fl. no. 2), Clarinets (Cl. in Bb), Bassoons (Fag.), Horns (Hr.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), and Timpani (Timp.). The score is marked with dynamic and performance instructions, and the page number '120' is visible at the top of the right page.

В третьей части Четвертой симфонии мы наблюдаем схожее противопоставление планов. План с насыщенной полифонической фактурой в первом и третьем разделе противопоставляется разряженному плану с преобладанием пуантилизма во втором и четвертом разделах.

Нередко наблюдается и совмещение двух планов в рамках одного раздела. Яркий пример такого совмещения демонстрирует пятый раздел первой части Пятой симфонии (Ц. 14), конец пятого раздела третьей части Четвертой симфонии (Ц. 61), конец четвертого раздела второй части Пятой симфонии. То, как взаимодействуют эти планы, повторимся, зависит исключительно от основной идеи данной части. Так, в частности, в конце четвертого раздела второй части Пятой симфонии при совмещении первого и второго планов, второй план «одерживает победу» над первым, то есть «разрывает его железные оковы».

Другой тип формообразования, используемый автором, - это непрерывное движение к кульминации (иногда это движение делится на несколько этапов или фаз). В. П. Бобровский называет этот тип формообразования «однокомпонентным композиционным ритмом», или «моноритмом».

В Четвертой симфонии В. Баркаускаса этот принцип проявляется особенно наглядно в первой («Mesto») и четвертой («Festivo») частях. Развитие целиком идет на одной волне, и разделы части являются лишь определенной фазой этой волны. Это особенно наглядно представлено в финале «Festivo». Вторая часть Четвертой симфонии представляет несколько последовательных волн, которые по сути являются тем же непрерывным однотипным движением. Первая волна начинается в начале части, вторая (более стремительная) – в Ц. 27. Вторая волна состоит из двух фаз. Вторая фаза второй волны начинается в третьем такте Ц. 37. Третья волна начинается в Ц. 42 и достигает своей кульминации в Ц. 45 (*рисунок № 78*).

Рисунок № 78 (Четвертая симфония. Вторая часть. Ц. 45):

Picc. **45** *sub.* *ff*
 Fl. *ff*
 Ob. *ff*
 Cl. *ff*
 Cl. basso *muto in CLIV* *ff*
 Fag. *ff*
 Cor. *ff*
 Tr. br. *ff*
 Tr. ai. *ff*
 Tuba *ff*
 Timp. *cresc.* *dim.*
 T. cu. *cresc.*
 Gr. c. *p* *poco a poco cresc.*
 Sax. *ff*
 Piano *ff*
 Archi **45** *arco*

Рассматривая основные принципы формообразования в симфониях В. Баркаускаса, следует отметить один прием, который композитор часто использует на границе разделов - так называемую «цепочку экспозиций»¹¹⁹. Разделы как бы «наползают» один на другой. Один из элементов следующего раздела появляется в конце предыдущего. Особенно отчетливо этот принцип просматривается в Третьей симфонии. Так, за три такта до Ц. 10 элемент следующего раздела (*c-d-cis-dis*) незаметно «прокрадывается» в партию солирующего альтя (рисунки № 79).

Рисунок № 79 (Третья симфония. Ц. 10. «Цепочка экспозиций»):

Таким же образом элементы сонорного раздела, начинающегося в Ц. 29, исподволь проникают в фактуру струнных еще в Ц. 25 и постепенно «завладевают» всеми партиями струнной группы (рисунки № 80).

¹¹⁹ Термин В. Лютославского.

Рисунок № 80 (Третья симфония. Ц. 25. «Цепочка экспозиций»):

The image displays a musical score for the third symphony, specifically measures 25 through 33. The score is organized into three systems, each containing four staves. The top two staves of each system are labeled 'Cor' (Horn) and 'Org' (Organ), while the bottom two are labeled 'Anchi' (Violin and Viola). The notation is dense, featuring various rhythmic patterns, note values, and dynamic markings. The first system (measures 25-27) includes a 'con ard.' (con ardore) marking. The second system (measures 28-30) features a 'p' (piano) marking. The third system (measures 31-33) includes a 'p' marking and a 'rit.' (ritardando) marking. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

В Третьей и последующих симфониях существуют и другие многочисленные примеры постепенного внедрения элементов следующего раздела в предыдущий.

Немаловажную роль в воплощении драматургического замысла в симфониях В. Баркаускаса играет тембровое решение, т. е. оркестровка. Наряду с интересными тембровыми решениями в процессе развития и разработки конструктивных элементов, настоящими творческими находками характеризуется и оркестровая драматургия В. Баркаускаса в целом. Так, в частности, интересен тот факт, что для некоторых симфоний композитор привлекает специфические инструменты. Например, в Пятой симфонии он включает в оркестр клавесин и электрогитару, а в Третьей и Седьмой симфониях в партии оркестра вписана партия органа (с соло органа и начинается Седьмая симфония). Введение такого

инструмента позволяет автору с еще большей убедительностью раскрыть замысел произведения.

Другим ярким примером связи оркестровки с драматургией произведения является процесс развертывания оркестровки во временной перспективе. Например, одночастная Третья симфония делится на три этапа развертывания оркестровки. До Ц. 32 композитор использует исключительно струнную группу оркестра и орган. В Ц. 32 струнные превращаются в сонорную материю и впервые вступают деревянные духовые инструменты. Наконец, группа медных инструментов впервые появляется в виде квартета валторн только в Ц. 52, тромбоны и туба - в Ц. 57, а трубы только за три такта до Ц. 60. Таким образом, оркестровка подчеркивает форму симфонии: первый раздел отдается струнным, во втором разделе к ним присоединяются деревянные духовые, в репризе (третий раздел), наконец, вступает медь и только в самом конце (ближе к кульминации в Ц. 64) вступают литавры и ударные инструменты с неопределенной звуковысотностью.

Аналогичным примером может служить первая и вторая части Пятой симфонии. При всей грандиозности кульминации, первая часть обходится без «тяжелой меди», т. е. тромбонов, тубы и труб. Их композитор приберегает для второй части, которая начинается с жесткого фугато именно у меди и далее - у ударных инструментов. Такая стратегия свидетельствует о продуманном драматургическом приеме. Деревянные духовые и струнные возвращаются лишь в начале второго раздела (и соответственно – с возвращением второго плана).

Естественно, что все тембровые решения симфоний В. Баркаускаса ни в коей мере не противоречат основному замыслу произведения, но лишь еще больше подчеркивают его.

Поскольку для композитора музыкальное произведение есть проекция немусыкальной идеи на музыкальную материю, то все слои этой материи, начиная от техники композиции, конструктивных элементов, их взаимодействия и заканчивая формообразованием и драматургией, напрямую зависят от этой идеи.

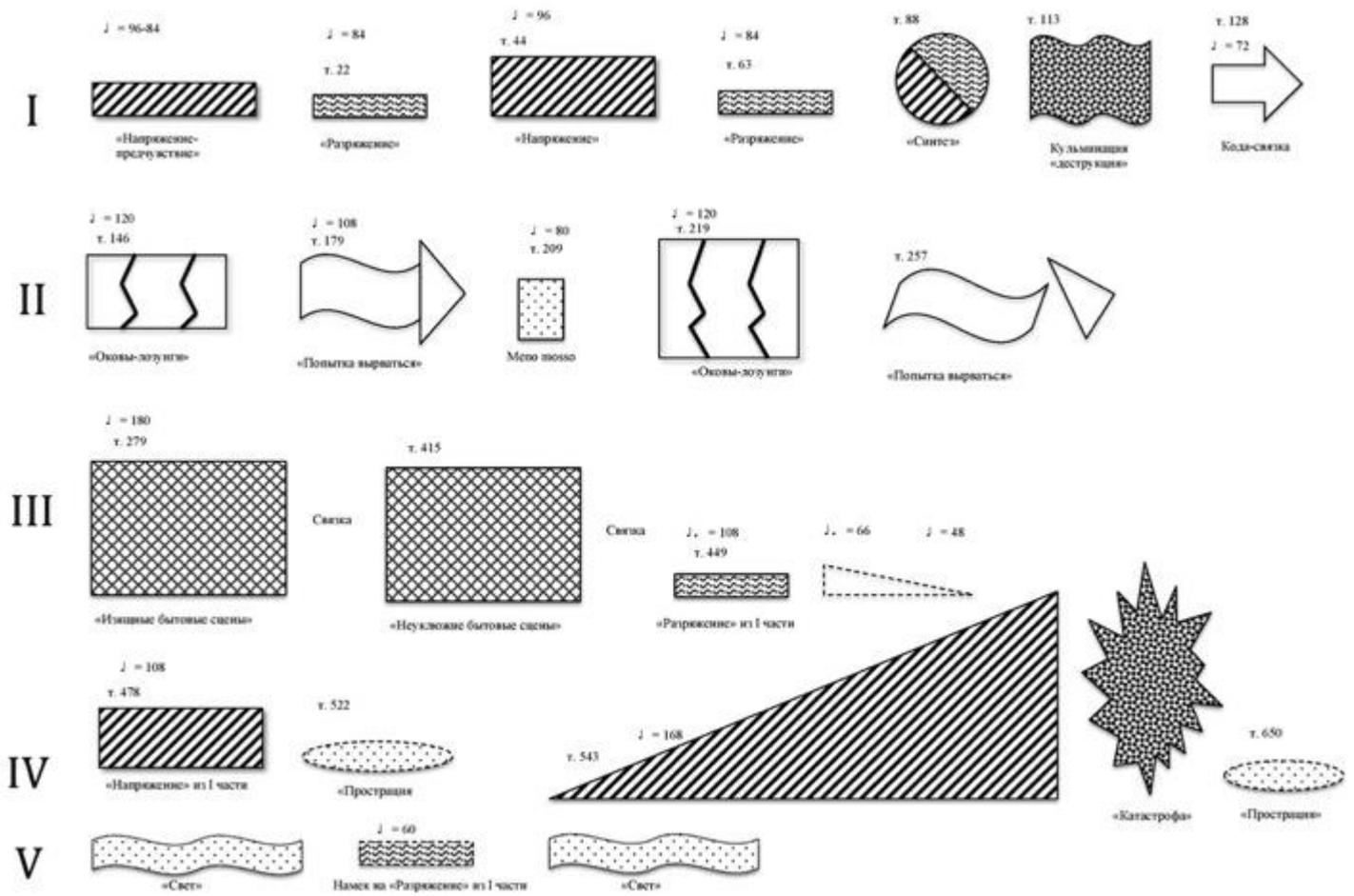
Проанализировав подавляющее большинство компонентов музыкальной материи симфоний В. Баркаускаса, попытаемся выявить некоторые способы реализации основных идей произведений.

Для решения данной задачи остановимся подробнее на способах реализации идей Пятой симфонии.

**ГЛАВА 5. ИДЕЯ И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ. Пятая симфония В.Баркаускаса:
«1986 год. Техногенная катастрофа в Чернобыле»**

Следуя логике самого композитора, попытаемся проанализировать материал симфонии и организацию его в единое целое. Несмотря на то, что организующим моментом является внемзыкальная идея, начнем наш анализ с обзора конструктивных элементов. Для общей ориентировки приводим общую схему симфонии (рисунки № 81).

Рисунок № 81 (Пятая симфония. Общая схема):



§1. О конструктивных элементах Пятой симфонии

Первая часть

В первой части следует выделить четыре основных конструктивных элемента (рисунок № 82), которые являются ее главным строительным материалом. Анализ элементов первой части тесно связан с ее формообразованием, поэтому важно указывать их местоположение, т. е. раздел части.

Итак, к элементам первой части относятся:

1. мелодическое построение с базисными мелодическими и ритмическими параметрами *fis-cis-fis-cis-fis*;
2. звук *g* и «белые» диатонические кластеры;
3. гармоническое образование *d-gis-a-cis* (и его спутник *a-c-es-g*);
4. мелодическое построение *c-h-c-h-c-es-c*.

Рисунок № 82 (Пятая симфония. Основные конструктивные элементы первой части):

1Э1Ч: 

2Э1Ч: 

3Э1Ч: 

4Э1Ч: 

1-ый элемент (далее **1Э1Ч**), ход на квинту, звучит в низком регистре на протяжении всей части. Ему придается вектор развития, обуславливающий формообразование всей части.

В первом и третьем разделах (см. схему *Рисунок №76*) он представляет собой квинту *fis-cis*, реализованную в Брукнер ритме (триоль+дуоль), либо триолями (3+3), либо дуолями (2+2). Во втором и четвертом разделах 1Э1Ч представлен в виде квинты *h-fis*, изложенной в ритмическом рисунке четверть+восьмая (2+1). В пятом разделе (который, как уже указывалось, синтезирует свойства четных и нечетных разделов) 1Э1Ч присваивает себе квинту *fis-cis* (как свойство нечетных разделов) и ритмический рисунок 2+1 (как свойство четных разделов).

2-ой элемент (далее **2Э1Ч**) - это диатонический кластер с центральным звуком *g*, который проявляется только в «более напряженных» разделах (первый, третий а также «синтетический» пятый разделы), а также в заключительном разделе, в финале части. 2Э1Ч представляет собой элемент, максимально контрастный по своим параметрам 1-му элементу 1-ой части.

3-ий элемент (далее **3Э1Ч**), так же как и 2Э1Ч, является гармоническим построением, но, в отличии от последнего, состоит из четырех детерминированных звуков *d-gis-a-cis*. 3Э1Ч сопровождается элементом-спутником – это гармоническое образование *a-c-es-g*. 3Э1Ч, являясь по своей сути вертикальным построением, в пятом разделе представлен и как горизонтальное (мелодическое) построение. 3Э1Ч присутствует в «менее напряженных» разделах, в пятом (синтетическом), шестом (кульминационном) и в седьмом, заключительном, разделах.

4-ый элемент (далее **4Э1Ч**), лаконичное горизонтальное (мелодическое) построение, структурирован малой секундой и малой терцией. Этот элемент не реализуется самостоятельно, но в постоянном «союзе» с 2Э1Ч или 3Э1Ч, придавая им, вертикальным по своей природе, горизонтальное развитие. В первом разделе 4Э1Ч синтезируется с 2Э1Ч, в четвертом, пятом разделе и заключительном разделах – с 3Э1Ч.

Вторая часть

По аналогии с первой частью, во второй части выделим шесть основных КЭ¹²⁰ (рисунок №83):

1. ход на тритон вверх;
2. ритмическое построение из 4-ех шестнадцатых;
3. мелодическое построение *ges-f-e-b-h* (производное от 1Э1Ч¹²¹);
4. крещендирующая длинный звук и реплика гимнического характера;
5. гармоническое построение в виде трезвучия с «вкрапленными» добавочными тонами;
6. мелодическое построение *fis-e-fis-h-fis-e-fis*.

Рисунок № 83 (Пятая симфония. Основные конструктивные элементы второй части):

1Э2Ч: 

2Э2Ч: 

3Э2Ч: 

4Э2Ч: 

5Э2Ч: 

6Э2Ч: 

¹²⁰ Отметим, что первоначальная тема «ложного лозунга» (у солирующей трубы) состоит сразу из четырех основных КЭ.

¹²¹ Подробнее об этом см. в Главе 3, с. 95.

1-ый элемент (далее **1Э2Ч**) представляет собой ход на тритон вверх, и по словам композитора, его надо видеть как искаженную гимническую кварта¹²².

2-ой элемент (далее **2Э2Ч**) определяется как ритмический элемент, который пронизывает музыкальную ткань всей части, в некоторых эпизодах сохраняя свою мелодическую структуру, а в некоторых упрощаясь до ритмической фигуры.

3-ий элемент (далее **3Э2Ч**) изначально представлен в Брукнер ритме; тем самым проводится параллель с 1Э1Ч, однако 3Э2Ч является искаженным и «деформированным»¹²³.

4-ый элемент (далее **4Э2Ч**) образуется крещендирующей длинной нотой и репликой гимнического характера в конце элемента. Из этой реплики (*g-f-g-cis*) выводится 6-ой элемент - как ее производное. 4Э выполняет функцию завершения, т. е. является своеобразной каденцией.

5-ый элемент (далее **5Э2Ч**) – не что иное как аккорд-трезвучие с «вкрапленными» добавочными тонами, впервые звучавший еще в конце первой части. Его структура (положение тонов) зависит от музыкального и смыслового контекста. 5Э2Ч представляет собой основную модель всех гармонических построений второй части.

6-ой элемент (далее **6Э2Ч**) – это горизонтальное образование, широкая мелодия, появляющаяся во втором и четвертом разделах части («высвобождение»). Как мы уже отмечали, он является производным из завершающей реплики 4Э2Ч.

Следует также отметить, что 1Э2Ч, 3Э2Ч и 4Э2Ч представляют собой горизонтальные построения, в которых важны и мелодические, и ритмические параметры. 5Э2Ч рассматривается только с точки зрения вертикальной структуры (базисные гармонические параметры), 2Э2Ч – горизонтальной ритмической структуры (базисные ритмические параметры), а 6Э – горизонтальной мелодической структуры (базисные мелодические параметры).

¹²² Об этом подробнее: Гроцкий, Д. О творческом методе, политике и Пятой симфонии (беседа Д. Гроцкого с классиком литовской музыки В. Баркаускасом) / Д. Гроцкий // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. Реформы музыкального образования глазами студентов. 2013. № 1(4). С. 70-79.

¹²³ Возникает ассоциация с трансформацией темы в Фантастической симфонии Г. Берлиоза.

Третья часть

Далее выделим пять основных конструктивных элементов третьей части:

1. мелодическое построение *h-h-h-a-h-e-d-cis-h* (4+3+2) (рисунок № 84 а);
2. мелодическое построение *a-a-g* (4+3+2) (рисунок № 84 а);
3. *es-c* (имитация колокольного звона) (рисунок № 84 б);
4. *quasi* вальсовый аккомпанемент (3+2+2) (рисунок № 84 в);
5. элемент плача в виде мелодического построения *c-h-c-h-cis-h-h-c-h* (4+3+2) (рисунок № 84 в).

Рисунок № 84 а (Пятая симфония. Основные конструктивные элементы третьей части):

1ЭЗЧ: 

2ЭЗЧ:

Рисунок № 84 б (Пятая симфония. Основные конструктивные элементы третьей части. Ц. 11. 3Э3Ч):

Handwritten musical score for the third movement of the Fifth Symphony. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso), and percussion (Timpani, Cymbals, Snare Drum, Triangle). The score is marked with various dynamics and articulations, and includes a rehearsal mark '182'.

Рисунок № 84 в (Пятая симфония. Основные конструктивные элементы третьей части):

4Э3Ч:

5Э3Ч:

The image shows two musical examples. The first, labeled '4Э3Ч', is a short musical phrase in treble clef. The second, labeled '5Э3Ч', is a musical phrase in bass clef with the instruction 'v-la sola' above it.

1-ый элемент (далее **1ЭЗЧ**) – веселый, в некотором смысле насмешливый танцевальный наигрыш в лидийских тонах, который излагается преимущественно в метре 4+3+2. Этот элемент появляется преимущественно в первом разделе части как основной его лейтмотив.

2-ой элемент (далее **2ЭЗЧ**) выполняет в этой части произведения несущую ритмическую и гармоническую функцию. Вначале он либо подчеркивает метрические и гармонические качества 1ЭЗЧ, либо выходит на первый план и развивается самостоятельно. Другими словами, в некоторых местах он играет роль аккомпанемента 1ЭЗЧ, а в других – это полноценный, самобытный элемент.

Благодаря 3-му элементу (далее **3ЭЗЧ**) осуществляется имитация колокольного звона. Элемент носит зловещий характер и появляется в первом разделе, как противопоставление задорному характеру 1ЭЗЧ и 2ЭЗЧ. В целом 3ЭЗЧ играет очень важную роль в четвертой части симфонии. Здесь же он, скорее, лишь предсказывает разрушительные события, ненавязчиво напоминая, что веселье разворачивается на фоне ужасных, но пока еще далеких (в смысле расстояния) событий.

4-ый элемент (далее **4ЭЗЧ**) оформлен как простоватый, грубый и неповоротливый аккомпанемент и является пародией на вальс в 7/8 как 3+2+2 (бас-аккорд-бас, бас-аккорд, бас-аккорд). На этом элементе целиком построен второй раздел части.

5-ый элемент (далее **5ЭЗЧ**) контрастирует с 4ЭЗЧ и характеризуется секундными интонациями, напоминающими плач, вздохи, всхлипы и причитания. 5ЭЗЧ также изложен в группировке метра 9/8 как 4+3+2. Появление 5ЭЗЧ знаменует начало второго раздела, в котором он также противопоставляется 4ЭЗЧ, а в третьем разделе выступает на первый план

Четвертая часть

В четвертой части суммируются многие основные конструктивные элементы предыдущих частей, т. е. новые элементы в этой части не используются.

Особенно наглядно в четвертой части используется 1Э1Ч и 2Э1Ч, а также значительное развитие приобретает 3Э3Ч (имитация колокола).

Пятая часть

Помимо элементов предыдущих частей, финал реализует два собственных (рисунок № 85) :

1. трогательный мотив солирующей первой скрипки *c-h-c-h-a-g-f-g-a-h*;
2. мажоро-минорный мотив солирующего альта *g-e-d-es-c-d-e*.

Рисунок № 85 (Пятая симфония. Основные конструктивные элементы пятой части):

1Э5Ч 

2Э5Ч 

Первый элемент (далее 1Э5Ч) структурирован в пределах квинты *f-c*, поэтому его следует считать родственным 1Э1Ч. Он звучит практически непрерывно в первом и третьем разделах части в третьей октаве у солирующей первой скрипки (в третьем разделе он несколько видоизменен: *c-h-a-g-f-g-f-g-a-h*).

Второй элемент (далее 2Э5Ч) также находится в пределах квинты (*c-g*). Это мажоро-минорный мотив, который даже в этом «безоблачном финале» оставляет ощущение конфликта. Этот элемент родственен 5Э2Ч (трезвучие с добавочным тоном).

§2. О соответствии конструктивных элементов внемузыкальной идее

В отношении конструктивных элементов в Пятой симфонии В. Баркаускаса встает вопрос: на каком уровне обнаруживается их связь с продиктованными композитором внемузыкальными идеями цикла?

Композитор достаточно много рассказывает о своем подходе и четко указывает на смыслы, которые имеются в этой симфонии. Приведем содержательные толкования конструктивных элементов, которые можно почерпнуть из его высказываний.

Уже на уровне непосредственного соответствия конструктивных элементов внемузыкальной идее такую связь представляется возможным обнаружить.

Яркий пример – конструктивный элемент в виде хода на тритон *d-gis*, с которого начинается вторая часть (1Э2Ч). Композитор в беседах сам подчеркивает связь этого элемента с внемузыкальной идеей части: «Вторую часть симфонии я начинаю с эпизода медных духовых, что, по-моему, как нельзя лучше реализует идею части: “выражение извращенного лозунга” (лит. *iškraipto lozungo išraiška*). Немелодическое, орущее, режущее ухо соло трубы олицетворяет демагогию. Первый интервал – вроде как бы гимническая кварта вверх, но на самом деле это тритон – “извращенная” кварта»¹²⁴.

Также стоит отметить конструктивный элемент из второй части в виде трезвучия с добавочными тонами (5Э2Ч). Местоположение добавочного тона, а также их количество, по словам композитора, влияет на окраску звучания и придает тот или иной оттенок характеру музыки: «Здесь я использую более простой лад: минорное трезвучие со второй ступенью. Когда к минорному трезвучию прибавляется вторая ступень, именно она придает усиленную

¹²⁴ Гроцкий, Д. О творческом методе, политике и Пятой симфонии (беседа Д. Гроцкого с классиком литовской музыки В. Баркаускасом) / Д. Гроцкий // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. Реформы музыкального образования глазами студентов. 2013. № 1(4). С. 75.

болезненность минорному звучанию. Гармония становится более явной, понятной. Лучше слышна минорная краска»¹²⁵.

С точки зрения рассмотрения связи с идеей произведения интересен конструктивный элемент в виде квинты *fis-cis* из первой части (1Э1Ч).

Как известно из высказывания В. Баркаускаса, идея первой части – «предчувствие катастрофы». А звучание квинты несет в себе некоторое ощущение «неопределенности», «пустоты», не только не противоречащее основной идее, но и, несомненно, подчеркивающее ее. К тому же, ритмическое изложение в Брукнер ритме по словам композитора, также не расходится с основной идеей части: «Да, я даю эту ритмическую фигуру с самого начала у литавр. Она очень важна, так как позволяет передать то состояние предчувствия опасности и напряженности, которое мне было необходимо в начале первой части. Ведь если бы ритм был одинаковым (2+2 или 3+3) было бы совсем нечто иное»¹²⁶.

Связь конструктивного элемента с внемзыкальной идеей также обнаруживается на уровне работы композитора с конструктивным элементом в виде трансформации. Напомним, что под трансформацией мы понимаем изменение перманентной структуры элемента (базисные мелодические, ритмические и интервальные параметры)¹²⁷. Данное явление часто подчеркивается тембровым и регистровым изменением.

С этих позиций интересным представляется проследить за трансформацией элемента *fis-cis* (1Э1Ч) на протяжении всей симфонии и соотнести полученный результат с основными идеями частей симфонии. Обратимся к кульминации первой части Пятой симфонии. В т. 123 1Э1Ч подвергается значительной переделке. Вместо привычной квинты мы наблюдаем попытку «сжатия» квинты *f-*

¹²⁵ Там же. С. 76.

¹²⁶ Там же. С. 74.

¹²⁷ Напомним, что не следует путать трансформацию с комбинаторикой, в результате которой базисные параметры элемента не изменяются.

с до тритона $f-h$ и до большой секунды $f-g$ в партиях фаготов, кларнетов и контрабасов (рисунок № 86).

Рисунок № 86 (Пятая симфония. Первая часть. Т. 123. Трансформация КЭ):

The image shows a page of handwritten musical notation for the first movement of Beethoven's Fifth Symphony, page 123. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are markings for measures 32 and 400. The woodwind section includes staves for 2 Flutes, 2 Oboes, 3 Bassoons, 2 Clarinets, and 4 Cor Anglais. The string section includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. There are also staves for vocal soloists: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The notation is dense and detailed, with many notes and rests. The word 'Canto' is written above the vocal staves. The score is marked with '32' and '400' at the top, and 'Canto' above the vocal staves.

Таким образом, трансформацию данного элемента в первой части можно было бы обозначить как некоторый «индикатор напряженности», подчеркивающий общее настроение части как «предчувствие».

Более значительного уровня звуковысотная модификация данного элемента достигает в начале второй части. В т. 147 в партии трубы основной элемент первой части искажен до неузнаваемости: от привычной интервальной структуры *cis-fis-cis-fis-cis*, остаются только ритмический контур и относительное направление движения: *ges-f-e-b-h* (рисунок № 87).

Рисунок № 87 (Пятая симфония. Вторая часть. Трансформация КЭ):

The image shows a handwritten musical score for the trumpet part of the Fifth Symphony, Second Movement. The score is on a page numbered 146 and 38. It features a large Roman numeral 'II' in the center. The tempo is marked as 'Allegro' with a metronome marking of 120 (marked as 108). The key signature is one sharp (F#). The score includes parts for Horns (Horn 1 and 2), Trumpets (Trumpet 1 and 2), and Trombones (Trombone 1 and 2). The trumpet part is the focus, showing a complex rhythmic and melodic line with various dynamics and articulations.

В данном случае изменение звуковысотных параметров и его тембра также соотносятся с идеей части «ложных лозунгов». Элемент предстает в искаженном виде, как бы «деформированный ложными лозунгами». Напомним, что идея последующего раздела второй части, по словам композитора, – это «попытка вырваться из оков ложных лозунгов»¹²⁸.

¹²⁸ Там же, с. 75.

В четвертой части 1Э1Ч искажается до неузнаваемости, благодаря вихревым сонорным потокам у скрипок, что подчеркивает заданную композитором основную идею четвертой части «ощущение человека, находящегося в эпицентре катастрофы» (рисунок № 88).

Рисунок № 88 (Пятая симфония. Вторая часть. Трансформация КЭ):

The image displays a handwritten musical score for an orchestra. The score is written on multiple staves, with various instruments and parts labeled on the left side. The instruments listed include: 2 Flutes (2 Fl. 1, 2), 3 Clarinets (Cl. 1, 2, 3), Bassoon (Cl. Bass), 3 Trumpets (3 Tr. 1, 2, 3), 3 Trombones (3 Tr. 2, 3, 4), 3 Horns (3 Hr. 1, 2, 3), Tubas (Tuba), 1 Trumpet (1 Tr.), 1 Cello (C. Celli), 1 Contrabass (C. Cont.), 1 Tam Tam (Tam Tam), 1 Triangle (Tri.), 1 Arpa (Arpa), Piano (Piano), 1 Cello (C. Celli), 1 Contrabass (C. Cont.), and 1 Bassoon (Cl. Bass). The score features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *ppp*. There are also circled numbers (12) and handwritten annotations like '550' and '134-'. The overall texture is dense and chaotic, reflecting the 'whirlwind sonority' mentioned in the text.

И лишь в пятой части элемент возвращается в партиях челесты и арфы. Он в определенном смысле «возрождается» вновь из полутона, и демонстрирует преобразенный звуковысотный параметр (в данном случае уместно описание «окрасившись в белый цвет» из *fis-cis* в *f-c*). Важным моментом оказывается изменение тембра и регистра на практически диаметрально противоположные (с литавр в «низах», на челесту в самом верхнем регистре) (рисунки № 89).

Рисунок № 89 (Пятая симфония. Пятая часть. Трансформация КЭ):

The image shows a handwritten musical score for the fifth part of the fifth symphony. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or part. The instruments listed are: Tamm, Arpa, Celesta, Tamburo, Muso solo, Vni Takti, Vni II, Vla solo, Vla albi, Vc., Cb. I solo, and Cb. albi. The Celesta part is the central focus, showing a sequence of notes that transform from a half-tone interval (fis-cis) to a whole-tone interval (f-c). The score is marked with a circled '3' at the beginning and end of the section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Подобное преобразование как нельзя лучше подчеркивает основную идею финала: «очищение как единственный путь к свету и спасению».

Рассмотрев трансформацию указанного элемента на протяжении всего цикла, мы можем с уверенностью сделать вывод, что изменения, которые переживает данный элемент, сопряжены с идеями частей и, соответственно, с идеей всего цикла. Этот конструктивный элемент выступает в виде персонажа (может быть, даже авторской проекции самого себя) скорее не наблюдающего со стороны за происходящими событиями, а принимающего непосредственное участие в событиях и ощущающего на себе их воздействие.

Еще один яркий пример трансформации конструктивного элемента как реализации основной идеи мы наблюдаем во второй части при работе композитора с 1Э2Ч (ход на тритон вверх *d – gis*). В Ц. 24 весь бас оркестра (бас-кларнет, фаготы, контрафагот, туба и контрабасы) играют *ff* 1Э2Ч с последующим постепенным нисхождением (*c-fis-f-e-es*) (рисунки № 90 а).

Создается впечатление, что основной элемент темы «ложного лозунга» – ход на тритон – начинает постепенно терять свой энергетический потенциал, «сдуваться». Его энергии уже не достаточно, и он «скатывается» каждый раз вниз (образно говоря, такое звучание можно сравнить с сизифовым трудом).

Далее мы наблюдаем «растягивание» 1Э2Ч в вертикальном обращении (ход на тритон вниз). При этом 1Э2Ч подвергается трансформации: он растягивается - в т. 258 это еще тритон, в следующем такте - квинта. В момент, когда эпизод модулирует из *f* в *fis* (т. 259), 1Э2Ч у флейт и гобоев растягивается до септимы (рисунки № 90 б).

Рисунок № 90 б (Пятая симфония. Вторая часть. Трансформация КЭ):

This is a handwritten musical score for the second part of the fifth symphony, specifically a transformation of the 'KЭ' section. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or voice part. The instruments listed on the left include: 2 Flutes (2 Fl. pic. and 2 Fl. gr.), 3 Oboes (3 Ob.), 2 Bassoons (2. bass.), 2 Clarinets (2 Clar.), 4 Horns (4 Cor.), 3 Trumpets (3 Trp.), 3 Trombones (3 Tromb.), 3 Tenors (3 Teni.), 3 Basses (3 Tuba), 3 Percussion (3 Perc.), 3 Cymbals (3 Campane), 3 Tambourines (3 Tamburo), 3 Snare Drums (3 Sr. Cam.), 3 Tom-toms (3 Tam.), 3 Violins I (3 Viol. I), 3 Violins II (3 Viol. II), 3 Violas (3 Vla.), 3 Cellos (3 Ccl.), and 3 Double Basses (3Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include '67 Fl. a2' at the top, 'mf' in a circle, and '27' in a circle. There are also some circled numbers and other markings throughout the score.

Во второй части в Ц. 30 наблюдается любопытный драматургический ход: вторая часть первой темы трубы (2Э2Ч, 3Э2Ч и 4Э2Ч) как бы разрывается на части. Сначала 3Э2Ч подхватывает солирующая труба в верхнем регистре (т. 271). В следующем такте звучание оркестра резко стихает, остаются лишь пульсирующие струнные *pp*. И кларнеты и флейты исполняют 2Э2Ч. В Ц. 31 оркестр снова «взрывается» *ff* на два такта, и солирующая труба скандирует 4Э2Ч (см. Приложение. Рисунок № 3). Паузы рвут на части и тему «ложного лозунга», и остигатное движение восьмыми. Напрашивается аналогия на то, как рвут на части вызывающий негативные эмоции бумажный плакат. И только последняя, повисшая в воздухе реплика трубы, производное 1Э2Ч, *d-a-h* в очень высоком регистре, оставляет вопрос о судьбе «ложного лозунга» открытым. Вместо тритона здесь звучат квинта и секунда, что можно трактовать, как возникновение светлой надежды. «Первый ход пережил преобразование – от тритона до квинты и... еще секунды! Вторая тема воздействовала на него – и этот последний ход, это результат всех пертурбаций. Это ярко выраженная идея. Ее преподносит все та же труба и очень обособленно, сольно. К тому же, этот ход в виде неоконченной фразы, оборванной на полуслове – это было очень важно для меня. Кажется, все должно было продолжаться, но кто-то задушил эту фразу, несмотря на то, что она стремится к свету»¹²⁹.

Не менее очевидной, на наш взгляд, является связь *взаимоотношений* различных конструктивных элементов в музыкальной ткани симфонии с внемузыкальной идеей. Мы выделяем основной тип взаимоотношений в виде противопоставления конструктивных элементов.

Примером симультанного противопоставления контрастных конструктивных элементов является начало первой части (рисунок № 91). Здесь 1Э1Ч противопоставляется 2Э1Ч.

¹²⁹ Там же. С. 77.

Рисунок № 91 (Пятая симфония. Начало первой части.
Противопоставление КЭ):

Симфония №5 *дефис, 5.3.1986*

J=36-24

I

1
2
3
4

pp

pp

pp

pp

Vlnp. I solo

p

Наблюдается регистровое, ритмическое и тембровое противопоставление. Используется принцип звуковысотной комплементарности: *fis-cis* с одной стороны и *g* - с другой. Отсутствие ярко выраженного динамического противопоставления оттеняет «затаенность» контраста, обозначая общий настрой «неопределенности». Весь этот комплекс средств вызывает ощущение «напряженности», что соответствует идее композитора («Скрытое предчувствие катастрофы»). По словам композитора, оркестровое решение также играет немаловажную роль: «В первой части, например, оркестровка напрямую передает основную идею, идею беспокойства. Начинается часть с «белого» кластера флейт

и кларнетов и как контраст – противопоставленная ему «черная» квинта литавр *fis-cis*. Чтобы было понятнее, «белым» кластером я называю белые клавиши на клавиатуре, или до-мажорную диатонику, «черным» – соответственно, черные»¹³⁰.

Несколько отличающийся пример противопоставления мы наблюдаем в начале второго раздела второй части Пятой симфонии (т. 179), где протяжная линия у струнной группы (6Э2Ч) противопоставляется остинатному движению аккордов (5Э2Ч *c-d-es-g*) у кларнетов, фаготов и валторн (рисунки № 92).

Рисунок № 92 (Пятая симфония. Вторая часть. Т. 179):

В приведенном примере также очевидна звуковысотная комплементарность противопоставляемых элементов. Сам композитор описывает этот момент следующим образом: «Второй эпизод второй части – это, несомненно, другой,

¹³⁰ Там же. С. 74.

контрастный первому. Здесь я попытался передать идею “освобождения от оков, спад напряжения”. Попытка протеста против “лозунга” первой темы, попытка высвободиться. В первой теме все работают заодно, а здесь – противопоставление мелодии и противосложения. В противосложении продолжается ритмическое движение, “тупая” остинатность, а в мелодии тембр струнных довольно низкий, трагичный, напряженный. Все попытки “стряхнуть оковы” происходят как раз у мелодии, таким образом я достиг некой многослойности»¹³¹.

С точки зрения связи идеи с взаимоотношением конструктивных элементов интересен третий раздел четвертой части симфонии (*рисунок № 93*). В основе остинатной фигуры *quasi* колокольного звона лежит 3ЭЗЧ (ход на терцию вниз *g-e*). Теперь исполнение этого элемента поручается практически всему оркестру в унисон. Помимо этого, 3ЭЗЧ совмещается и с 5Э2Ч второй части (в гармонической основе колокольного звона лежит минорное трезвучие с добавочным тоном). Удары колокола постоянно повторяются, более того, расстояние между ними постепенно сокращается (выписанное *accelerando*). Возникает ощущение медленного раскачивания огромных колоколов. Длительность одного звука сначала равна целой ноте с точкой, а к концу она, постепенно сокращаясь, доходит до половинной.

¹³¹ Там же. С. 75.

Рисунок № 93 (Пятая симфония. Четвертая часть. Ц. 11):

Очевидно, что на ускорение колокольного звона влияет общий музыкальный фон: 1Э1Ч трансформируется в хроматическое движение сначала восьмыми у флейт пикколо, а затем шестнадцатыми дубльштрихом у скрипок *pp* (здесь 1Э1Ч преобразуется в «вихревые потоки» первого раздела четвертой части). В высоком регистре скрипки подчеркиваются флейтами, усугубляя звонкость и четкость интонации, и ударными, придающими дополнительную отчетливость ритму.

В Ц. 12 однообразный колокольный мотив из двух нот *g-e* прерывается, и ему противопоставляется унисон кларнетов, бас-кларнета, фагота, тубы, фортепиано, альтов, виолончелей и контрабасов *es-d-des-c-h-gis*. Этот эпизод представляет собой возвращение хроматического хода вниз из второй и третьей

частей. Начиная с т. 561, производное от этой фигуры играет солирующий тромбон, «выкрикивая» ее, как обезумевший, в промежутках между уже значительно участвовавшими ударами колокола.

В Ц. 17 удары колокола «разогнались» до половинных длительностей, и на фоне равномерного остигатного «трезвона» вступает зловещий английский рожок в дуэте с гобоем. Эти инструменты играют элемент, напоминающий беспорядочную ругань, ворчанье и насмешки, вызывая едва уловимую ассоциацию с веселой попевкой гобоя из начала третьей части. Далее этот зловещий элемент начинает распространяться на флейты со скрипками, неожиданно прерываться, «блуждать» от одних инструментов к другим, забираясь все выше и выше. В итоге элемент перерождается в последнюю волну тремолирующего хроматического движения 1Э1Ч. В Ц. 20, в момент, когда колокольный звон застывает на звуке *g* (2Э1Ч), 1Э1Ч срывается вниз, «в пропасть», пассажем, основанным на 5Э2Ч (соль-мажорное трезвучие с добавочным тоном, или тот же лад, что и в первой части в Ц. 25). Это еще больше придает звучанию характер приближающегося вселенского хаоса, что подчеркивается и тромбоном, продолжающим издавать свои безумные возгласы.

В Ц. 21 остается только синтетический элемент «колокола», который транспонируется на малую терцию вверх и обогащается приемом, основанным на 5Э2Ч (мажоро-минорное трезвучие). В Ц. 23, в момент, когда колокол последний раз «зависает» на *d*, появляется настойчивый повторяющийся *gis* у фортепиано, ксилофона и оркестровых колоколов. Это является дополнительным наращением к многосоставному элементу «колокола» и 1Э2Ч (тритон *d-gis*).

Итак, мы наблюдали комплексную работу с конструктивными элементами на уровне их сопоставления, основанную на реализации немюзыкальной идеи данного эпизода части симфонии.

Композитор реализует свои идеи и *на уровне оркестровки*. Так, кульминация первой части - это пока только подготовка, «предчувствие дальнейших событий». Пока же мы лишь наблюдаем за ними со стороны, не

принимая в них непосредственного участия, смотрим на трагические коллизии издалека. Таким образом, на протяжении всей первой части, включая кульминацию, композитор не использует медных духовых, за исключением валторн, которые, скорее, играют роль переходного звена от деревянных к медным (в квинтете деревянных духовых инструментов валторна трактуется как деревянный духовой инструмент).

Но уже сразу с первого такта второй части композитор целиком отдает весь первый раздел «на растерзание» медным духовым и ударным инструментам. Все начинается с энергичного эпизода медных духовых – фугато двух труб¹³², которому противопоставляется ряд аккордов у валторн и тромбонов. Первая труба излагает тему «ложного лозунга» *forte*. В т. 162 вступают трубы и поочередно (4-ая, 3-я, 2-ая и 1-ая) в канон разрабатывают элемент темы «ложного лозунга». По словам композитора, таким образом достигается определенный эффект «пустословия», «болтовни»¹³³. Нижний звук педализирующих валторн (*f*) перетекает в ламентные секундовые интонации *f-e* (их можно рассматривать как производное от первых двух звуков 3Э2Ч), передающие образ боли, плача, стонов.

В Ц. 11 фортепиано выступает также как ударный инструмент – играет тремолирующий хроматический кластер (пример сонорики). На протяжении всего эпизода (Ц. 10-11) 4 тромбона создают своеобразный фон: они играют поочередно глиссандо вверх и вниз на тритон (1Э2Ч) и на малую терцию, а в финале (т. 179) все тромбоны ритмически сходятся. Такое звучание создает картину трагического события, хотя и не является точной иллюстрацией катастрофы. Музыка вызывает внутреннее ощущение ужаса, формирующееся на фоне милитаристских действий и демагогических заявлений.

Такая активная, резкая краска (только медные, только ударные) однозначно указывает на существенное отличие второй части, в частности, ее первого раздела от музыки, которая звучала в первой. В данном разделе происходит обострение

¹³² Исходя из анализа рукописей, следует отметить, что изначально данное фугато задумывалось как четырехголосное, но в итоге автор сократил этот эпизод до одной имитации.

¹³³ Там же.

ситуации, здесь уже не «предчувствие» а реальное противостояние, обусловленное определенными противоречиями.

С другой стороны, второй раздел (т. 179), по сравнению с первым, обнаруживает резкую перемену оркестровки и ее многослойность. На смену солирующим медным приходят мягкие и гибкие струнные и деревянные духовые инструменты (медь, тем не менее, полностью не выключается). Весь оркестр играет *ff*. Важно отметить, что данный раздел характеризуется двухплановостью: деревянные духовые, валторны и контрабасы (иногда усиленные тромбонами, большим барабаном и фортепиано) продолжают удерживать остинатную ритмическую фигуру (синтез ритмического рисунка в увеличении 2Э2Ч и гармонической структуры 5Э2Ч).

Мелодия (6Э2Ч) может быть трактована как попытка «вырваться» из оков и избавиться от напряжения 5Э2Ч. Это попытка протеста против «лозунга» первой темы, попытка освободиться от его психологического давления. В первом разделе все элементы работают в единстве, во втором происходит противопоставление устремлений.

Примечателен и эпизод в конце третьей части - самый тонкий и тихий момент симфонии: флейта пикколо в низком регистре (!) исключительно сольно играет распевную тональную мелодию. Этот момент – как откровение перед трагедией, которая ожидает нас в четвертой части. Мелодия в чистом си-миноре не завершается, а как бы «зависает в воздухе» на полуслове, так же как это происходит в конце первой и второй частей. Далее держится пауза. Затем звучит мягкий аккорд *piano*: квинта *fis-cis* у струнных (1Э1Ч) и *d-g-h* у тромбонов (в какой-то мере – 2Э1Ч). Снова реализуется вышеописанное противопоставление «белого» и «черного» как напоминание «предчувствия» первой части.

К похожему примеру относится второй раздел четвертой части (т. 523). Возникает неожиданное, пугающее *pp*: после шумовых эффектов первого раздела, в нем звучит тихая тональная музыка, существующая как бы в другом измерении. Музыка ассоциируется с таким состоянием страха и испуга, испытывая который,

человек, находясь в эпицентре событий, погружается в прострацию и уже не замечает происходящего вокруг.

Для достижения подобного эффекта используются определенные музыкальные средства: помимо того, что меняется группировка метра (2+3+3)¹³⁴, появляются наивные, простые краски, оправданные в данной ситуации, лишь подчеркивают контраст. На фоне остигатной фигуры у челесты и контрабаса *pizzicato* появляется 1Э1Ч (квинта *fis-cis*) у клавесина в верхнем регистре. У кларнетов и вибратона звучат прозрачные гармонические образования.

В Ц. 9, где происходит общий тональный сдвиг на кварту вверх, 1Э1Ч первой части у клавесина начинает поддерживаться арфой (похожий сдвиг наблюдается в первой части при переходе от «более напряженного» плана к «менее напряженному»).

Одним из ярчайших примеров оркестровки, как реализации внемзыкальной идеи, можно считать подход к кульминации четвертой части. Специально для этого эпизода композитор приберег один тембр – алеаторную партию синтезатора (на дворе был 1986 год!), или свободную импровизацию бас-гитары, подчеркивающие остигатное движение восьмых у литавр, виолончелей и контрабасов. Фортепиано в унисон с большим барабаном играют хроматические кластеры. Бас-гитара реализует намек-насмешку над рок- и техно-музыкой и культурой, которую композитор считает абсолютно поверхностной, основанной на шуме и громкости и не имеющей ничего общего с внутренним миром человека¹³⁵.

В этом эпизоде на первый план выходит «абсолютное зло», которое так долго сдерживалось. В Ц. 25 контрафагот и бас-кларнет усиливают линию баса *f-as-h-c-des-es*, а в Ц. 26 ее начинают поддерживать фаготы и туба, играющие синкопированный ритм с резкими раздуваниями. В т. 628 четыре тромбона

¹³⁴ Тогда как состояние активности и напряжения выражалось бы, например, в 3+3+2. В данном случае ритм не проясняется и не становится четким, а, наоборот, «расползается», что вполне ассоциируется с прострацией.

¹³⁵ Там же. С. 79.

начинают глиссандировать, исполняя стонущие и ревушие аккорды 5Э2Ч (минорное трезвучие с добавочным тоном), им вторят четыре трубы. Затем (Ц. 27) стоны распространяются также на флейты, гобои, кларнеты и валторны. В т. 638 стоны переходят к скрипкам и альтам, а флейты, гобои, кларнеты, трубы и ксилофон подчеркивают линию баса. На фоне этого неистового оstinatного движения в т. 643 начинают появляться элементы предыдущих частей: флейта пикколо, а затем и флейта играет 1Э3Ч (в полутон с пикколо), труба и вслед за ней тромбон играют 1Э2Ч. Затем четыре трубы играют 5Э2Ч, совмещенный с ритмическим рисунком 2Э2Ч. Кларнеты играют часть соло флейты пикколо из концовки третьей части.

В завершающем эпизоде в Ц. 29 все инструменты оркестра начинают беспорядочно играть каждый свое, порождая всеобщий хаос: практически все элементы всех частей звучат одновременно (неорганизованная алеаторика), и даже фортепиано начинает «гонять» ганон №27. Звучит физическая кульминация симфонии, которая воспринимается как апофеоз зла (см. рисунок № 9).

Общая какофония («звуковая каша») длится 20-25 секунд (ремарка композитора) и резко обрывается, оставляя лишь один звук *fis* у контрабасов (остаток 1Э1Ч), и в таком состоянии полного хаоса мы переходим к следующему, заключительному разделу: наступает состояние оцепенения и прострации, однако возникает такое ощущение, что теперь из этого состояния нет пути обратно в реальность. «Здесь еще сильнее ощущение чудовищного контраста. Все постепенно еще больше замирает, до предела. И, на мой взгляд, единственным спасением был естественный переход в финал симфонии»¹³⁶.

¹³⁶ Там же.

§3. Формообразование как нарратив

Программа Пятой симфонии В. Баркаускаса особенно детальна. Напомним, что композитор характеризует ее следующими словами:

Основная идея симфонии «Техногенная катастрофа».

- Идея первой части: «Скрытое предчувствие катастрофы».
- Идея второй части: «Ложные лозунги и противостояние им».
- Идея третьей части: «Беспечность простого народа: беда уже произошла, но она пока далеко».
- Идея четвертой части «Внутренние ощущения человека, находящегося в эпицентре техногенной катастрофы».
- Идея пятой части: «Очищение как единственный путь к свету и спасению».

Первая часть определяется В. Баркаускасом как «предчувствие перестройки» и поэтому определенно указывает на конкретное время, место, государство. «Предчувствие» следует понимать скорее как коллективное предвидение, ожидание, а не как некое мистическое, ничем не мотивированное ощущение.

С точки зрения воплощения в музыкальных образах «ожидание» уже проявлялось не раз: в «Ehrwahrung» А. Шёнберга (и вытекающее из этого накапливание энергии и напряжения), в эпизоде перед битвой в «Александре Невском» С. Прокофьева. Просматривается даже некоторый диалог Пятой симфонии В. Баркаускаса с программными Одиннадцатой и Двенадцатой симфониями Д. Шостаковича, где имеется многочастный симфонический цикл с программными заголовками частей.

Сама мысль посвятить симфонию техногенной катастрофе в Чернобыле укладывается в русло «этического симфонизма» (ethical symphonism)¹³⁷

¹³⁷ Fanning D. The symphony since Mahler: national and international trends / The Cambridge Companion to the Symphony / ed. by Horton J. Cambridge, 2013. P. 118.

(интересно, что автор труда относит к этому типу симфонию «Антарктика» Воан Вильямса, построенную на музыке к фильму).

Такое пониманием программности идет рука об руку скорее не с программной симфонией а с видеорядом. Это подтверждается высказыванием композитора: «И вообще, Пятая симфония, несомненно, предполагает некий скрытый визуальный ряд (либо может быть музыкой к балету)»¹³⁸.

С другой стороны, этическая направленность хорошо сочетается с жанром симфонии, который несет в себе повышенный идеологический заряд¹³⁹. Меняющееся времяощущение симфонического пространства связано с мировоззренческим сдвигом, в котором большое значение имели всякого рода технический инновации, такие, как радио, грамзапись, радиотрансляции, а в последствии и киномузыка¹⁴⁰.

Нам кажется возможным предположить, что планировка частей Пятой симфонии В. Баркаускаса, их последовательность указывают на то, что программа симфонии разворачивается как во времени, так и в пространстве.

Программы, первой или пятой частей¹⁴¹, более обобщенные. Другие части предполагают более детализированную внутреннюю сюжетность. Из этих же названий можно заранее предположить, каким будет цикл. Стоит провести параллель в отношении взаимоотношения контраста третьей («Пасторальной») и четвертой («Техногенная катастрофа») частей в симфонии В. Баркаускаса с этой же моделью у Л. ван Бетховена в «Пасторальной» («Сельский праздник» - «Гроза») и у Г. Берлиоза в Фантастической симфонии («Сцена в полях» - «Шествие на казнь»).

Отметим специально главную идею второй части - «демагогия лозунга» (лит. *iskraipto lozungo išraiska*). Советский лозунг, «Мы за мир! Мы за мирный атом!», на самом деле оставался только лозунгом, ни о каком мирном атоме в 1986 г. не

¹³⁸ Гроцкий Д. О творческом методе, политике и Пятой симфонии (беседа Д.Гроцкого с классиком литовской музыки В.Баркаускасом) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2013. № 1. С. 74.

¹³⁹ Об этом пишет Д. Гримли в своей статье «Стратегии формообразования симфоний XX века» (Grimley D. Symphony/antiphony : formal strategies in the twentieth-century symphony / The Cambridge Companion to the Symphony / ed. by Horton J. Cambridge, 2013. P. 285).

¹⁴⁰ Ibid. P. 286-287.

¹⁴¹ «Предчувствие катастрофы» и «ощущения человека, находящегося в эпицентре катастрофы».

было и речи. Лозунг отражал атмосферу лицемерия, в которой жили тогда люди: одно говорилось, другое делалось. Например, при ликвидации чернобыльской аварии жертвовали людьми, чтобы не компрометировать власть. В итоге, как замечает композитор, «власть сама себя скомпрометировала»¹⁴².

Каким образом выражается внемелодическая идея «ложных лозунгов» музыкальными средствами? Основная идея выражается немелодическим, орущим, раздражающим слух соло трубы. Первый интервал – напоминает традиционный гимнический ход на кварту вверх, однако это тритон, т. е. «неправильная» кварта. В первой части медь звучит очень мало, привлекаются только валторны, тогда как автор настаивает именно на громогласном «медном» начале второй части. Сравнивая первую и вторую части, можно сказать, что подобные ощущения возникают при просмотре кинофильмов определенного жанра, когда видишь некую идиллию, но понимаешь, предчувствуешь, что должна произойти трагедия. Пятая симфония, несомненно, также предполагает некий скрытый до определенного момента визуальный ряд.

Идея третьей части наследует идею второй, идею «ложного», «неистинного» в духе иронических народных танцев Малера, звучащих в Первой, Второй, Четвертой симфониях Малера. Музыка третьей части преувеличенно педалирует идею фальшиво-идиллической атмосферы, всеобщей успокоенности.

Начало четвертой части Пятой симфонии аналогично началу первой части. Ощущение тревоги, переданное средствами звукоряда предыдущей (третьей) части, плавно перетекает в данную часть, которая динамически является ее кульминационным центром. Главная идея данной части – «внутренние ощущения человека, находящегося в эпицентре катастрофы». Контрасты элементов и разделов, свойственные этой симфонии в целом, в данной части доведены до максимума. Музыка выражает паническое желание сбежать, укрыться, спастись – если не физически, но хотя бы мысленно. Это ощущения человека, оказавшегося в эпицентре катастрофы и понимающего, что физически он не может избежать ее,

¹⁴² Гроцкий Д. О творческом методе, политике и Пятой симфонии (беседа Д.Гроцкого с классиком литовской музыки В.Баркаускасом) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2013. № 1. С. 74.

остается только представить себе, как не стать заложником системы, которая к этой катастрофе привела.

Пятая часть произведения олицетворяет возможность спасения благодаря духовным усилиям человека, веры в то, что если нет возможности спастись физически, всегда есть возможность спасти свой внутренний мир. Идея части формулируется как «вера в свет». Это парадоксальная тихая кульминация симфонии, ее смысловой центр. Духовное освобождение – это все, что остается в отсутствие реального: «Я солидарен с Ч. Айтматовым, который сказал, что единственное спасение – это совершенствование человеческой души»¹⁴³.

¹⁴³ Там же. С. 79.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. Комплекс внемusыкальных идей, составляющих основу содержательного слоя симфоний В. Баркаускаса, представляет собой *совокупность различных концепций* с общефилософской направленностью («Борьба за победу, необходимую для дальнейшей борьбы», «В Конце находится Начало», «Мир – Человек – Шаги человека и Следы, оставленные ими», «Идея процесса обучения, научного познания мира», «Техногенная катастрофа»), что роднит их с симфониями философско-созерцательного типа, о котором пишет Д. Гримли в статье «Симфония/антифония: формальные стратегии в симфонии двадцатого века»¹⁴⁴. Обнаруженные концепты имеют отношение как к исторически сложившимся традициям (борьба, Человек), так и к постмодернистским идеям («дао» как основа симфонической концепции Шестой и Седьмой симфоний). Множественная картина мира может быть объяснена тенденциями эпохи второй половины XX века, той среды, которая окружала композитора на этапе его становления. Внемusыкальная идея как организующая сила в отношении выбора и организации музыкального материала, как на уровне выбора техники композиции, так и на уровне строения конструктивного элемента и работы с ним, а также на уровне формообразования, проявляет себя недвусмысленно. В ряде случаев внемusыкальная идея непосредственно влияет и на выбор оркестровки. Особенно очевидным подчинение оркестровки внемusыкальной идее становится в Пятой симфонии, где смысловое взаимоотношения конструктивных элементов подчеркиваются тембрально.

2. Множественности концептов композитора соответствует *разнообразие средств письма*. Учитывая тенденции эпохи, автор применяет различные виды композиторских техник (тональную, модальную, серийную, алеаторику, сонорику) - одного из важнейших средств, используемых им для реализации своего замысла, что ставит его в один ряд с такими композиторами, как

¹⁴⁴ Horton J. Companion to Symphony. P. 285.

В. Лютославский, А. Шнитке, Д. Лигетти и Р. Щедрин. Однако композитор не замыкается внутри созданного творческого метода и остро реагирует на внешние события, вдохновляющие его на дальнейшие творческие поиски. Комплементарность является основным принципом композиторского мышления В. Баркаускаса. Однако композитор использует комплементарность не только на уровне звуковысотности и ритма, но и на уровне конструктивных элементов, и на уровне оркестровки, и даже на уровне драматургии.

Среди разнообразных методов, используемых В. Баркаускасом, концептуальной основой, единой для его творчества, является работа с разноуровневыми *конструктивными элементами*, главным и неизменным рабочим инструментом композитора. Уровень конструктивного элемента и способы работы с ним составляют организационную основу музыкальной ткани симфоний композитора. В каждой симфонии В. Баркаускаса имеется свой набор конструктивных элементов, организованных в соответствии с определенными иерархическими правилами. В каждом произведении присутствуют один или несколько основных конструктивных элементов, которые композитор использует в рамках всего произведения или его части, руководствуясь определенным драматургическим замыслом. Так, в Пятой симфонии основной конструктивный элемент выступает в роли «персонажа», проходящего через все этапы и аспекты основной идеи симфонии («Техногенной катастрофы»), претерпевая определенные трансформации, соответствующие тому или иному повороту событий. Вторая, Четвертая и Пятая симфонии во многом основаны на различных противопоставлениях основных конструктивных элементов, а в Третьей симфонии композитор, подобно алхимику экспериментирует в сочетании различных элементов, а также их модификаций, тем самым подчеркивая идею движения от «незнания» к «познанию». При всем своем разнообразии, конструктивные элементы симфоний В. Баркаускаса объединяются в группы по различным своим параметрам – мелодическим, ритмическим и гармоническим.

3. Такие масштабные картины, как симфонии В. Баркаускаса, требуют разнообразных способов взаимодействия выразительных средств, набор которых

зависит от уникального проекта каждого из произведений. Так, в частности, Пятая симфония демонстрирует *нарратив* (линейность повествования) в изложении событий, в то время как в Третьей симфонии, посвященной 400-летию Вильнюсского университета, мы наблюдаем своеобразное «*движение по спирали*», отражающее процесс познания человеком окружающего мира. К тому же, взаимодействие различных видов техник в Третьей симфонии обладает сложностью и разнообразием, что говорит о том, что композитор поставил перед собой задачу именно таким способом (сочетанием и комбинированием различных техник) раскрыть основную идею симфонии, которая формулируется как движение от незнания к познанию, как приобретение знания, образования. Такой способ отображения в музыке идеи познания (путем исследования, комбинирования, сочетания, противопоставления и синтезирования техник) аналогичен деятельности ученого.

Многочисленные факторы, влияющие на музыкальную канву каждой симфонии В. Баркаускаса, суммируясь, придают произведениям определенную «эклектичность», которая, однако, сдерживается унификацией композиторских приемов. Переплетение техник, конструктивных элементов, их структурирование – все это осуществляется под влиянием и в целях реализации *основной идеи произведения*. Та формальная устроенность симфоний В. Баркаускаса, которая позволяет их классифицировать как принадлежащие классической логике жанра, дает возможность согласиться с мнением Д. Вильямсона, что «формально-логическая симфония с ассоциативным названием продолжает жить»¹⁴⁵.

Суммируя идеологическую позицию композитора, можно вполне определенно говорить об *этическом* характере его ценностных ориентаций, о желании преобразить окружающий его мир. Его творческое кредо в этом смысле подтверждается многочисленными высказываниями: «Хочу быть понятым сегодня; музыка должна очищать душу; художник должен быть идеалистом; никогда не поверю, что красота в современном искусстве – анахронизм;

¹⁴⁵ Ibid. P. 286.

исповедую и красоту, и добро, и духовность искусства», - не устает повторять композитор.

К перспективам изучения данной темы стоит отнести возможность дальнейшего исследования жанра симфонии, который в XX веке представляет чрезвычайно пеструю и изменчивую картину. Жанр симфонии окончательно перестает быть неким образцом, на который ориентируются композиторы, а скорее становится полем для высказывания своего творческого кредо, тем самым предельно индивидуализируется. Симфоническое творчество В. Баркаускаса предстает как некий «микрокосм», в котором можно усмотреть исключительное разнообразие как опорных концепций симфонического жанра, так и возможность комбинирования композиционных техник, драматургических решений, формообразующих средств.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Источники

1. **Баркаускас, В.** О современной музыке детям / В. Баркаускас // Музыка детям. – 1975. – Вып. 2. – С. 133-136.
2. **Баркаускас, В.** Творческий процесс и телевидение / В. Баркаускас // Музыка и телевидение. – 1980. – Вып. 2. – С. 118-124.
3. **Barkauskas, V.** Musica da camera / V. Barkauskas // Kultūros barai. – 1968. – № 1 – P. 21-23.
4. **Barkauskas, V.** Dviejų mūzų draugystė / V. Barkauskas // Kultūros barai. – 1972. – № 1 – P. 24-26.
5. **Barkauskas, V.** Kompozitorius, muzika, filmas / V. Barkauskas // Kinas. – 1975. – № 4. – P. 14-15.
6. **Barkauskas, V.** Muzika – gyvenimo tikslas / V. Barkauskas // Literatūra ir menas. – 1987. – Spalio 10 d. – P. 6.
7. **Barkauskas, V., Miksyte, I.** Blogas tas autorius, kuris neįautrus savo kūrybai / V. Barkauskas, I. Miksyte // Kultūros barai. – 1972. – № 10. – P. 18-21.
8. **Barkauskas, V., Gerlach, H.** Ich liebe scharfe Kontraste / V. Barkauskas, H. Gerlach // Sonntag. – 1976. – 12 Oktober. – S. 10.
9. **Barkauskas, V., Katkus, D.** Turėti aiškų tikslą / V. Barkauskas, D. Katkus // Literatūra ir menas. – 1972. – Lapkričio 12 d. – P. 11.
10. **Barkauskas, V., Burokaite, J.** Kada prasideda muzika / V. Barkauskas, J. Burokaite // Literatūra ir menas. – 1984. – Kovo 14 d. – P. 8-9.
11. **Barkauskas, V., Jablonskiene, A.** Noriu dirbti savo darbą susikaupęs, nesiblaškydamas, tvirtai tikėdamas (Šimtojo opuso proga) / V. Barkauskas, A. Jablonskiene // Lietuvos aidas. – 1994. – Vasario 26 d. – P. 12.
12. **Barkauskas, V., Katinaitė, J.** Menininkas turėtų būti idealistas (V. Barkauskas apie muziką ir save) / V. Barkauskas, J. Katinaitė // Kultūros barai. – 1996. – № 4. – P. 28-32.

2. Список использованной литературы

1. **Акопян, Л. О.** Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 256 с.
2. **Александрова, Е. Л.** Фактура как проявление отношений рельефа и фона / Е. Л. Александрова. – Л. : Сов. Композитор, 1988. – 183 с.
3. **Арановский, М. Г.** Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
4. **Арановский, М. Г.** Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сборник статей. – М. : Музыка, 1974. – С. 90-128.
5. **Арановский, М. Г.** Симфонические искания / М. Г. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 288 с.
6. **Арановский, М. Г.** Симфония и время / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: сборник статей. – М. : Государственный институт искусствознания, 1997. – С. 303-370.
7. **Арановский, М. Г.** Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник. – 1987. – № 6. – С. 68-95.
8. **Аркадьев, М. А.** Временные структуры новоевропейской музыки : опыт феноменологического исследования / М. А. Аркадьев. – М. : Библос, 1995. – 167 с.
9. **Асафьев, Б. В.** Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
10. **Асафьев, Б. В.** Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1970. – 264 с.
11. **Асафьев, Б. В.** Речевая интонация / Б. В. Асафьев. – М., Л. : Музыка, 1965. – 136 с.

12. **Банявичене, Д.-М. В.** Литовская советская симфония на современном этапе, 1965-1975 : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Банявичене Дануте-Мария Владовна. – Л., 1981. – 246 с.
13. **Барсова, И. А.** Опыт этимологического анализа музыкальных произведений. К постановке вопроса / И. А. Барсова // Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века : сборник статей / И. А. Барсова. – СПб. : Композитор, 2007. – С. 197-211.
14. **Барсова, И. А.** Симфонии Густава Малера. / И. А. Барсова. – М. : Сов. композитор, 1975. – 495 с.
15. **Бите, И. А.** О некоторых тенденциях драматургии латышской советской симфонии 60-х – 70-х годов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бите Инесе Аусеклевна. – Рига, 1984. – 239 с.
16. **Бобровский, В. П.** Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
17. **Болашвили, К. Г.** Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Болашвили Кетеван Георгиевна. – М., 1994. – 269 с.
18. **Булез, П.** Между порядком и хаосом / П. Булез // Советская Музыка. – 1991. – № 7. – С. 23-28.
19. **Буцко, Ю. В.** Лютославский. Заметки о технике инструментальной композиции / Ю. В. Буцко // Советская музыка. – 1972. – № 8. – С. 111-119.
20. **Валькова, В. Б.** К вопросу о понятии «музыкальная тема» / В. Б. Валькова // Музыкальное искусство и наука : сборник статей. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 2. – С. 132-163.
21. **Валькова, В. Б.** Алеаторика В. Лютославского и особенности её использования во Второй симфонии / В. Б. Валькова // Проблемы музыкальной науки XX века. – Горький: Волго-Вят. Кн. Изд-во, 1977. – С. 272-291.
22. **Высоцкая, М. С.** К исследованию современного художественного мышления : На материале жанров симфонии и оперы 60-х – 80-х гг. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Высоцкая Марианна Сергеевна. – М., 1995. – 267 с.

23. **Гецелев, Б. С.** О драматургии крупных музыкальных форм во второй половине XX века / Б. С. Гецелев // Проблемы музыкальной драматургии XX века : сборник научных трудов. – Горький: Волго-Вят. Кн. Изд-во, 1983. – С. 5-48.
24. **Гроцкий, Д.** Пятая симфония В. Баркаускаса : некоторые аспекты поэтики / Д. Гроцкий // Музыковедение. – 2016. – № 7. – С. 18-24.
25. **Гроцкий, Д.** Мир В. Баркаускаса / Д. Гроцкий // Музыка и жизнь. – 2015. – № 3. – С. 68-69.
26. **Гроцкий, Д.** Программность в симфоническом творчестве Витаутаса Баркаускаса / Д. Гроцкий // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2016. – № 1. – С. 197-206.
27. **Гроцкий, Д.** Композиционная техника В. Баркаускаса / Д. Гроцкий // Исследования молодых музыковедов. Реформы музыкального образования глазами студентов. Сборник научных статей. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2013. – С. 151-157.
28. **Гроцкий, Д.** О творческом методе, политике и Пятой симфонии (беседа Д. Гроцкого с классиком литовской музыки В. Баркаускасом) / Д. Гроцкий // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. Реформы музыкального образования глазами студентов. – 2013. – № 1(4). – С. 70-79.
29. **Гроцкий, Д.** Симфонии Витаутаса Баркаускаса : конструктивные элементы и логические взаимосвязи / Д. Гроцкий // Молодежь и наука : актуальные проблемы и инновационные решения : сборник научных статей по итогам международной конференции. – Волгоград : Волгоградское научное издательство, 2013. – С. 40-43.
30. **Григорьева, Г. В.** Музыкальные формы XX века : учеб. пособие / Г. В. Григорьева. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 175 с.
31. **Гуляницкая, Н. С.** Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
32. **Дараган, Д. Г.** Вторая симфония А.Эшпая / Д. Г. Дараган. – М. : Музыка, 1964. – 34 с.

33. **Дауноравичене, Гр.** Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки / Гр. Дауноравичене // Гаисктиэ : сборник статей. – М. : Композитор, 1992. – С. 99-106.
34. **Двоскина, Е. М.** Отечественный симфонизм после Шостаковича и новый облик симфонии-драмы / Е. М. Двоскина // История отечественной музыки второй половины XX века : учеб. пособие. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 234-252.
35. **Дильтей, В.** Собрание сочинений : в 6 т. Т.4 : Герменевтика и теория литературы / В. Дильтей / Под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова / Пер. с нем. под ред. В. В. Бибихина и Н. С. Плотникова. – М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. – 6 т.
36. **Дмитриева, Н. Г.** Неомодалность в сочинениях отечественных композиторов последней трети XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Дмитриева Нина Георгиевна. – М., 2005. – 23 с.
37. **Д. Д. Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора** : сборник статей / под ред. Е. Б. Долинской. – М. : Композитор, 2007. – 488 с.
38. **Дубкова, Т. А.** Белорусская симфония / Т. А. Дубкова. – Минск : Наука и техника, 1974. – 190 с.
39. **Дубинец, Е.** Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. Дубинец. – Киев : ГАМАЮН, 1999. – 310 с.
40. **Дьячкова, Л. С.** Гармония в музыке XX века : учеб. пособие / Л. С. Дьячкова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.
41. **Евдокимова, А. А.** Основные аспекты содержания музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Евдокимова Алла Алексеевна. – Л., 1987. – 23 с.
42. **Жданова, Г. А.** Баркаускас Витаутас Прано / Г. А. Жданова // Творческие портреты композиторов. – М.: Сов. композитор, 1989. – С. 29-30.
43. **Зейфас, Н.** Осень «Варшавской осени» / Н. Зейфас // Сов. музыка. – 1988. – № 2. – С. 120-132.

44. **Земцовский, И. И.** Фольклор и композитор : теоретические этюды / И. И. Земцовский. – Л., М. : Сов. композитор, 1978. – 173 с.
45. **Зинькевич, Е. С.** Динамика обновления : Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х гг.) / Е. С. Зинькевич. – К. : Музична Украина, 1986. – 186 с.
46. **Ивашкин, А. В.** Кшиштоф Пендерецкий : Монографический очерк. – М. : Сов. композитор, 1983. – 128 с.
47. **Ивашкин, А. В.** Чарльз Айвз и музыка XX века / А. В. Ивашкин. – М. : Сов. Композитор, 1991. – 455 с.
48. **Интерпретация музыкальных произведений в контексте культуры** : сб. тр. / под ред. Л. С. Дьячковой. – М. : РАМ им. Гнесиных 1994. – 200 с.
49. **Искусство XX века : Уходящая эпоха** : сборник статей в 2 т. Т. 2 / сост. и ред. В. Валькова, Б. Гецелев / пер. с нем. А. Фролова, с англ. Т. Гинзбург, М. Фрай. – Н. Новгород : НТК им. Глинки, 1997. – 292 с.
50. **История отечественной музыки второй половины XX века** : учеб. пособие / под ред Т. Н. Левой. – СПб. : Композитор, 2005. – 556 с.
51. **Казанцева, Л. П.** Автор в музыкальном содержании : монография / Л. П. Казанцева / РАМ им. Гнесиных. – М., Астрахань : Изд.-полигр. комплекс «Волга», 1998. – 248 с.
52. **Кардаш, А. Е.** Симфонии Андрея Эшпая : поэтика жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Кардаш Алла Евгеньевна. – Москва, 2008. – 295 с.
53. **Катинайте, Ю.** Хочу быть понятым сегодня. О музыке Витаутаса Баркаускаса / Ю. Катинайте // Музыкальная академия. – 2000. – № 3. – С. 164-167.
54. **Келле, В. М.** Особенности художественного мышления в программных сочинениях Бориса Чайковского / В. М. Келле // Процессы музыкального творчества : сб. Тр. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – С. 118-133.
55. **Кириллина, Л. В.** Бетховен. Жизнь и творчество : в 2-х томах. – М. : Московская консерватория / Государственный институт искусствознания НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 596 с.

56. **Кириллина, Л. В.** Идея развития в музыке XX века [Электронный ресурс] / Л. В. Кириллина. – Режим доступа : <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?39>
57. **Клочкова, Е. В.** Религиозные симфонии Алемдара Караманова / Е. В. Клочкова. – М. : Классика-XXI, 2010. – 225 с.
58. **Колланд, Х. Х. В.** Хенце. Трудно быть западногерманским композитором : новая музыка между изоляцией и ангажементом (из беседы Хуберта Колланда с Х. В. Хенце, 1980 г.) / Х. Колланд / Перевод Л. Левина; ред. Перевода О. Лосева. – М. : Музыка. – 1995. – 214 с.
59. **Когоутек, Ц.** Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек / пер. С чешского К. Н. Иванова. М. : Музыка, 1976. – 368 с.
60. **Кокорева, Л. М.** Музыкальная культура Польши XX века : Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий : Очерки / Л. М. Кокорева. – М.: Редакционный издательский отдел, 1997. – 161 с.
61. **Конен, В. Д.** Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии : монография / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 375 с.
62. **Копосова, И. В.** Симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Копосова Ирина Владимировна. – Петрозаводск, 2004. – 213 с.
63. **Коробова, А. Ю.** О семантике отображаемых жанров в симфониях советских композиторов / А. Ю. Коробова // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки : сб. Науч. Тр. – М., 1985. – С. 4-23.
64. **Кот, В.** Композиторы XX века. Новая жизнь старых истин : беседа с Кшиштофом Пендерецким / В. Кот / пер. С польского С. Раввы // Музыкальная жизнь. – 1993. – № 23-24. – С. 26.
65. **Красникова, Т. Н.** Об организации фактурного пространства в музыке XX века (к проблеме синтеза искусств) / Т. Н. Красникова // Музыкальная фактура : сб. Тр. – М. : Рам им. Гнесиных, 2001. – С. 166-179.
66. **Крейнина, Ю. А.** Дьердь Лигети. Личность и творчество : сборник статей / Ю. А. Крейнина. – М. : Российский институт искусствознания, 1993. – 223 с.

67. **Кюрегян, Т. С.** Музыкальная форма / Т. С. Кюрегян // Теория современной композиции : учеб. Пособие / Отв. Ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – С. 266-313.
68. **Кюрегян, Т. С.** Форма в музыке XVII-XX веков / Т. С. Кюрегян. – Изд. 2-е, испр. – М. : Композитор, 2003. – 312 с.
69. **Кюрегян, Т. С.** К систематизации форм в музыке XX века / Т. С. Кюрегян // Музыка XX века. Московский форум : Материалы международных научных конференций // Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, сб. 25. – М.: Московская консерватория / Государственный институт искусствознания НИЦ «Московская консерватория» , 1999. – С. 67-74.
70. **Кюрегян, Т. С.** Глава VII. Полифония. Музыкальное письмо / Т. Н. Дубравская, Т. С. Кюрегян, И. К. Кузнецов и др. // Теория современной композиции : учеб. Пособие / Отв. Ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.
71. **Лейе, Т. Е.** Музыкальные жанры и их значение в симфоническом творчестве Д.Шостаковича : автореф. Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Лейе Татьяна Евгеньевна. – М., 1971. – 16 с.
72. **Лобанова, М. Н.** Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. Композитор, 1990. – 312 с.
73. **Мазель, Л. А.** Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель. – М. : Сов. Композитор, 1982. – 328 с.
74. **Мазель, Л. А.** Концепция Асафьева и целостный анализ / Л. А. Мазель // Советская музыка. – 1987. – № 3. – С. 76-82.
75. **Медушевский, В.** О музыкальных универсалиях // Статьи и воспоминания. – М. : Сов. Композитор, 1979. – С. 176-219.
76. **Михайлов, М. К.** Музыкальный стиль в аспекте взаимодействия содержания и формы / М. К. Михайлов // Критика и музыкознание : сб. Ст. – Л. : Музыка, 1975. – Вып. 1. – С. 51-76.
77. **Михайлов, М. К.** Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.

78. **Музыка из бывшего СССР** : сб. Ст. / под ред. В. С. Ценовой. – М. : Композитор, 1996. – Вып.2. – 336 с.
79. **Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики** : материалы науч. Конф / Науч. Тр. Моск. Гос. Консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 53. – М. : Московская консерватория / Государственный институт искусствознания НИЦ «Московская консерватория», 2005. – 104 с.
80. **Мурзина, Н. В.** Многослойная форма в музыке Чарльза Айвза (На прим. Четвертой симфонии) / Н. В. Мурзина. – Н. Новгород : Нижегород. Гос. Консерватория им. М. И. Глинки, 1997. – 12 с.
81. **Назайкинский, Е. В.** Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с., нот.
82. **Назайкинский, Е. В.** Логика музыкальной композиций / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 332 с.
83. **Назайкинский, Е. В.** Стилъ и жанр в музыке : учебное пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
84. **Никольская, И. И.** «Траурная музыка» Витольда Лютославского и проблемы звуковысотной организации в музыке XX века / И. И. Никольская // Музыка и современность. – 1976. – Вып. 10. – С. 187-206.
85. **Никольская, И. И.** Фестиваль обновляет традиции / И. И. Никольская // Сов. Музыка. – 1979. – № 4. – С. 109-113.
86. **Никольская, И. И.** Кшиштоф Пендерецкий / И. И. Никольская // Сов. Музыка. – 1981. – № 3. – С. 120-125.
87. **Никольская, И. И.** Интервью с Лютославским / И. И. Никольская // Сов. Музыка. – 1981. – № 10. – С. 115-117.
88. **Никольская, И. И.** Дерзающий художник. (О К. Пендерецком) / И. И. Никольская // Советская музыка. 1984. – № 1. – С. 109-112.
89. **Никольская, И. И.** Дни музыки в Люславицах / И. И. Никольская // Советская музыка. – 1985. – № 1. – С. 118-120.

90. **Никольская, И. И.** От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого : Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века / И. И. Никольская. – М. : Сов. Композитор, 1990. – 332 с.
91. **Никольская, И. И.** Витольд Лютославский. Статьи. Беседы. Воспоминания. / И. И. Никольская. – М. : Тантра, 1995. – 208 с., 8. Л. ил., нот.
92. **Никольская И. И.** Некоторые аспекты творческого процесса у Витольда Лютославского / И. И. Никольская // Процессы музыкального творчества. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – Вып. 5. – С. 66-87.
93. **Никольская, И. И.** Кшиштоф Пендерецкий. Инструментальная музыка. Симфонии. Оперы. Очерки. / И. И. Никольская. – М., 2012. – 352 с.
94. **Носина, В. Б.** Символика музыки Баха / В. Б. Носина. – М. : Классика-XXI, 2004. – 56 с.
95. **Орлов, Г. А.** Симфонии Шостаковича / Г. А. Орлов. – Л. : Музгиз, 1961. – 324 с.
96. **Пороховниченко, М. Е.** О диалогичности в симфониях Г. Канчели : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Пороховниченко Марина Евгеньевна. – Минск, 1997 – 160 с.
97. **Ржавинская, Н. А.** Камерная музыка В. Баркаускаса / Н. А. Ржавинская // Композиторы союзных республик. – М.: Сов. Композитор, 1977. – Вып. 2. – С. 3-34.
98. **Русская музыкальная культура. Современные исследования** : сб. Тр. / Сост. В. Б. Валькова. – М. : РАМ им Гнесиных, 2004. – 248 с.
99. **Рухкян, М. А.** Армянская симфония : Исследование. Очерки. / М. А. Рухкян. – Ереван : Изд. АН АрмССР, 1980. – 115 с.
100. **Ручьевская, Е. А.** Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.
101. **Сабинина, М. Д.** Шостакович-симфонист : драматургия, эстетика, стиль / М. Д. Сабинина. – М. : Музыка, 1976. – 475 с.

102. **Савенко, С. И.** Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда / С. И. Савенко // Кризис буржуазной культуры и музыка.– Л.: Музыка, 1983. – Вып. 5. – С. 96-112.
103. **Савицкая, Н. В.** Стилевые тенденции развития украинской советской симфонической музыки 60-70-х годов (на примере камерной симфонии) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Савицкая Наталия Владиславовна. – Л., 1984 – 204 с.
104. **Северина, И. М.** Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века : синкретизм и синтез принципов организации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Северина Ирина Марковна. – М., 2001. – 24 с.
105. **Скробкова-Филатова, М. С.** Об организующей роли фактуры в современной музыке / С. М. Скробкова-Филатова // Современное искусство музыкальной композиции. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 79. – С. 67-87.
106. **Скробкова-Филатова, М. С.** О художественных возможностях музыкального пространства / М. С. Скробкова-Филатова // Пространство и время в музыке. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1992. – Вып. 121. – С. 64-75.
107. **Слонимский, С. М.** Симфонии Прокофьева : Опыт исследования / С. М. Слонимский. – М., Л. : Музыка, 1964. – 229 с.
108. **Слонимский, С. М.** Варшавская осень 69 / С. М. Слонимский // Советская музыка. – 1970. – № 1. – С. 125-127.
109. **Соколов, А. С.** Введение в музыкальную композицию XX века : учеб, пособие / А. С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
110. **Соколов, А. С.** Музыкальная композиция XX века : Диалектика творчества / А. С. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 230 с.
111. **Сотникова, И. Н.** Воплощение восточного сюжета в опере В. Баркаускаса «Легенда о Любви» // Вопросы музыковедения Узбекистана. – Ташкент : Изд-во Ташкетского университета, 1982. – № 692. – С. 37-50.

112. **Сохор, А. Н.** Теория музыкальных жанров : задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : ст. и исслед. – Л. : Сов. композитор, 1983. – Вып. 3. – С. 129-142.
113. **Стогний, И. С.** Инвариантность в музыке как семиотическая проблема / И. С. Стогний // Музыкальный язык в контексте культуры : сб. тр. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1989. – С. 23-43.
114. **Сусидко И. П.** Опера seria : генезис и поэтика жанра. / И. П. Сусидко : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 / Сусидко Ирина Петровна. М., 2000. – 409 с.
115. **Тараканов, М. Е.** Стиль симфоний Прокофьева. Исследование. / М. Е. Тараканов. – М. : Музыка, 1968. – 432 с.
116. **Теория современной композиции : Учебное пособие** / Отв. ред. В. С. Ценова. – М. : МУЗЫКА, 2007. – 624 с., нот.
117. **Томашевский, Б. В.** Теория литературы : Поэтика : учебное пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 334 с.
118. **Федосова, Э. П.** Диатонические лады в творчестве Шостаковича / Э. П. Федосова. – М. : Сов. композитор, 1980. – 191 с.
119. **Холопов, Ю. Н.** Очерки современной гармонии. Исследование / Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 1974. – 287 с.
120. **Холопов, Ю. Н.** Об общих логических принципах современной гармонии / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность. – М. : Музыка, 1974. – Вып. 8. – С. 229-277.
121. **Холопов, Ю. Н.** Функциональный метод анализа современной гармонии / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века.– М. : Музыка, 1978. – Вып. 2. – С. 169-199.
122. **Холопов, Ю. Н.** Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений / Ю. Н. Холопов // Современная музыка в теоретических курсах Вуза. – М. : Музыка, 1980. – Вып. 51. – С. 119-141.
123. **Холопов, Ю. Н.** Соноризм / Ю. Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 207-212.

124. **Холопов, Ю. Н.** Задания по гармонии : учеб. пособие для студ. композит. отделений историко-теоретико-композит. факультетов / Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.
125. **Холопов, Ю. Н.** Смешанные техники / Ю. Н. Холопов, С. В. Ценова // Теория современной композиции : учеб. пособие / Отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – С. 563-575.
126. **Холопов, Ю. Н.** Гармония. Практический курс : учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Ч. 2 : Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. / Ю. Н. Холопов. – М. : «Композитор», 2005. – 624 с., ил.
127. **Холопов, Ю. Н.** Музыкальные формы классической традиции / Ю. Н. Холопов. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 480 с.
128. **Холопов, Ю. Н.** Современные черты гармонии Прокофьева / Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 1967. – 510 с.
129. **Холопова, В. Н.** Фактура. Очерк : вопросы истории, теории, методики. / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с., нот.
130. **Холопова, В. Н.** Формы музыкальных произведений : учеб. пособие для студ. вузов искусства и культуры / В. Н. Холопова / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2001. – 489, 1. с., нот., схем.
131. **Холопова, В. Н.** «Параметр экспрессии» – новое измерение музыкального языка / В. Н. Холопова // Музыкальная фактура : сб. тр.– М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. – Вып. 146. – С. 100-111.
132. **Холопова, В. Н.** Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Изд. «Лань», 2002. – 368 с., ил.
133. **Холопова, В. Н.** София Губайдулина : монография. Интервью Энцо Рестаньо / В. Н. Холопова. Изд. 2-е, доп. – М. : «Композитор», 2008. – 400 с., ил., нот.
134. **Хохлов, Ю. Н.** Программная музыка / Ю. Н. Хохлов // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4 – С. 442.

135. **Хомма, М.** «Алеаторический контрапункт» : гармония и ритмика. К истории создания «Трёх стихотворений Анри Мишо» Витольда Лютославского / М. Хомма // Процессы музыкального творчества : сб. тр. № 160. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – Вып. 5. – С. 39-65.
136. **Цареградская, Т. В.** О свойствах временного континуума в музыке Яниса Ксенакиса / Т. В. Цареградская // Искусство XX века : уходящая эпоха? : сб. статей. – Н. Новгород : Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1997. – Том 2. – С. 119-127.
137. **Цареградская, Т. В.** Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана / Т. В. Цареградская. – М. : Классика-XXI, 2002. – 376 с.
138. **Ценова, В. С.** О современной систематике музыкальных форм / В. С. Ценова // Laudamus : сб. ст. – М. : Композитор, 1992. – С. 107.
139. **Цуканова, М. В.** Валерий Кикта : художественное сознание и поэтика духовно-хорового жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Цуканова Марина Вениаминовна. – М., 2010. – 161 с.
140. **Цуккерман, В. А.** Музыкальные жанры и основы музыкальных форм : учеб. пособие / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 160 с.
141. **Чернова, Т. Ю.** Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.
142. **Черняева, А. Л.** Проблемы жанра современной на примере Ю. В. Воронцова и А. В. Чайковского : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Черняева Алла Леонидовна. – Саратов, 2010. – 291с.
143. **Шинкарева, М. И.** Герменевтические аспекты изучения музыкального произведения / М. И. Шинкарева // Семантика музыкального языка : материалы науч. конф. 29-31 марта 2005 г. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 18-24.
144. **Шнитке, А. Г.** Статьи о музыке / А. Г. Шнитке. – М. : Композитор, 2004. – 408 с.
145. **Шульгин, Д. И.** Современные черты композиции Виктора Екимовского. Монография / Д. И. Шульгин. – М., Берлин : Директ-Медиа, 2014. – 610 с.

146. **Электронная энциклопедия «Академик»** [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://dic.academic.ru>
147. **Bajorūnaitė, A.** Vytauto Barkausko kūrybinio proceso ypatumai / A. Bajorūnaitė // Diplominis darbas. – Vilnius : Lietuvos valstybinė konservatorija., 1982. – 97 p.
148. **Ballantine, C.** Twentieth Century Symphony / C. Ballantine. – London : Dobson, 1983. – 223 p.
149. **Bergendal, G.** 24 Lithuanian Composers / G. Bergendal // Catalogue. – 2005. – 49 p.
150. **Blaukopf, K.**, ed. Lexikon der Symphonie / K. Blaukopf. – Teufen, Cologne : Niggli, 1952. – 149 p.
151. **Blumröder, W.** Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert / W. Blumröder, C. Steinbeck. – Laaber : Laaber, 2002. – 2 t.
152. **Brovariec, Ž.** V. Barkausko muzikos kalbos ir kompozicinės technikos pagrindiniai principai / Ž. Brovariec // Diplominis darbas. – Vilnius : Lietuvos valstybinė konservatorija, 1978. – 102 p.
153. **Bruveris, J.** Vytauto Barkausko opera «Legenda apie meilę» / J. Bruveris // Literatūra ir menas. – 1975. – Liepos 12 d. – P. 34-39.
154. **Cholopov, J.** Vytautas P.Barkauskas / J. Cholopov // Konzertbuch – Kammermusik A-G. – Leipzig : Deutcher Verlag fur Musik, 1988. – S.131-135.
155. **Cuyler, L.** The Symphony / L. Cuyler. – New York, 1973, 1995. – 256 p.
156. **Dahlhaus, C.** Die Idee der absoluten Musik / C. Dahlhaus. – Kassel : Barenreiter Verlag, 1978. – 150 p.
157. **Dailydaitė, B. V.** Barkausko muzika dramos teatro spektakliams ir kino filmams / B. V. Dailydaite // Diplominis darbas. – Vilnius : Lietuvos valstybinė konservatorija, 1982. – 89 p.
158. **Daunoraviciene G.** Vytautas Barkauskas / G. Daunoraviciene // The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second ed.). – London : Macmillan Publishers, 2001. – Vol 2. – P. 252.
159. **Erph, H.** Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik / H. Erph. – Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1927. – 163 p.

160. **Fairclough, P.** A Soviet credo : Shostakovich's Fourth symphony / P. Fairclough. – Aldershot, Hants, Burlington, Vt. : Ashgate, 2006. –261 p.
161. **Fairclough, P.** «Symphonies of the free spirit» : the Austro-German symphony in early Soviet Russia / P. Fairclough // The Cambridge Companion to the Symphony. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – P. 358-375.
162. **Fanning, D.** The symphony since Mahler : national and international trends / D. Fanning // The Cambridge Companion to the Symphony. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – P. 96-130.
163. **Fiser, L.** Svarbiausi muzikos išraiškos komponentai V.Barkausko kūryboje / L. Fiser // Diplominis darbas. – Vilnius : Lietuvos valstybinė konservatorija, 1971. – 75 p.
164. **Fischer, R.** Studien zur Kompositionstechnik im Streichquartett von Witold Lutoslawski : Inaug.-Diss / R. Fischer. – Köln , 1994. – 183 p.
165. **Gaudrimas, J.** Vytautas Barkauskas / J. Gaudrimas // Tarybų Lietuvos kompozitoriai ir muzikologai. – Vilnius : Vaga, 1988. – P. 26-29.
166. **Gerlach, H.** Porträt – Vytautas Barkauskas / H. Gerlach // Musik und Gesellschaft. – Ost-Berlin : Henschelverlag, 1977. – № 3. – S. 182-183.
167. **Gerlach, H.** Vytautas Barkauskas / H. Gerlach // Fünfzig sowjetische Komponisten. – Leipzig : Peters, 1984. – S. 53-65.
168. **Gervink, M.** Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen / M. Gervink. – Regensburg : G. Bosse, 1984. – 313 p.
169. **Grigorjeva, G.** Du vieno modelio variantai (V.Barkausko ir A.Šnitkės Concerto grosso) / G. Grigorjeva // Menotyra. – 1984. – № 12. – P. 48-61.
170. **Grimley, M.** Symphony/antiphony : formal strategies in the twentieth-century symphony / M. Grimley // The Cambridge Companion to the Symphony. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – P. 285-310.
171. **Havlik, J.** Česká symfonie, 1945–1980 / J. Havlik. – Prague : Panton, 1989. – 402 p.
172. **Hedwall, L.** Den svenska symfonin / L. Hedwall. – Stockholm : AWE/Geber, 1983. – 426 p.

173. **Horton, J.** Understanding the symphony / J. Horton / The Cambridge Companion to the Symphony. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – P. 2-13.
174. **Horton, J.** The Cambridge Companion to the Symphony / J. Hurton. – Cambridge University Press, 2013. – 466 p.
175. **Jost, P.** Die französische Symphonie im 20. Jahrhundert / P. Jost. – Mf, xlvii, 1994. – 443 p.
176. **Karaska, A.** Vytautas Barkauskas / A. Karaska // Muzika ir teatras. – Vilnius : Valstybinė Grožines Literatūros Leidykla, 1973. – P. 95-96.
177. **Kasciukaite, L.** Vytautas Barkauskas : «Džiaugiuosi, kad galiu džiaugtis» [Электронный ресурс] / L. Kasciukaite // Literatura ir Menas. – Vilnius, 2011. – URL: http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3328&kas=straipsnis&st_id=18040
178. **Katinaite, J.** Trys Vytauto Barkausko kūrybos dešimtmečiai : tendencijos ir orientacijos / J. Katinaite // Diplominis darbas. – Vilnius : Lietuvos valstybinė konservatorija, 1996. – 78 p.
179. **Katinaite, J.** Koncertas ir koncertiškumas vėlyvoje V. Barkausko kūryboje / J. Katinaite // Diplominis darbas. – Vilnius : Lietuvos valstybinė konservatorija, 1998. – 95 p.
180. **Korhonen, K.**, ed. The Finnish Symphony since Independence / K. Korhonen // Finnish Music Quarterly. – 1992. 8/2. P. 4-9.
181. **Křenek, E.** Studies in Counterpoint based on the twelve-tone technique / E. Křenek. – New York : G. Schirmer, 1940. – 37 p.
182. **Layton, R.**, ed. A Companion to the Symphony / R. Layton. – London : Simon & Schuster, 1993. – 504 p.
183. **Lesle, L.** In den Wäldern singen die Vögel der Freiheit : neue Musik aus Litauen / L. Lesle // Das Orchester. – Mainz : Deutsche Orchestervereinigung, 1998. – № 10. – S. 2-7.
184. **Lesle, L.** Vytautas Barkauskas. Trio für Violine, Klarinette und Klavier op.92 / L. Lesle // Das Orchester. – Mainz : Deutsche Orchestervereinigung, 1998 – № 11. – S. 69.
185. **Ligeti, G.** György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself / G. Ligeti – London : Eulenburg, 1983. – 140 p.

186. **Lithuanian Music Information and Publishing Centre** Vytautas Barkauskas – Vilnius : MIC, 2001. – 14 p.
187. **Mikšytė, I.** Trys aspektai / I. Mikšytė // Švyturys. – 1974. – № 5. – P. 12-13.
188. **Mikšytė, I.** Noriu būti suprastas šiandien / I. Mikšytė // Kultūros barai. – 1980. – № 10. – P. 25-27.
189. **Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa** / von H. Loos. – Chemnitz : Academia, 1995. – 565 S.
190. **Schaarwächter, J.** Die britische Sinfonie, 1914–1945 / J. Schaarwächter. – Cologne : Dohr, 1995. – 591 S.
191. **Schiff, D.** The music of Elliot Carter / D. Schiff – London : Eulenburg Books, New York : Da Capo Press, 1983. – 356 p.
192. **Schwinger, W.** Krzysztof Penderecki : Begegnungen, Lebensdaten, Werkkomment / W. Schwinger. – Mainz [etc.] : Schott, cop. 1994. – p. 387.
193. **Simpson, R.,** ed. The Symphony, ii : Elgar to the Present Day / R. Simpson. – Harmondsworth : Penguin, 1967, 2/1972. – 281 p.
194. **Stedman, P.** The Symphony / P. Stedman. – NJ. : Englewood Cliffs, 1979, 2/1992. – 429 p.
195. **Stephan, R.** Überlegungen zur neuen Geschichte der Symphonie / R. Stephan // ÖMz. – 1981. – xxvi. – P. 389–395.
196. **Stephan, R.** Die verkannte Symphonie : zur Geschichte der Symphonie um die Mitte des Jahrhunderts, Die Musik der fünfziger Jahre. / R. Stephan / ed. C. Dahlhaus. – Mainz : Schott, 1985. – P. 72–88.
197. **Steinberg, M.** The Symphony : a Listener's Guide / M. Steinberg. – New York, Oxford : Oxford University Press, 1995. – 704 p.
198. **Thomas, A.** Polish Music Since Szymanowski / A. Thomas. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – 354 p.
199. **Vande Moortele, S.** «Two-dimensional» symphonic forms : Schoenberg's Chamber Symphony, before, and after / S. Vande Moortele // The Cambridge Companion to the Symphony. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – P. 268-284.

200. **Williamson, J.** The symphony as programme music / J. Williamson // The Cambridge Companion to the Symphony. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – P. 344-358.
201. **Willson, C.** 20th century symphony / C. Willson // New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001. (Second ed.). – London : Macmillan Publishers, 2002. 25000 p.
202. **Wyszynski-Trzywdar, J. H.** Vytautas Barkauskas / J. H. Wyszynski-Trzywdar // Berliner Festwochen. – 1989 – IX. – P. 39.

ПРИЛОЖЕНИЕ А. ФРАГМЕНТЫ ПАРТИТУР И ТАБЛИЦЫ

Приложение. Рисунок № 1 (6 страниц) (В. Баркаускас. Третья симфония. Начало):

Посвящается 400-летию Вильнюсского университета
Dedicated to the 400-th anniversary of the Vilnius University

3

СИМФОНИЯ № 3 SYMPHONY

В. БАРКАУСКАС
V. BARKAUSKAS

II Campana

IV Tam-tam

Arpa

Violini I div.

Violini II div.

Viole

Violoncelli div.

Contrabassi div.

с 1020 к

4

C-ne III

Mar. III

T-t. IV

Arpa

V-ni I div.

V-ni II div.

V-le 1-7 8 sola

V-c. div.

C-b. div.

Mar. III

T-t.

Arpa

V-ni I div.

V-ni II div.

V-le

V-c. div.

C-b. div.

compas 16ros y 17ros

1

2

1

2

solo

mp

pp

p

pizz.

arco

c 1020 κ

7

V-ni I
div.

V-ni II
div.

V-le
div.

V-c
div.

C-b.
div.

23

V-ni I
div.

V-ni II
div.

V-le
div.

V-c
div.

C-b.
div.

poco marcato f

Handwritten notes at the top: *mp ... A*, *curioso*, *3) agendo. w/... 1) = 3)*

Handwritten note on the left: *you know!*

Handwritten note on the right: *ritmo sinuato*

Handwritten note at the bottom right: *poco spiccato*

Handwritten note at the bottom center: *c. 1020 n*

5

Vibr. II

Sil. III

C-III IV

Cel.

5

1

2

3

7 V-ni I

4 soli

5

6

7

1

2

3

7 V-ni II

4 soli

5

6

7

1

2

3

4 V-c.

4 soli

semplice

p sempre

p sempre

p sempre

poco spiccato

pp sempre

Приложение. Рисунок № 2 (3 страницы) (В. Баркаускас. Третья Симфония. Ц. 64):

132

Fl. II III
Ob. I II
C. ingl.
Cl. I II
Cl. b.
Fag. I II
Fag. III
4 Cor.
4 Tr-be
4 Tr-ni
Tuba
C-ne II
Mar. III
C-III IV
Org.
(fosta)
V-no I solo
V-ni I altri
V-no II solo
V-no II altri
V-la sola
V-le altri
V-c. sola
V-c. altri
C-b.

II muta in P-tti a2
III muta in Frusta
IV muta in Gr. c.
V-no I solo senza sord.
V-no I solo senza sord.
V-no II solo senza sord.
V-la solo senza sord.
V-c. solo senza sord.

c 1000 н

396 *Conop.*

4 J J - 60

113

Fl. pic. I
Fl. II III
Ob. I II
C. ingl.
Cl. I II
Cl. B.
Fag. I II
Fag. III
4 Cor.
4 Tr. B.
4 Tr. A.
Tubo

Br. piatto
T. bar.
Piaff. II
Fratt. III
Gr. c. IV
Org. (consol.)
P. no.
V. cl. I
V. cl. II
V. no. II solo
V. la.
V. c.
S. C. B. solo

Fl. II muta in Fl. pic. II
Fl. III muta in Fl. a.
III Fag. muta in C-leg.
II muta in Basso di legno
solo f. forte
din. molto
molto
din.
molto
non vibr.
non vibr. sempre
non vibr. sempre
non vibr. sempre
non vibr. sempre

4 J J - 60

c 1000 x

134

400

Fl. pic. I, II
Ob. I, II
Cl. I, II
4 Cor.
4 Tr. ba.
B♭ di legno II
Fagotto III
Gr. c. IV
Arpa
P. no.

col legno div.
arco
non vibr.

12 Viol. I div. soli
I
II
III
IV
V
VI

10 Viol. II div. soli
I
II
III
IV
V

8 Viola div. soli
I
II
III
IV

8 Va. div. soli
I
II
III
IV

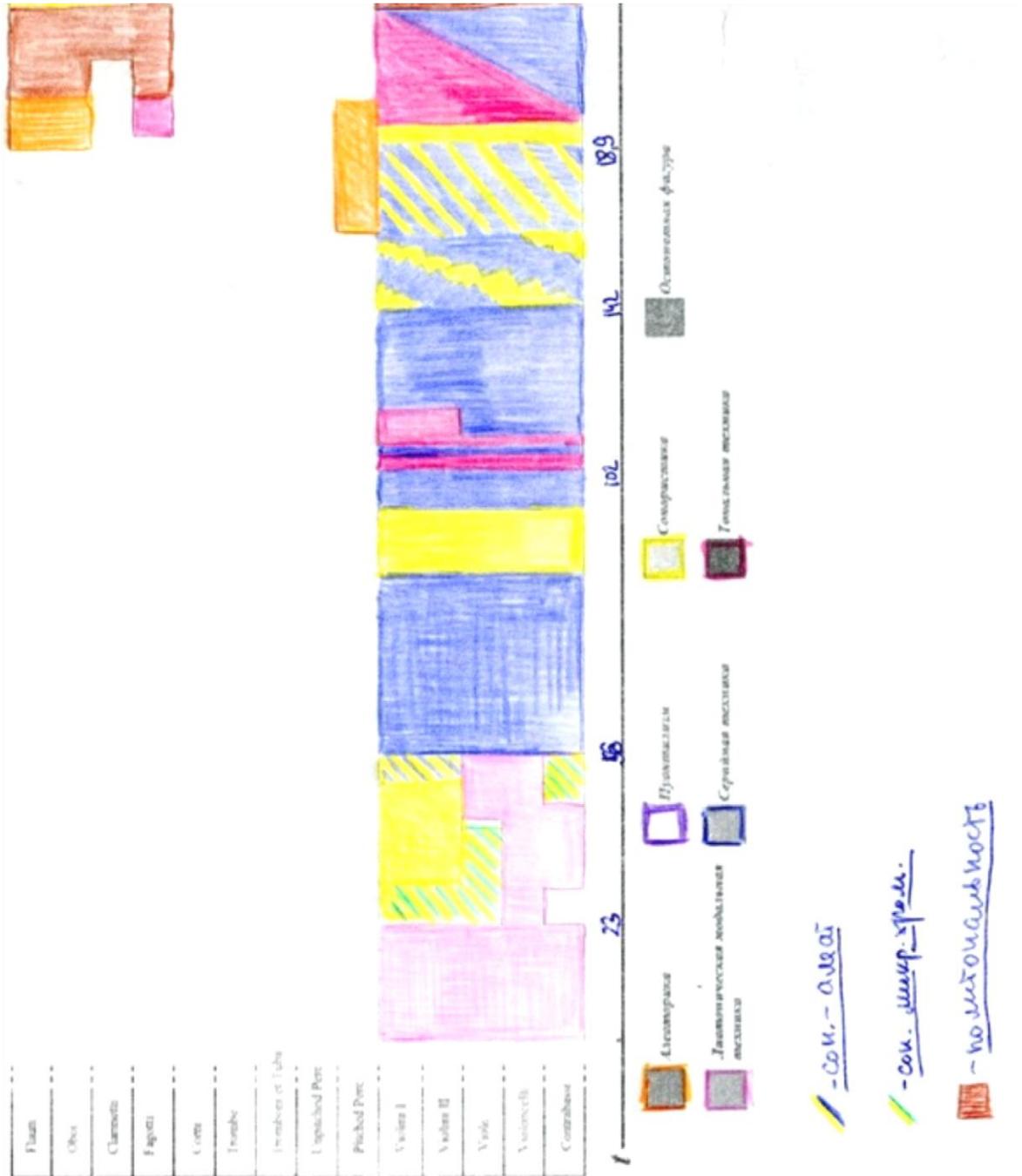
6 C. b. div. soli
I
II
III

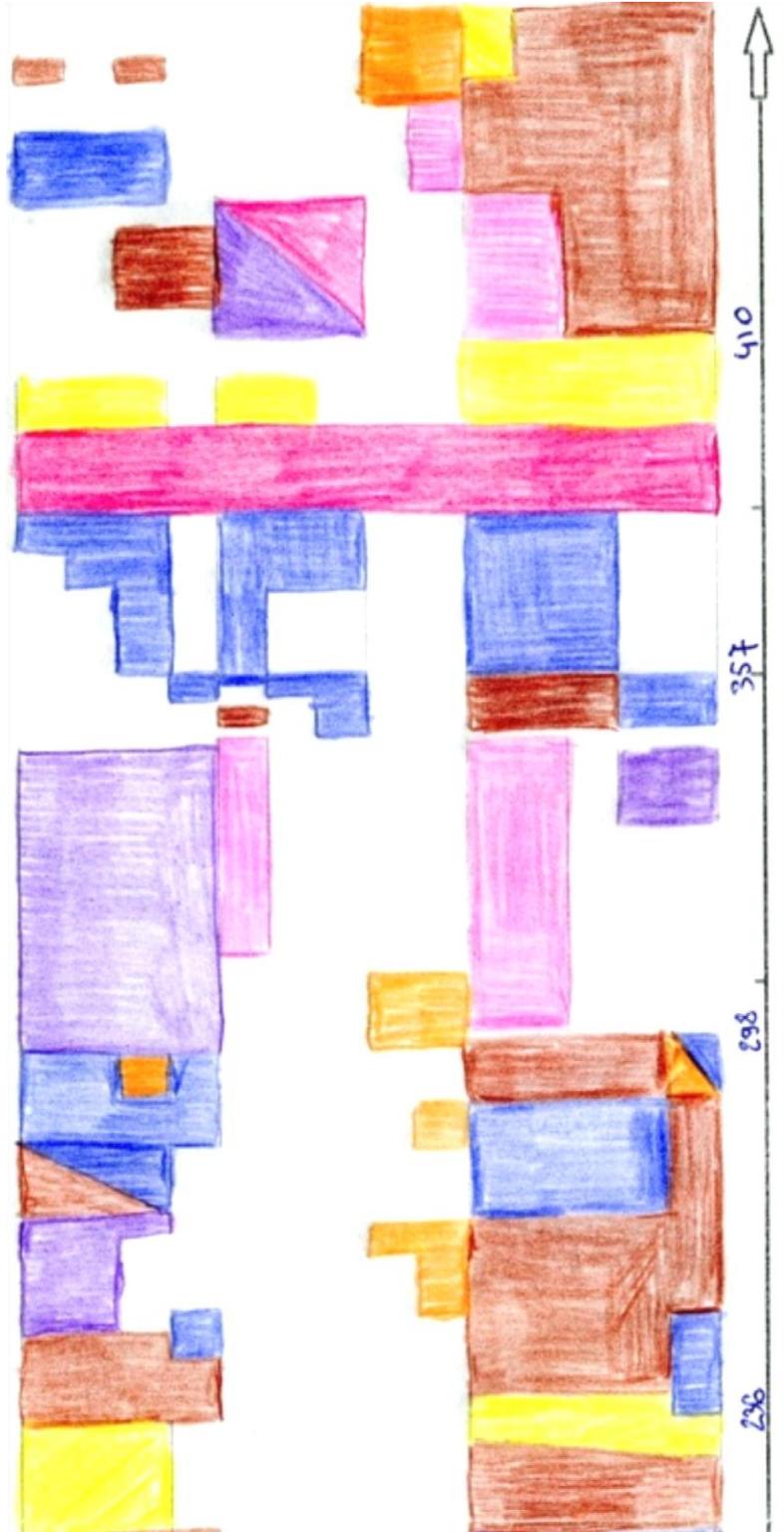
c 1020 x

Detailed description: This is a page of a musical score, page 134, featuring a large woodwind and string ensemble. The score is arranged in systems. The top system includes woodwinds: Flute piccolo (I, II), Oboe (I, II), Clarinet (I, II), 4 Cor (Cornets), 4 Tr. ba. (Trumpets), B♭ di legno II (Bassoon), Fagotto III (Bassoon), Gr. c. IV (Contrabassoon), Arpa (Harp), and P. no. (Piano). The middle section contains 12 Viol. I (Violins I) and 10 Viol. II (Violins II), both divided into five parts (I-V) and marked 'div. soli'. Below these are 8 Viola (Violas) and 8 Va. (Violas) also divided into four parts (I-IV) and marked 'div. soli'. At the bottom are 6 C. b. (Celli/Bass) divided into three parts (I-III) and marked 'div. soli'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'col legno div.' and 'arco'. A handwritten '400' is visible at the top left. A circled number '40' appears in the flute part. The page number '134' is in the top left corner. The page number '190' is centered at the top of the image. A scale 'c 1020 x' is at the bottom center.

A handwritten musical score for a brass and woodwind ensemble. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument. The instruments listed on the left are: 3rd Clarinet (3 Cl), Clarinet (Cl), 2nd Flute (2 Flg.), Clarinet (Cl), 4th Clarinet (4 Cl), Trumpet 1 (Trp 1), Trumpet 2 (Trp 2), 4th Trumpet (4 Trp), Trumpet (Trp), 2nd Trumpet (2 Trp.), Trombone (Tuba), Horn I (Horn I), Horn II (Horn II), Horn (Horn), Horn (Horn), and Cello (Cb). The score consists of several measures of music, with some parts circled in red. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *parallel*. The page number '193' is at the top, and '-72-' is written below it.

Приложение. Таблица № 1 (2 страницы) (Диспозиция техник в Третьей симфонии):





ПРИЛОЖЕНИЕ Б. МАТЕРИАЛЫ**Партитуры:**

- В. Баркаускас Симфония №2 для симфонического оркестра (Издательство «Музыка» , Ленинградское отделение 1974)
- В. Баркаускас Симфония №3 для большого симфонического оркестра (Ленинград, «Советский композитор» , Ленинградское отделение, 1983)
- В. Баркаускас Симфония №4 для большого симфонического оркестра (Ленинградское, Всесоюзное издательство «Советский композитор», Ленинградское отделение, 1990)
- В. Баркаускас Симфония №5, рукопись
- В. Баркаускас Симфония №6, рукопись (в домашнем архиве В. Баркаускаса)
- В. Баркаускас Симфония №7, рукопись (в домашнем архиве В. Баркаускаса)

Аудиозаписи:

- В. Баркаускас Симфония №2, Литовский Национальный Симфонический Оркестр, дирижер Ю. Домаркас
- В. Баркаускас Симфония №3, Литовский Национальный Симфонический Оркестр, дирижер Ю. Домаркас (1979)
- В. Баркаускас Симфония №4, Литовский Национальный Симфонический Оркестр, дирижер Г. Ринкявичюс (1985)
- В. Баркаускас Симфония №5, Литовский Национальный Симфонический Оркестр, дирижер Р. Шервеникас (2007)
- В. Баркаускас Симфония №6, Литовский Национальный Симфонический Оркестр, дирижер Р. Шервеникас (2001)

Подробная информация о симфониях В. Баркаускаса:

Симфония №1

Год написания: 1963

Издательство: рукопись

Количество частей:

Состав: 3333-4331-4perc-hrp-pf-str

Первое исполнение:

Запись:

Симфония №2 для симфонического оркестра (без опуса)

Год написания: 1971

Издательство: « Музыка» , Ленинградское отделение 1974

Количество частей: 4 (*Moderato, Allegretto, Largo, Allegro Molto*)

Состав: 3333-4331-4perc-hrp-pf(cel)-str

Первое исполнение:

Запись: Литовский Национальный Симфонический Оркестр, дирижер
Ю. Домаркас

Симфония №3 для большого симфонического оркестра ор. 55, посвящается 400-летию Вильнюсского университета

Год написания: 1979

Издательство: « Советский композитор» , Ленинградское отделение, 1983

Количество частей: одночастная

Состав: 3333-4441-4perc-org-hrp-pf(cel)-str

Первое исполнение:

Запись: Литовский Национальный Симфонический Оркестр, дирижер
Ю. Домаркас (1979)

Симфония №4 для большого симфонического оркестра op. 76

Год написания: 1984

Издательство: Всесоюзное издательство « Советский композитор» ,
Ленинградское отделение, 1990

Количество частей: 4 («*Mesto*», «*Affannato*», «*Amabile*», «*Festivo*»)

Состав: 4444-4441-4perc-hrp-pf(cel)-str

Первое исполнение:

Запись: Литовский Национальный Симфонический Оркестр, дирижер
Г. Ринкявичюс (1985)

Симфония №5 для большого симфонического оркестра op. 81

Год написания: 1986

Издательство: рукопись

Количество частей: 5

Состав: 4443-4441-6perc-synth-hrp-cel-pf(hpd)-str

Первое исполнение:

Запись: Литовский Национальный Симфонический Оркестр, дирижер
Р. Шервеникас (2007)

Симфония №6 для большого симфонического оркестра op.116

Год написания: 2001

Издательство: рукопись

Количество частей: 3

Состав: 3333-4331-5perc-hrp-pf(cel)-str

Первое исполнение:

Запись: Литовский Национальный Симфонический Оркестр, дирижер
Р. Шервеникас (2001)

Симфония №7 для большого симфонического оркестра оп. 132, посвящается 70-летию Литовского Национального Симфонического Оркестра

Год написания: 2011

Издательство: рукопись

Количество частей: 7

Состав: 3333-4331-бperc-cel-hrp-pf-org-str

Первое исполнение: Литовский Национальный Симфонический Оркестр, дирижер

Р. Шервеникас (2011)

Запись:

ПРИЛОЖЕНИЕ В. ПОЛНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ СОЧИНЕНИЙ В. БАРКАУСКАСА

SCENINIAI KŪRINIAI / STAGE WORKS

1975 - The Love Legend, opera in 3 acts
(libretto by Vlada Mūštaitė after Nazim Hikmet), op.39
Sovetskij kompozitor, Leningrad 1986 (piano score)

ORKESTRINIAI KŪRINIAI / ORCHESTRAL WORKS

Dideliam simfoniniam orkestrui / For symphony orchestra

1969 - Three Aspects, op.17 / 12'
Sovetskij kompozitor, Leningrad 1972

1979 - Symphony No.3,
to commemorate the 400th anniversary of the Vilnius University, op.55 / 27'
Sovetskij kompozitor, Leningrad 1983

1984/85 - Symphony No.4, op.76 / 28'
Sovetskij kompozitor, Leningrad 1990

1985, II ver: 1995 - The Sun, symphonic picture, op.69 / 8'

1986 - Symphony No.5, op.81 / 30'

1992 - Konzertstück für Orchester No.1, op.97 / 6'

1994, II ver: 1996 - Konzertstück für Orchester No.2, op.103 / 9'
Edition Peters

1998 - Hic-et-nunc, music for symphony orchestra, op.112 / 15'

2000 - At the End is the Beginning, op.115 / 16'

2001 - Symphony No.6, op.116 / 35'

Kameriniam orkestrui / For chamber orchestra

1978 - Toccamento, concerto for chamber orchestra, op. 49 / 17'

1988 - Concerto piccolo, op.88 / 4'
Edition Peters

Solo instrumentams su orkestru / For solo instruments with orchestra

1968 - Intimate Composition for oboe and 12 strings, op.15 / 9'

1978 - Concerto for flute, oboe and symphony orchestra, op.50 / 18'

1981 - Concerto for viola and chamber orchestra, op.63 / 23'
Sovetskij kompozitor, Leningrad 1986

1992 - Concerto for piano and symphony orchestra, op.96 / 18'

1996 - Scherzo for violin and chamber orchestra, op.109 / 7'

VOKALINIAI KŪRINIAI / VOCAL WORKS

Choriniai kūriniai su orkestru / Choral works with orchestra

1976 - Bow to Your Earth, oratorio-mystery for female choir, soprano, baritone, girl's and boy's discant voices, and orchestra (text by Antanas Džilingas), op. 44 / 32'

Choriniai kūriniai su instrumentais / Choral works with instruments

1963 - Light Will Be, song for mixed choir and piano (text by Ramutė Skučaitė)
Ties, Vilnius 1964.11.06

1971, II ver: 1977 - La vostra nominanza e color d'erba, poem for mixed chamber choir and string quintet (after La Divina Commedia by Dante), op.26 / 8'

1986 - Two of Us, cantata for soprano, bass-baritone, chamber choir, flute, 2 percussions, cello and piano, op.80 / 23'

1988 - Hope, oratorio for discant, 2 tenors, baritone, bass, 2 female choirs and organ (text by Maironis), op. 89 / 31'

Choriniai kūriniai a cappella / Unaccompanied choral works

1970 - Prelude and Fugue for mixed choir, op.25 / 5'
Sovetskij kompozitor, Leningrad 1975

1971 - Freedoms, ballade for mixed choir (text by Paul Eluard), op.28 / 5'
Vaga, Vilnius 1973

1973 - Lithuania, for mixed choir (text by Janina Degutytė), op.35 / 3'

1978 - I am Greeting the Earth, poem for mixed choir
(text by Vincas Mykolas-Putinas), op.51 / 5'
Vaga, Vilnius 1980

1980 - Remembrance, ballade for mixed choir (text by Nijolė Mastekaitė), op.58 / 4'

1980 - Seven Miniatures of Omar Khayyam for mixed chamber choir, op.61 / 7'
Vaga, Vilnius 1984

Balsui solo su įvairiais ansambliais / For voice solo with various ensembles

1962, II ver: 1974 - Three Satirical Pictures for bass and piano
(text by Algimantas Pabijūnas) / 5'
Vaga, Vilnius 1976

1978 - Les fenêtres sont ouverte, 5 sketches for mezzo-soprano, flute, harpsichord, violin, cello and doublebass (text by Paul Eluard), op.52 / 12'

1982 - Seven Irenes of Armenia, cycle for tenor and piano
(text by Naapet Kuchak), op.67 / 11'

1987 - Flower Burst into Blossom, for soprano and piano
(text by Steatė Lygutaitė-Bucevičienė), op.85 / 15'

KAMERINIAI KŪRINIAI / CHAMBER WORKS**Fortepijonui / For piano**

1964 - Poetry, cycle for piano, op.1 / 13'
 Muzyka, Leningrad 1968

1967 - Variations for 2 pianos, op.13 / 7'
 Sovetsky kompozitor, Moscow 1969; Muzyka Ukraina, Kiev 1980

1969 - Pathetic Sonata, op.20 / 11'
 Vaga, Vilnius 1972, 1984

1971 - Five Pictures of Vytukas for piano 4 hands, op.29 / 8'
 The Ministry of Higher Education, Vilnius 1973; Muzyka, Leningrad 1975

1972 - Legend about Čiurlionis No.1, op.30 / 6'
 Vaga, Vilnius 1973; Edition Peters, No.5738, Leipzig 1974

1972 - Elegy and Fantastic Toccata, op.33 / 5'
 Muzyka, Leningrad 1975; Edition Peters, No.5772, Leipzig 1984; Sovetsky kompozitor, Leningrad 1988

1974 - Prelude and Fugue for 2 pianos, op.38 / 4'
 The Ministry of Higher Education, Vilnius 1978; Sovetsky kompozitor, Leningrad 1983

1977 - Small Suite, op.48 / 6'
 Vaga, Vilnius 1982

1979 - Polyphonic Suite, op.57 / 7'
 Vaga, Vilnius 1982

1981 - Three Concert Etudes, op.62 / 7'
 Vaga, Vilnius 1982

1982 - Winter 1982, cycle for piano 4 hands, op.66 / 7'
 The Ministry of Higher Education, Vilnius 1983

1984 - Sonata for 2 pianos (3 pianists), op.72 / 17'

1984 - Le poème du coeur, op.74 / 7'

1985 - Sonntagsmusik for 2 pianos (8 hands), op.79 / 10'

1986, II ver: 1997 - Vision, op.86 / 5'

1988 - Legend about Čiurlionis No.2, op.87 / 6'
 Muzyka, Vilnius 1990

1989, II ver: 1994 - Mirror, op.91 / 6'
 Lithuanian Composers' Union, Vilnius 1999

1993 - Legend about Čiurlionis No.3, op.102 / 5'
 Vitis, Vilnius 1994

1993 - Divertimento for piano 6 hands, op.101 / 4'

1996 - Allegro brillante for 2 pianos, op.107 / 10'

Vargonams / For organ

1972 - Gloria Urbi, concerto for organ, op.32 / 22'
 Vaga, Vilnius 1983

1980 - Zodiacus, polyphonic cycle, op.59 / 50'

1989 - Credo, op.90 / 4'

1994 - Inspiration, op.104 / 4'
 Vitis, Vilnius 1994

Klavesinui / For harpsichord

1993 - Reminiscence, op.99 / 5'

Smulkui / For violin

1967 - Partita for violin solo, op.12 / 7'
 Sovetsky kompozitor, Moscow 1973, 1986; Sikorski Verlag, Hamburg 1988

1974 - Sonata subita for violin and piano, op.37 / 8'30
 Sovetsky kompozitor, Leningrad 1978

1979 - Dialogues (Sonata No.2) for violin and piano, op.56 / 12'

1984 - Duo Sonata for violin and viola, op.73 / 13'

1984 - Sonata No.3 for violin and piano, op.75 / 12'

Altui / For viola

1983 - Two Monologues for viola solo, op.71 / 7'

Violončelei / For cello

1993 - Suite de concert for cello and piano, op.98 / 15'

Kontrabosui / For doublebass

1987 - Sonata for doublebass and piano, op.84 / 15'

Fleitai / For flute

1993 - Intimate Music for flute and percussion, op.100 / 9'

Obojui / For oboe

1970 - Monologue for oboe solo, op.24 / 4'
 Edition Peters, No.5729, Leipzig 1971

Klarnetui / For clarinet

1991 - La-Re for clarinet and piano, op.95 / 7'

Fagotui / For bassoon

1981 - Rondo capriccioso for bassoon and piano, op.65 / 7'

Gitarai / For guitar

1977 - Suite B, op.46 / 9'

1997 - Duo für Gitarre und Klavier, op.110 / 7'

Eres Edition, No.2794, 2000

Mušamiesiems / For percussion

1970 - Pro memoria, music for percussion (5 performers), flute, bass clarinet and piano, op.22 / 14'
Soversky kompozitor, Leningrad 1974

1993 - Intimate Music, for flute and percussion, op.100 / 9'

Kameriniai ansambliai styginiams / Chamber ensembles for strings

1972 - String Quartet No.1, op.31 / 17'

Edition Peters, Leipzig 1980

1983 - String Quartet No.2, op.70 / 24'

1995 - Trio à deux for violin, viola and cello, op.106 / 11'

Kameriniai ansambliai styginiams su fortepijonui / Chamber ensembles for strings with piano

1980 - Quintet for 2 violins, viola, cello and piano, op.60 / 17'

1985 - Sextet for 2 violins, viola, cello, doublebass and piano, op.78 / 25'
Edition Peters, 1991

1990 - Vivo for 2 violins, viola, cello, doublebass and piano, op.93 / 3'30

1996 - Modus Vivendi for piano, violin and cello, op.108 / 18'

1998 - Toccamento No.2 for viola solo, violin, cello and piano, op.111 / 11'

2000 - Journey of the Princess. Fairy Tale
for string quartet and piano 4 hands, op.114 / 13'

Įvairūs instrumentiniai ansambliai / Various instrumental ensembles

1965 - In the Zoo (Suite for Children)
for piano, flute, oboe, clarinet and bassoon, op.2 / 11'
Vaga, Vilnius 1969

1969 - Contrastive Music for flute, cello and percussion, op.19 / 10'
Soversky kompozitor, Leningrad 1974

1990 - Trio for clarinet, violin and piano, op.92 / 17'
Edition Peters, No.8882, 1998

ПРИЛОЖЕНИЕ Г. ТЕКСТ ИНТЕРВЬЮ Д. ГРОЦКОГО С В. БАРКАУСКАСОМ

Беседа с композитором В. Баркаускасом

о синтезе как о творческом методе, политике и его Пятой симфонии

В беседе с В. Баркаускасом, состоявшейся в январе 2010 года, был затронут интересный и значимый для его творчества аспект – понятие «синтез». По словам композитора, сквозь призму этого понятия следует анализировать и рассматривать его симфоническое творчество, в частности, Пятую симфонию, в которой синтез как творческий метод реализуется наиболее наглядно.

В зависимости от сферы применения понятие «синтез» (от греческого *synthesis* - *соединение*) имеет несколько толкований: во-первых, это «объединение научного, философского и религиозного знания для достижения

полноты понимания реальности», **во-вторых**, «объединение различных элементов целого», **в-третьих**, **это** «процесс реального или мысленного объединения ранее выделенных частей предмета в единое целое; связан с анализом». **В-четвертых**, **синтез определяется как** «соединение различных сторон предмета в единое целое (систему) и рассмотрение целого с учетом особенностей сторон». **Синтез также синонимичен способности** «видеть нечто в его совместимости с чем-то; нечто как нечто». **Синтез – это и** «один из способов познания мира с использованием средств логики. Атрибут системной методологии и системного подхода». Современная наука и философия все более обретает черты синтетической философии, делающей упор на поиске интегративных характеристик бытия, процесса формирования целостности, смыслообразующей деятельности человека, чему посвящены многие труды выдающегося философа современности и ученого-системщика В. В. Налимова, И. С. Добронравовой, Е. Князевой и С. П. Курдюмова (философские проблемы целостного синергетического мировоззрения), философские разработки лауреата Нобелевской премии И. Пригожина, относящиеся к созданной им новой концепции времени. **Наконец**, **синтез – это метод научного исследования**, состоящий в соединении разнообразных явлений, вещей, качеств, противоположностей или противоречивого множества в единство, в котором противоречия и противоположность сглаживаются или снимаются (противоположное понятие – анализ)». **Вот только несколько определений понятия «синтез», которые приводит один из самых полных онлайн-словарей OnlineDics.ru. Однако нам интересна трактовка, предлагаемая композитором. Приведем дословно его точку зрения.**

«Прежде всего, синтез должен быть естественным, ни в коем случае не быть искусственным. Не должно ощущаться, что автор придумал что-то с чем-то специально и механически смешал это «что-то» с «чем-то». Эта естественность должна быть следствием внутреннего чувства и вкуса и зависеть исключительно от свойств и качеств личности. Такой подход является основным принципом и моей работы. Синтез ни в коем случае не означает, что я, например, лишь

сознательно и механически соединяю принципы серийную технику с принципом тонального мышления. Такое совмещение – это только лишь частный момент моего понимания синтеза. В целом же я понимаю синтез как не формальный, не искусственный, а естественный, продиктованный основной идеей произведения творческий процесс, объединяющий и авторские находки, и то, что автор постиг, изучая и впитывая в себя традиции мировой музыкальной истории, используя то, что близко ему самому. Каждая моя симфония – это наглядный пример синтеза, принципа, лежащего в основе моего мышления как композитора.

Во-вторых, при анализе моих симфоний следует искать, прежде всего, внутренний подтекст, а не просто анализировать то что «лежит на поверхности», т.е. музыкальный язык, приемы и форму.»

Понятие «синтез» практически не может существовать отдельно, независимо. Синтез чего? Синтез стилей? Синтез техник? Синтез идей? Чего именно?

«Я определенно не являюсь «синтезатором» стилей. В моем стиле однозначно присутствует синтез технических приемов, но ни в коем случае не стилей. Синтез стилей - это уже полистилистика, столь свойственная А.Г.Шнитке, - один из основных принципов постмодернизма. Для меня же термина «постмодернизм» вообще не существует. Мой стиль – это синтез типов мышления и оттенков внутреннего восприятия картины мира. На практике это выливается в синтез технических приемов».

Можно ли, с другой стороны, Ваш синтез воспринимать как способ подчинения всех изобразительных средств (фактуры, ритма, мелодических и гармонических построений, формы, инструментровки и т.д.) исключительно и только основной идее?

«Однозначно да, основная идея – это примат, и от нее зависят все остальные элементы: форма, средства художественной выразительности и музыкального языка. В моих произведениях всегда существует драматургия, концепция или основная идея. Именно им подчиняются все технические средства, форма. И ни в коем случае не наоборот. Скажем, есть форма (сонатная, к примеру), и

композитор ее заполняет. Этого уже давно практически ни у кого нет. Можно представить конкретно мой синтез как «неоплатоническую эманацию» от идеи на все остальные низшие уровни. Сам процесс такой эманации бывает довольно продолжительным. Например, при написании Седьмой симфонии мне потребовалось три года, чтобы завершить этот сложный процесс. Однако идея была константой и все эти три года «руководила процессом», «решала судьбу» всех остальных элементов. В свою очередь, совокупность этих элементов позволила раскрыть идею максимально полно и наинтереснейшим образом, как мне кажется.

На протяжении всего композиторского процесса мне казалось очень естественным не конструировать, не монтировать, а ощутить интегративность, синкретичность, неделимость произведения, то общее, что, собственно, и можно охарактеризовать, как синтез, или естественную цельность (лит. *naturali visuma*), и, безусловно, именно такой синтез можно считать характерной чертой моего стиля».

Не могли бы Вы поподробнее рассказать об идеях Ваших симфоний?

«Безусловно. Идеи практически всех моих симфоний всегда конкретны. Например, основная идея Второй симфонии – «борьба до победы, необходимой для дальнейшей борьбы». Вполне, по-моему, сама за себя говорящая идея. Конкретная идея Третьей симфонии, которая посвящена 400-летию Вильнюсского университета, – «что такое университет», «что такое наука», «что такое углубление в знание», что такое «культура Литвы». Основная идея Пятой симфонии – это мое отношение к трагедии в Чернобыле в 1986 году на фоне сложившейся политической обстановки в стране. Отношение не только мое личное, но и Литвы, и литовцев. Премьера симфонии прошла в Свердловске, как раз в Международный год мира, по ужасному стечению обстоятельств совпавшим с чудовищной катастрофой в Чернобыле. «Мы за мир, мы за мирный атом!» - такие лозунги скандировались повсеместно, а параллельно проходили многочисленные испытания на Семипалатинском полигоне. Люди жили в такой

атмосфере – говорилось одно, делалось другое, эта атмосфера и определила идею первой части Пятой симфонии».

Тогда почему в партитуре симфонии нет посвящения этому событию?

«В 1986 году я не мог этого написать. Все общественно значимые события не комментировались. Власти пытались замолчать факт Чернобыльской катастрофы. В Международный год мира радиоактивное облако разнеслось по всей Европе. Даже в 1994 году в Германии люди все еще не собирали грибов. А целые отряды военных без специальной экипировки были направлены в Чернобыль для устранения последствий аварии. Я воспринял эту трагедию очень эмоционально, близко к сердцу. Наверное, поэтому Пятая симфония выразительнее других, ведь она связана с такими неординарными событиями».

С другой стороны, дирижер Андрей Николаевич Чистяков заказал мне эту симфонию к пятидесятилетию своего оркестра. Как же было написать на этой партитуре, что произведение посвящается Чернобылю, если оно посвящается Свердловскому оркестру? Очень хорошо прошла премьера, все старались. Симфония была официально посвящена еще и Международному году мира. Такой вот внутренний конфликт. Пятая симфония отображает атмосферу именно того года, того времени. Для меня эта симфония – не что иное как исторический документ.

Однако перейдем непосредственно к разговору о музыке. Думаю, лучше всего говорить именно о Пятой симфонии, так как эта симфония – это не просто программное, но инспирированное определенным значимым событием произведение. Даже в этом факте просматривается своеобразный синтез, возможно, даже – диалектика».

Первая часть Пятой симфонии – это непрерывное развитие музыкальной ткани к кульминации в Ц. 19. Все, что звучит до этой цифры, можно обозначить как подготовку, предыкт?

«Да, отчасти это так, но я не делал этого специально. Все естественным образом пришло к этой кульминационной точке. Это еще не реальная опасность, а предчувствие этой опасности. Скрытое беспокойство. И в музыкальном смысле

19-ая цифра – это, конечно, кульминация, безо всякого сомнения. Структура же части – это не просто непрерывное развитие, а постоянно разрастающиеся вплоть до кульминации два плана (два типа волн)».

То есть, если поставить в один ряд все эпизоды первого плана, а в другой ряд все эпизоды второго плана, то структуру части можно охарактеризовать как некое неоднократное переключение с одного ряда на другой?

«Абсолютно верно. Каждый ряд при этом является сплошным *crescendo*. Таким образом, форма первой части представляет собой естественное, гармоничное и органичное образование.

Скрытое беспокойство ощущается уже с первых тактов части. Как бы по воле случая, уже в самом начале завязывается конфликт: белое-черное, флейты-литавры, длинная горизонталь у флейт и короткие ритмические фигуры у литавр. Звук *g* – это опорный звук данного эпизода. Первый план – более напряженный, чем второй. Здесь возникает своеобразное взаимоотношение доминанты (всегда и более напряженной, и устремленной) и тоники (всегда спокойной). Подобного рода взаимоотношения не лежат на поверхности, не очевидны, но, по-моему, составляют фундаментальную основу вообще всей мировой музыки. Первая часть – это контраст состояний: напряженного и менее напряженного. Контраст этот не так очевиден, по сравнению, скажем, с контрастом эпизодов в четвертой части, в которой необычный эпизод, вообще выпадающий из контекста, помогает усилить контраст в целом».

В первой части неоднократно встречаются два противопоставленных аккорда. Не могли бы вы прокомментировать их, а также сказать в этой связи несколько слов о Вашем восприятии гармонии?

«Я воспринимаю гармонию как координацию звуков по горизонтали и вертикали. Это ни в коем случае не функциональная тональная система. Современная функциональная система и сами функции намного шире, они относительны и зависят от того, что автор представляет себе и что он чувствует, какой подтекст и настроение ему надо передать».

Ваш аккорд – это интуитивное (на слух) или рациональное (путем синтеза, комбинирования) образование?

«По-разному, в зависимости от ситуации, в одном случае так, в другом иначе. Аккорд для меня – это, прежде всего, вертикальное взаимоотношение интервалов. Эти два аккорда из первой части Пятой симфонии как раз во многом являются примером интуитивного образования. Я их создал, опираясь на их колористическое настроение. Однако, с другой стороны первый аккорд содержит в себе первые четыре звука основной темы части. Здесь у меня возникает своеобразная аналогия с «гармонией мелодии» и «мелодией гармонии» Скрябина. Поэтому данный пример следует рассматривать, скорее, как синтез интуитивного и рационального построения. Может быть, в других случаях мне важнее структура аккорда, но в данном контексте важнее именно то, какое настроение передает этот аккорд, более того, – какое настроение передает сочетание этих двух аккордов».

В первой части, да и во всей Пятой симфонии присутствует своеобразная лейтмотивная ритмическая фигура 3+2 (триоль+дуоль восьмыми). Это также некое воплощение основной идеи симфонии?

«Да, я даю эту ритмическую фигуру с самого начала у литавр. Она очень важна, так как позволяет передать то состояние предчувствия опасности и напряженности, которое мне было необходимо в начале первой части. Ведь если бы ритм был одинаковым (2+2 или 3+3) было бы совсем нечто иное. К тому же, 2-хдольность и 3-хдольность – это основные элементы ритма. Остальное – лишь их комбинация. Кстати, не без доли юмора, можно также отметить определенную числовую символику: ритм 2+3, пятая симфония, 5 частей. Но, конечно же, это только шутка».

Очень важный акцент в конце первой части (Ц.25). Можно ли его рассматривать как определенный намек на те события, которые получат развитие в четвертой части симфонии?

«Да, Вы правы. Этот акцент - эпизод для первой части малозначащий, однако он позволяет усилить ощущение приближающейся опасности».

На какое место Вы ставите оркестровку? Вы оркеструете музыкальный материал уже после его создания или изначально слышите его в определенном тембре?

«Скорее, второе, хотя бывают места, особенно оркестровые *tutti*, где приходится оркестровать, так скажем, «вручную».

Я всегда придаю большое значение оркестровке и считаю, что моя Пятая симфония демонстрирует разнообразие всевозможных тембров. В первой части, например, оркестровка напрямую передает основную идею, идею беспокойства. Начинается часть с «белого» кластера флейт и кларнетов и как контраст – противопоставленная ему «черная» квинта литавр *fis-cis*. Чтобы было понятнее, «белым» кластером я называю белые ноты на клавиатуре, или до-мажорную диатонику, «черным» - соответственно, черные ноты».

В вашем творчестве не так уж часто можно встретить тембр клавесина, который играл бы такую важную роль, как в Пятой симфонии. Это также продиктовано ее основной идеей?

«Клавесин в этой симфонии - это не ассоциация с барокко, а очень характерная, своеобразная краска. Определенный персонаж. У него очень важная роль: именно клавесин в конце симфонии играет первый мотив литавр. Это очень холодный и равнодушный тембр.

Вторую часть симфонии я начинаю с эпизода медных духовых, что, по моему, как нельзя лучше реализует идею части: «выражение извращенного лозунга» (лит. *iškraipto lozungo išraiška*). Немелодическое, орущее, режущее ухо соло трубы олицетворяет демагогию. Первый интервал – вроде как бы гимническая кварта вверх, но на самом деле это тритон – «извращенная» кварта. Конечно, в первой части я очень мало использовал медь, так как предчувствовал именно такое начало второй части. Совсем как в кинематографе: когда видишь некую идиллию, но уже понимаешь, предчувствуешь, что скоро произойдет трагедия. И вообще, Пятая симфония, несомненно, предполагает некий скрытый визуальный ряд (либо может быть музыкой к балету). Музыкальный материал отражает ту лживую атмосферы, в которой жили тогда люди. «Год мира», взрыв –

ничего особенного! Многое замалчивалось, одно говорили, другое делали. Жертвовали людьми, чтобы не компрометировать власть. Хотя, по-моему, она сама себя этим скомпрометировала. Но, я снова отвлекся от музыки. Итак, вторая часть.

Тема состоит из нескольких элементов, каждый из которых я впоследствии разрабатываю. Изначальный замысел первого эпизода – это четырехголосное фугато, но позднее я решил сократить этот эпизод до одной имитации. Далее, там, где все четыре голоса разрабатывают элемент темы, достигается определенный эффект «пустословия», «болтовни». Тиратные гаммы вверх подчеркивают то, что один из элементов темы еще больше «разбежался», набрал скорость. Ламентные малосекундные ходы вниз передают боль, плач и стон».

На мой взгляд, стоит также отметить не только тему трубы первой части, но и ее сопровождение.

«Теме я противопоставляю ряд аккордов, которые являются транспозицией одного аккорда кластерного типа у валторн и тромбонов. Валторны как бы пришли из 1-ой части, но тромбоны им резко перечат и создают диссонанс терции валторн. Аккорд, конечно, кластерного типа, но из него выстраивается своеобразный лад. Это, кстати, один из моих любимых ладов – «мажороминор». Также очень люблю четвертую повышенную ступень в миноре, да и в мажоре. Такой лидийский оттенок. Литовский оттенок.

Интересно, что первый ход трубы на кварту d-gis, как раз не входит в аккорд – лад a-c-cis-dis-e-g. Здесь как раз некий синтез серийного принципа с тональным, когда в мелодии даешь те звуки, которых нет в сопровождении. С другой стороны, мне также очень важно, чтобы аккорд и звучал хорошо, т.е. соответствовал настроению акустически. Ведь только конструкция музыкального материала не всегда оправдывает композиторский замысел. Хотя в современной литовской музыке сейчас наблюдается такая тенденция: самое главное структура! Студентам-композиторам легче: они делают модель, а компьютер сам все расписывает. Но я противник этого и не поддерживаю тех, кто так сочиняет музыку.

Интересный эпизод в том месте, где четыре тромбона играют поочередно *glissando*, а в конце все вместе ритмически сходятся. Здесь рисуется картина несчастья, передается чувство ужаса, все это на фоне милитаристских устремлений и демагогии».

Форма второй части – это также два контрастных плана? Они чередуются, а потом совмещаются?

«Второй эпизод второй части – это, несомненно, другой, контрастный первому план. Здесь я попытался передать идею «освобождения от оков, спад напряжения». Попытка протеста против «лозунга» первой темы, попытка высвободиться. В первой теме все работают заодно, а здесь – противопоставление мелодии и противосложения. В противосложении продолжается ритмическое движение, «тупая» остинатность, а в мелодии тембр струнных довольно низкий, трагичный, напряженный. Все попытки «стряхнуть оковы» происходят как раз у мелодии, таким образом я достиг некой многослойности. Становится легче дышать! Здесь я также использовал комплиментарность: звуки мелодии не совпадают со звуками сопровождения. Совсем как в первом эпизоде.

Второй план постоянно понемногу поднимается. Линия баса: *c, cis, fis, g* – кульминация. Здесь я использую более простой лад: минорное трезвучие со второй ступенью. Когда к минорному трезвучию прибавляется вторая ступень, именно она придает усиленную болезненность минорному звучанию. Гармония становится более явной, понятной. Лучше слышна минорная краска.

Теме струнных из второго плана я противопоставляю различные элементы темы из первого плана в очень высоком регистре. Таким образом я усиливаю конфликт планов. Также стоит отметить, что если первая тема интервально деформирована (не кварта, а тритон и так далее), то вторая тема недеформированная в смысле интервалов, более естественная (квинта, большая секунда, кварта). В этом эпизоде нет яркой кульминации, хотя можно считать своеобразной кульминацией гранд-паузу и материал непосредственно перед ней.

Следующий эпизод с солирующей скрипкой был просто необходим для создания контраста. На фоне милитаристического ритма у малого барабана (как

бы отголоска предшествовавших событий) я ввел некое индивидуальное проявление. Для меня соло инструмента – это всегда аналог индивидуума. В этой теме нет яркого тематического материала, но важен характер и особенности индивидуума».

Далее, если я правильно понял, начинается новый эпизод, в котором вновь возвращается первый план «демагогии лозунга»?

«Но уже совсем не как в начале! А с «двойной мощью». И все группы оркестра излагают этот материал. Ситуация становится довольно негативной, ведь попытки предыдущего эпизода ни к чему не привели – ничего не выиграли. А трагедия случилась – и этот эпизод является констатированием и усилением трагедии. Попытка еще громче выкрикнуть свой лозунг, еще глубже демагогия!

Происходит дальнейшая разработка элементов первой темы, но чуть дальше появляется новый элемент: ход на тритон и постепенный хроматический спуск. Здесь энергия первой темы, и в особенности ее первого элемента, постепенно угасает, иссякает. Этот элемент я противопоставляю ему же самому, но в вертикальной инверсии у сольного альты – этим я хотел выразить противостояние, борьбу индивидуума и массы. Энергия ложного, извращенного лозунга иссякает. Его пытаются провозгласить вновь и вновь, но уже не получается.

А конец части – это как бы некая насмешка над всем, что происходило. Последняя реплика трубы – это также производная первой темы, прерванная, незаконченная, повисшая в воздухе. Хотя некоторое изменение несомненно есть: меняется интервалика первой темы. Какую-то светлую надежду несут квинта и секунда. И противопоставление, которое было между первым и вторым планами, исчезает. Первый ход пережил преобразование – от тритона до квинты и... еще секунды! Вторая тема воздействовала на него – и этот последний ход, это результат всех перетурбаций. Это ярко выраженная идея. Ее преподносит все та же труба и очень обособленно, сольно. К тому же, этот ход в виде неоконченной фразы, оборванной на полуслове – это было очень важно для меня. Кажется, все

должно было продолжаться, но кто-то задушил эту фразу, несмотря на то, что она стремится к свету».

Перейдем теперь к третьей части. На первый взгляд это бытовые сцены и имитация народных танцев и песен. Так ли это?

«Да, но я не напрямую цитирую, а именно имитирую. Я вообще не люблю слишком сильно цитировать народность и считаю, что если являюсь литовским композитором, то само собой разумеется, что я мыслю национально, и творю не для того, чтобы цитировать литовские народные мелодии.

В третьей части происходит отстранение от всех предыдущих событий. Здесь присутствует даже некий гротескный подтекст, сарказм в отношении того, что деревенские простаки так ничего и не поняли, не осознали, что произошло. Уже первый «присвист» флексатона вызывает улыбку. В метрическом уменьшении 4+3+2 есть немного и «занимательной математики»: ведь в первых двух частях фигурировал ритм 3+2 а здесь эта модель трансформируется в метр 4+3+2. Просто мне, скорее, требовалось некое ритмическое разнообразие для передачи ироничности и скерцозности этой части.

Уже в первых тактах присутствуют два элемента: один выполняет мелодическую функцию, другой – ритмическую и гармоническую. Далее второй элемент приобретает полную самостоятельность. Этот более примитивный, даже «туповатый» элемент выходит на первый план: в этом тоже есть некий сарказм. Лидийский оттенок придает светлое настроение, контрастирующее с настроениями предшествующих частей. Лидийский лад для меня - самый светлый. Хотя, в данной ситуации для меня более значимым был не лад, а настроение эпизода, чтобы музыка была светлее, наивнее, и чтобы оба элемента имели свои линии развития. Подача материала происходит как бы не напрямую, а со стороны. Тема часто проводится у ударных инструментов, интонируя на относительной высоте, из первого элемента вычленяется только ритм.

Далее новый эпизод – quasi-вальс. Таким образом я хотел расширить тему непонимания, невладения ситуацией, марионеточность, простоватость. Также важный контрастирующий элемент в этом эпизоде – «причитания», плач,

сожаления солирующего альтя (большая секунда, малая секунда). Это контраст танцевальным элементам. Quasi-вальс постепенно поднимается – чуть выше, чуть короче проведение, еще выше, еще короче и в конце прерывается, обрывается брутальной силой, сначала на 7/8, а далее переходящей в 6/8. Это еще более примитивная модель, на ее фоне звучит жесткое соло трубы, которое поднимается до предела, до самого высоко звука и... исчезает. Если в конце 2-ой части соло трубы оборвалось на полуслове, то здесь это происходит иначе.

Следующий эпизод - это уже далеко не скерцо, а своеобразная реминисценция из первой части. Это вновь ожидание, предчувствие, на фоне которого звучат отголоски скерцо, но уже совсем в другой ситуации. Ощущение репризы, конечно, есть, но это не непосредственно реприза, а лишь ее элементы.

В итоге все приходит к очень драматургически важному соло флейты; это соло я интуитивно сразу услышал и записал. Не испугался такой тональной мелодии в си миноре. Главное, что эта мелодия не закончена. Очень важная краска - флейта пикколо в низком регистре - остается абсолютно одна. Последними аккордами я напомнил о контрасте «черного-белого» из начала первой части. Надо сказать, что все части этой симфонии тесно связаны между собой. Драматургическая линия и идея пронизывает и связывает все части».

Четвертая часть – кульминационная часть всей симфонии?

«Несомненно кульминационная в динамическом смысле. Но драматургически я считаю кульминацией пятую часть.

Четвертая часть начинается с того же, с чего и первая часть – фрулатто у флейт на ноте соль. *Сопровождают их тремолирующие кластеры, все звуки сосредоточены вокруг ноты соль. Здесь я вновь использовал принцип комплиментарности.* С позиций драматургии здесь, в отличие от первой части, уже реальная опасность и угроза. Подъемы аналогичны подъемам первой части, но они усилены, более развиты, более значимы. Далее в партии духовых – воплощение моего визуального мышления, некие эллипсы. Для меня это удовольствие и визуальное, и в смысле акустического звучания. Музыка передает

паническое желание сбежать, отстраниться от ситуации. Не физические попытки, а внутреннее желание избавиться из ситуации. Это то, что может ощущать человек, когда он находится в центре таких катастрофических ужасных событий, понимая, что физически он уже не сможет этого сделать, только мысленно; спастись, попав в аварию, а, скорее, от системы, которая привела к катастрофе. Это мое личное ощущение и впечатление как автора от ситуации, от жизни в тот период. А финал, пятая часть, - это как раз спасение, духовная вера. Если ты не можешь физически спастись, то хотя бы духовно, внутри себя».

После первой волны звучит эпизод, максимально контрастирующий со всем предыдущим. По-моему, принцип контраста и противопоставления, характерный всем предыдущим частям, в четвертой части достигает своего пика.

«Да, наступает состояние протрации. Меняется метр на 2+3+3. Если бы я хотел передать состояние решимости приступить к активным действиям, то использовал бы, например, метр 3+3+2. Этот метр бы сокращался, ускорялся к концу. В данном же случае к концу такта ритм не активизируется, а наоборот, расплзается. От этого во многом (при сочетании, с другими факторами, разумеется) возникает необходимое мне в данном месте состояние протрации. Наивные, простые краски также подчеркивают контраст.

Далее, эпизод с «набатом» - колокол который под действием турбулентной фактуры постепенно раскачивается и его удары убыстряются, а заполняющая фактура увеличивает его интенсивность. Ударам колокола я противопоставил характерную фразу, имеющую явную интонационную связь с элементами из второй части. Эта примитивная реплика – странный тромбон, немного смешной, как крик или возглас пьяного, одурманенного человека. Все на грани сумасшествия! И на фоне всех этих событий очень ярким мне видится введение злобного английского рожка в сдавленном регистре. Набат разгоняется до восьмых, и переходит в следующий эпизод, в следующую волну развития».

С введением бас-гитары движение устремляется к кульминации, и процесс становится уже необратимым. В этом месте фактически начинается техномузыка...

«Здесь стоит отметить, что во время первых исполнений этой симфонии еще не было даже такого термина, как техномузыка. В восьмидесятые годы в Финляндии был композитор и исполнитель Т. Ниман, который как раз в то время развивал этот стиль. Именно этот эпизод, который я мог бы назвать техномузыкальным предыктом, как раз и должен был привести к чудовищной кульминации, полному хаосу. Почему именно бас-гитара? Это подтекст и насмешка над той неживой рок- и техно-культурой, на мой взгляд, абсолютно поверхностной, в основе которой удовольствие от шума и громкости звучания, и не имеющей ничего общего с внутренним миром человека. Это мое раздражение и негативная реакция на тупость и примитив. В кульминации части я алеаторично соединил все темы симфонии, практически каждый инструмент играет одну из тем. Конечно, я это сделал, скорее, механистично, так как по звучанию эти темы практически неузнаваемы. Их просто невозможно расслышать, а звучит лишь такая общая «каша», и даже фортепиано играет просто ганон. Абсолютный ХАОС!

После кульминации остается один лишь контрабас на *fis*, который переходит во второй эпизод состояния протрации. Здесь еще сильнее ощущение чудовищного контраста. Все постепенно еще больше замирает, до предела. И, на мой взгляд, единственным спасением был естественный переход в финал симфонии.

Финал симфонии я бы назвал «парадоксальной кульминацией». Это внутренняя кульминация всего произведения. Звучит нежный, поднебесный дуэт альты и скрипки. Тема скрипки очень светлая, лидийская. А альт противопоставляет ей мажоро-минор. Это - духовное освобождение. В самом конце - далекие отголоски первых тактов симфонии. Это некая арка между первой и последней частью была мне необходима, чтобы слишком не изолировать финал, в котором отсутствует материя, остался лишь дух. Но даже в таком месте есть

место некому конфликту - в виде отголоска мелодии флейты пикколо из третьей части. Хотя теперь уже доминирует не тритон, а квинта, не малая, а большая секунда, не септима, а октава. Все стабилизируется, и в конце звучит чистый до мажор, а у клавесина звук d, который еще более усиливает свет. И звучание симфонии не оканчивается. Оно исчезает, и продолжает звучать где-то внутри, уже вне человеческого слуха. Это пространство, это - вера в свет.

Я солидарен с Ч.Айтматовым, который сказал, что единственное спасение – это совершенствование человеческой души. В то время уже говорилось, что должен быть путь к святости. Хотя бы путь... Об этом – и творчество Айтматова, и фильм по Пелевину «Поколение».